

# Claude Monet a Claude Debussy.

Claude Monet: *L'Impression soleil levant*, 1872; Claude Debussy: *Moře*, 1903-1905  
1.skica (Od jitra do poledne na moři)

Při pohledu na Monetův obraz *L'Impression, soleil levant* (Dojem, Východ slunce) se stáváme svědky prchavého okamžiku - okamžiku svítání, probuzení jitra na moři. Srovnajme Monetovu marínu s marínou Willema van de Veldeho ml., holandského malíře ze 17. století. Zde je nálada prchavého okamžiku zastoupena jen mohutným oblakem dýmu jako vizuálního svědectví výstřelu z děla. Vše ostatní působí naopak dojmem trvalosti, neměnnosti. Zřetelný rozdíl mezi oběma obrazy je tedy naprosto evidentní. Přitom oba malíři - van de Velde ml. i Monet - se snažili co nejpřesněji zachytit zobrazovanou skutečnost. Jak si vysvětlit tuto nerosrovnalost?



1. Claude Monet: Dojem, východ slunce, 1872



2. Willem van de Velde, Dělová salva, 1660

Až do sedmdesátých let 19. století vycházeli malíři ze zrakové zkušenosti. Malovali skutečnost tak, jak ji znali, nikoliv jak ji bezprostředně viděli. Zdůrazňovali tedy její trvalou, neměnnou podobu. To se projevuje především v pojetí tvaru. Linie přesně vymezuje obrys tvaru, lomené a lokální barvy jej blíže určují a světlo je prostředkem modelace tvaru jako iluzivního vyjádření jeho trojrozměrnosti. Přesvědčivým svědectvím jsou jasně vymezené, výrazně plastické a pevné tvary maríny van de Veldeho ml. Pro Monetův obraz tato charakteristika tvaru neplatí. Plynulá obrysová linie je vědomě potlačena. Plochy lomených barev jsou nahrazeny skvrnami čistých barev slunečního spektra. Světlo nemodeluje tvar, ale je hlavním zdrojem zachycení prchavého okamžiku, proměnlivosti přírody. Výsledkem je výrazné oslabení pevnosti, plastičnosti a jasného vymezení tvaru. A příčiny této výrazné změny? Monet nemaluje skutečnost tak, jak ji zná, ale jak ji bezprostředně vidí: jako proměnlivou hru světla, kterou přenáší na plátno jako mihotavý rytmus barevných skvrn. Rozhodující je pro něj zrakový dojem. To dokazuje i název Monetovy maríny, podle nějž dostal tento směr svůj název: impresionismus.

Přímá konfrontace Monetova obrazu probouzejícího se jitra na moři se začátkem první části (skici) Debussyho skladby *Moře* přesvědčivě a názorně demonstruje těsné příbuzenské vztahy malířského a hudebního impresionismu. Tak jako Monet i Debussy se snažil hudebně vyjádřit své pocity a dojmy v jejich proměnách *Od svítání do poledne na moři* - tak se totiž jmenuje 1. symfonická skica, jejíž začátek jsme konfrontovali s náladou a typickými znaky Monetova obrazu. Proti Monetovi měl však Debussy jednu nespornou výhodu. Monet mohl z proměnlivosti přírody vytrhnout jen jeden okamžik, jediný časový moment nebo v sériích obrazů téhož námětu – např. Rouenské katedrály – zachytit klíčové okamžiky těchto světelných proměn. Hudba však plyne v čase - Debussy tedy mohl hudebně vyjádřit střídající se bezprostřední nálady, pocity a dojmy v plynulém procesu proměn. Dojmy a pocity vyvolané pohledem na probouzející se moře se však nestřídají pravidelně, ale právě naopak: náhle, neočekávaně. Tomu také odpovídá charakter melodie 2. tématu 1. skici Debussyho *Moře*:



### 3. Claude Debussy, *Moře*, 1. skica, 2. téma

Ta je nevýrazná, náhle přerušovaná, jakoby neočekávaně zastavená v rozletu – nedopovězená hudební myšlenka. Téměř zaniká v barevném oparu harmonie a pestrém zvuku nástrojů – jakoby se nenápadně vynořovala z tohoto bohatě barevného přediva. Melodická linie v impresionistické hudbě má tedy stejné vlastnosti a úlohu jako linie v impresionistickém malířství. A zde se nabízí další zajímavý důkaz, že impresionistické malířství a hudba jsou pevně spjaty těsným poutem příbuznosti – i když se zrodily a vyvíjely naprosto samostatně. V Debussyho hudbě – stejně jako v Monetových obrazech – hrají mimořádně důležitou roli vizuální dojmy. O výrazné úloze optických a sluchových vjemů v impresionistické hudbě svědčí i následující Debussyho slova, která se vztahují k symfonickým skicám *Moře*:

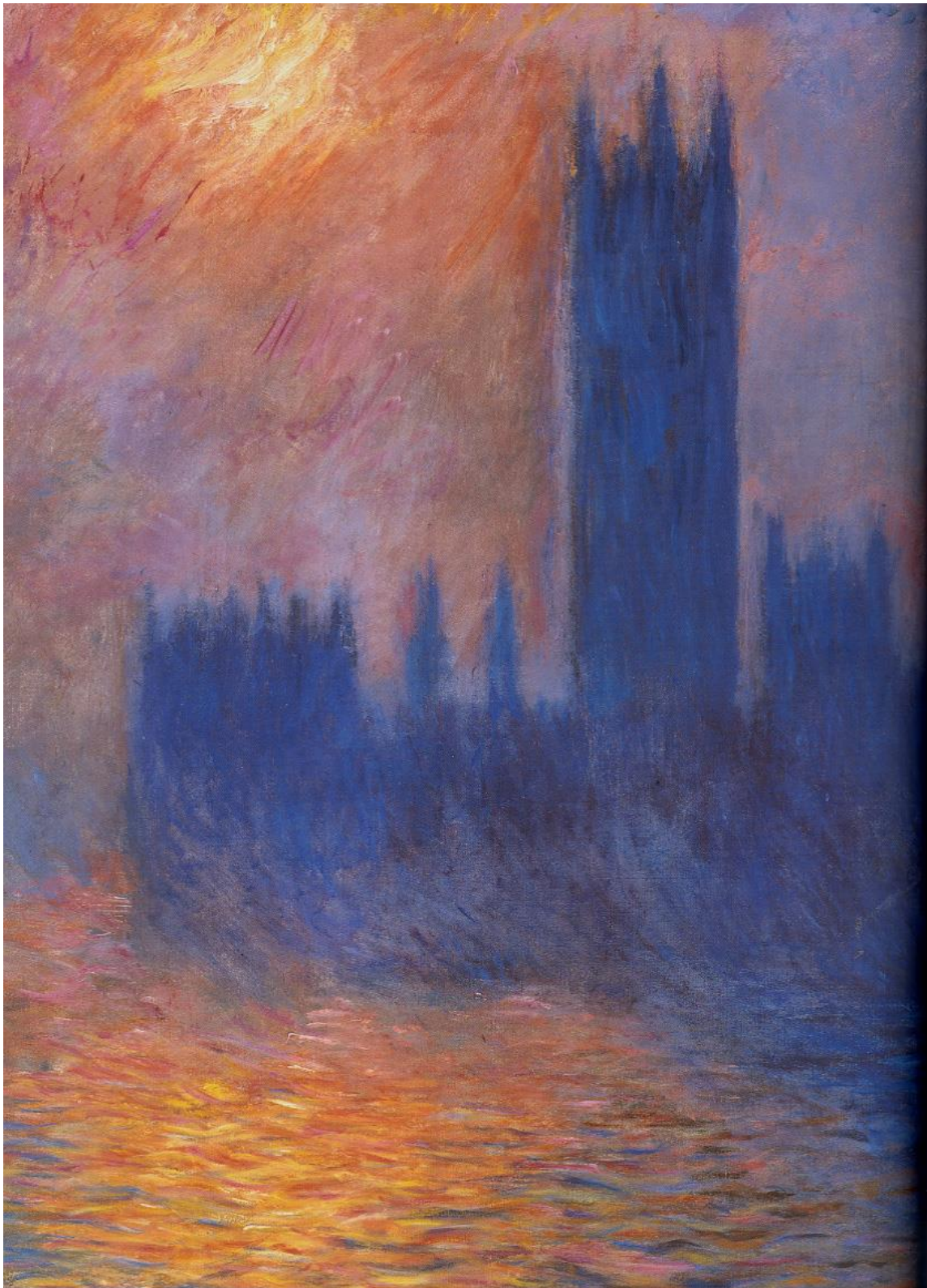
„Hluk moře, křivka obzoru, vítr v listí, křik ptáka vyvolávají v nás mnohonásobné dojmy. A najednou, aniž dá člověk k tomu sebemenší podnět, jedna z těch vzpomínek se rozšíří na svět kolem nás a vyjádří se hudební řečí. Má v sobě svou harmonii. A ať se člověk snaží jakkoli, nebude s to nalézt správnější a upřímnější. Jen tak srdce zrozené pro hudbu dospívá k nejkrásnějším objevům.“<sup>1</sup>

Totéž platí i o ostatních výrazových prostředcích. Především harmonie barev Monetových obrazů a harmonie tónů Debussyho skladeb mají mnoho společných znaků. Společným východiskem je snaha zachytit přírodu v její proměnlivosti. Protože nejproměnlivějším fenomé-

<sup>1</sup> HERZFELD, f., *Musica nova*, Mladá fronta, Praha 1966, s. 41 (dále HERZFELD/1966)



nem přírody je světlo, snažili se impresionisté najít obrazový ekvivalent světla. Tím se stává barevná skvrna – přesněji řečeno skvrny čistých, spektrálních barev.



4. Claude Monet: Londýnský parlament v mlze, 1904

Jedině barevná skvrna je schopna zachytit odraz světla různými povrchy. Jedině ta je schopna zachytit bezprostřední dojem.

Zatímco pro předimpresionistické obrazy je typická modulace barev – tedy plynulý přechod z jedné barvy do druhé – impresionisté kladou skvrny různých čistých barev vedle sebe, tedy bez modulace. Barevná výstavba Monetových obrazů se postupně natolik uvolňuje, až hra barevných skvrn dosahuje takové virtuózy, že předměty začínají ztrácet na významu. Obraz se tak vlastně stává velkolepou symfonií čistých barev stojících nad tvarem, což názorně demonstruje obraz Londýnský parlament.

I impresionističtí skladatelé – tedy i Debussy – se snaží hudebně výrazovými prostředky vyjádřit náladu okamžiku - a to nejen krajinářského, ale i psychologického – a využívají k tomu adekvátních prostředků. Tak jako Monet rozkládá lokální barvy ve skvrny čistých barev, tak i Debussy rozkládá zvukovou plochu tradičních akordů ve zvukové skvrny přimícháním dalších intervalů. Stejný je i vztah Moneta a Debussyho k modulaci. Tak jako Monet klade čisté barevné skvrny vedle sebe – bez modulace – tak i Debussy nepřevádí pomocí kadence či jiným způsobem funkčního obměňování jeden akord v druhý, ale ponechává akordům naprostou nezávislost a jejich napětí tím, že je posunuje paralelně. Impresionistická harmonie má zvláštní, opojné kouzlo jemné, přebohatě barevné zvukové palety – obdobně jako barevná výstavba Monetových obrazů.

Celý proces konečné krystalizace impresionistického malířského názoru se odráží nejen v barevné výstavbě obrazu, ale i v malířské technice. Monetův cíl – zachytit malířskými prostředky přírodu v její proměnlivosti – nebylo možné realizovat náročnými, složitými a zdlouhavými technickými postupy ale naopak rychlou, přímočarou technikou „ala prima“. Charakteristickou vibraci atmosféry a barevné reflexy světla na vodní hladině zachycuje Monet staccatem krátkých, výbušných úderů štětce. Tyto rukopisně uvolněné, temperamentní skicovitě partie se střídají s hladší malbou, rozmanitá je i kadence a směr tahu štětce, hmotnost barevného nánosu atd. Právě tato rozmanitost malířského přednesu spolu s charakteristickými jemnými nuancemi čistých barev je prostředkem malířské realizace těkavé proměnlivosti světla. Stejně tak se i Debussyho snaha po co největší zvukové barevnosti odráží nejen v odvážné harmonii, ale také v nesmírně jemné a bohaté instrumentaci. Debussy se nespokojil s tradičním rozdělením symfonického orchestru, ale dále dělí jednotlivé nástrojové skupiny a pokouší se o nové zvukové kombinace. Ve snaze docílit efektu zvukových skvrn individualizuje orchestrální hlasy. Barevnost a nápaditost instrumentace se snaží umocnit využitím neobvyklých poloh jednotlivých nástrojů a zvukových efektů, jako jsou sordinované nástroje, tremolo apod. Výsledkem je nesmírně bohatá zvukově barevná „paleta“.

Těkavému světlu v Monetových obrazech odpovídá stejně "těkavá" dynamika v Debussyho hudbě. Proto většina Monetových vrcholných obrazů i Debussyho stěžejních skladeb působí tak éterickým dojmem - jako by měly každou chvíli sublimovat. Monet ve své fascinaci světlem jako nejproměnlivějším fenoménem přírody nahradil haptičnost jako atribut materiální tíhy hmoty čistou zrakovostí, jejíž podstatou je vizuální vjem, který je svou psychickou podstatou nehmotný. Haptické kvality hmoty nahradily optické kvality světla jako energie (blíže viz str....), což vedlo k již zmíněnému potlačení kresebné linie, plastičnosti a kompaktnosti tvaru i jasné artikulace prostorových vztahů - tedy těch faktorů, které byly tradiční oporou porenasančního obrazového řádu. Logickým důsledkem bylo značné uvolnění kompozice, které vedlo řadu badatelů k unáhlenému názoru, že právě kompozice je Achillovou patou impresionistické obrazové koncepce. Neuralgickým bodem náhledu je již zdůrazněná dvojznačnost impresionismu jako vývojového mezníku mezi "starým"

a "novým" uměním. Ze zorného úhlu porenesančního malířství se kompozice impresionistických – a především pak Monetových – obrazů oprávněně jeví jako "bolavé místo", jako neblahý důsledek maximální snahy o vystižení nálady okamžiku. Pohled z "druhého břehu" však nabízí jiné hodnocení: spontánní uvolnění kompozice Monetových obrazů bylo východiskem jednoho proudu moderního umění a ve svém nejzazším důsledku i významným impulsem k organické spontánnosti "volné abstrakce". Náhornou demonstrací není jen známá reakce V.Kandinského na Monetovy Stohy (blíže viz str....), ale i programové navázání "mladých malířů francouzské tradice" na Monetův odkaz na začátku čtyřicátých let 20.století.

Debussy je v cestě za spontánností hudební formy ještě důslednější než Monet. Jestliže uvolněnost kompozice v Monetových obrazech byla výsledkem spontánnosti impulzivního malířského vyjádření optických dojmů, Debussy ve svých úvahách, dopisech a rozhovorech potvrzuje, že o problému spontánní hudební formy usilovně přemýšlel. Pro ilustraci alespoň krátký úryvek z jedné jeho úvahy:

"Docházím stále víc k přesvědčení, že hudba není svou podstatou věc, která by mohla plynout v pevné, tradicí vytvořené formě. Skládá se z barev a rytmů."<sup>2</sup>

Debussy tedy stejně jako Monet odmítá schémata tvaru, časového průběhu skladby, a v důsledku toho i hudební formy. Jedním z hlavních prostředků uvolnění hudební formy je odmítnutí motivické a tematické práce, na které na které novoromantičtí skladatelé – např. Antonín Dvořák ve své symfonické básni Vodník – vystavěli hudební přepis literárního příběhu. Kvalitativní proměnu tvaru a časového řádu skladby jsme věnovali dostatečnou pozornost v předchozí podrobné analýze. V této souvislosti jsme také náležitě akcentovali adekvátní tendence v impresionistickém malířství. A rozhodně ne náhodou se názorová polarita - nekompromisní odmítání na jedné straně a obdiv na straně druhé - projevila v hodnocení hudební formy impresionistických skladeb Clauda Debussyho obdobně jako v reakci na kompozici obrazů Clauda Moneta a dalších impresionistů. V kontextu doby odvážná spontánnost hudební formy Debussyho skladeb byla důležitým impulsem na cestě k organické hudební formě volné atonality. Není tedy divu, že se k odkazu "otce moderní hudby" manifestačně přihlásila skupina mladých francouzských skladatelů kolem P.Bouleze na počátku let padesátých).

Na impresivnosti Debussyho hudby se však podílí i prostorový fenomén, především jemné odstupňování zvukových odstínů, které tak připomíná „vzdušnou perspektivu“ impresionistických obrazů. A právě tento rys prostorového fenoménu Debussyho hudby je nejčastěji akcentován a hodnocen jako nejvýznamnější. Ale až Theodor Adorno jako první postřehl progresivní rys prostorového aspektu Debussyho hudby, a to je spojování zvukově barevných komplexů ale považoval jej za adekvátní prostorovému fenoménu impresionistických obrazů:

„U Debussyho byly jednotlivé barevné komplexy ještě vzájemně propojeny jako Wagnerovým uměním přechodu ... Takovým vzájemným prolínáním se vytvořilo něco jako smyslová nekoherence. Stejným způsobem se dostaly na impresionistické obrazy - jejichž techniku hudba absorbovala - vedle sebe posazenými barevnými skvrnami dynamické účinky a světelné efekty.“<sup>3</sup>

Významný posun přinesl Monet i ve vztahu k námětu. Nejfrekventovanějším námětem byla krajina s dominantou vodní hladiny, nejčastěji řeky Seiny. Často se jako přínos impresionismu uvádějí civilizační náměty charakteristické pro vrcholící druhou fázi průmyslové revoluce: rušné přístavy s moderní technikou, nádraží, pařížské bulváry atd. Rozhodující je

<sup>2</sup> DEBUSSY, C., Barvy a rytmus, SHV, Praha 1962, s. 80 (dále DEBUSSY/1962)

<sup>3</sup> VALLAS, L.,



však nový vztah k námětu, který se nejdůsledněji prosazuje v Monetových proslulých sériích obrazů - ať už je to Rouenská katedrála, Topoly, Stohy či Londýnský parlament.



**5. Claude Monet: Rouenská katedrála I, II, III, 1898**

Jestliže doposud byl námět objektem zobrazení, pak ve zmíněných sériích se stal prostředkem k řešení výtvarného problému: k malířskému vyjádření světelných proměn. Dochází tak nejen k jisté "negaci předmětu (námětu) v jeho tradičním významu"[18], ale k ještě významnějšímu posunu: Monet zde nezachycuje skutečnost předmětů, ale skutečnost přírody samé, "věčné chvění přírody" (Baudelaire). Právě proto byl Monet také důležitým ukazatelem na Kandinského cestě k abstraktnímu malířství. Monetovy Stohy, které Kandinsky jako budoucí adept malířství shlédl na výstavě v Moskvě, byly pro něj významným impulsem.

Obdobný posun se v impresionistické hudbě prosadil ve vztahu k hudebnímu vyjádření mimohudebního programu. Tuto zásadní změnu oproti novoromantické programní hudbě naznačila již úvodní lapidární konfrontace Dvořákova Vodníka a Debussyho Moře. V detailní analýze Dvořákovy symfonické básně jsme zdůraznili, že způsob hudebního vyjádření příběhu prostřednictvím témat a jejich obměn je bližší literatuře než malířství. V malířství je sdělovacím postupům novoromantické hudby nejbližší novoromantický alegorismus generace Národního divadla, jak jej dokonale reprezentuje např. cyklus Vlast apod. V úvodní syntetické komparaci Monetovy maríny a Debussyho Moře jsme zdůraznili snahu o "náladu okamžiku" - a znovu razantně akcentujeme: nejen okamžiku smyslového ale i psychického. Tak jako Monet v podstatě nemaluje předměty ale světlo, tak ani Debussy se nesnaží prostřednictvím tónomalby či zvukomalby[10] "malovat" vizuální či sluchové dojmy ale hudebně vyjádřit psychickou reakci na ně a proměňující se emocionální intenzitu reakcí v duchu prohlášení Merlaura-Pontyho:

"Hudba naopak je příliš daleko od světa a od sféry toho, co lze označit, než aby zobrazovala něco jiného než je náčrtky Bytí, jeho příliv a odliv, jeho růst, výbuchy a víření"[19]  
Dokonce se někdy jedná o éterickou proměnlivost hudebních představ či nápadů.

Bylo by možné dále pokračovat v konfrontaci analogických výrazových prostředků malířského a hudebního impresionismu – např. bohatě členěného, jemného a zdrženlivého rytmu

. Domnívám se však , že důsledná analýza dominantních výrazových prostředků a jejich podílu na malířském či hudebním tvaru a jeho vztahu k prostoru obrazu resp. k časovému průběhu skladby, stejně jako kompozice a hudební formy přesvědčivě dokázala, že Monetovy obrazy a Debussyho hudba jsou těsně spjaty poutem příbuznosti.

Předchozí komparace výrazových prostředků malířského hudebního impresionismu demonstrovaná na konfrontaci Monetova obrazu Dojem, východ slunce a 1. skice Debussyho Moře si neklade nárok na nový pohled. Vždyť v obdivuhodně lakonické zkratce dospěl k adekvátnímu názoru již na začátku dvacátých let jeden z největších znalců Debussyho hudby Leon Vallas:

"Tak jako impresionističtí malíři i Debussy se chtěl zbavit suchosti kresby, rozptýlit linii a rozdrobit ji až na jakési zvonivé, drobné částičky. Tak jako oni hledal hudební ekvivalent záchvěvů světla, atmosféry, ve které předměty plavou, rozloženého světla analyzovaného jako barevné spektrum. Rozpítným obrysem svých linií a zvláštní, osobitou harmonií dosáhl už překvapujících výsledků, které zesateronásobila vynalézavá, municiozní orchestrace. V jeho partiturách, právě jako na obrazech impresionistických malířů, touží barva po tom, aby byla podstatnou složkou. Má stejně důležitou úlohu jako kresba." [20]

The image shows a page of a musical score for Claude Debussy's 'Mer' (Sea), measures 72-77. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a tempo marking: "Modéré, sans lenteur (dans un rythme très souple) ♩ = 110". The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *p mais soutenu et en dehors*, *sfz*, and *f*. There are also triplets and slurs throughout the piece.

6. Claude Debussy, Moře, 1. skica, takty 72-77

Cílem detailní analýzy Monetovy maríny a Debussyho 1. skici z Moře bylo přesvědčivě demonstrovat těsné příbuzenské vztahy mezi malířským a hudebním impresionismem – přesněji řečeno mezi Monetovými obrazy a Debussyho hudbou. Na druhé straně by však bylo chybou omezit se jen na jedno téma 1. skici Moře. V závěrečné fázi 1. skici se prosazují úseky, které především v práci prostorovými aspekty hudby odkazují spíše k Cézannovi než k Monetovi. To jednoznačně potvrzuje notová ukázka taktů 72 – 77 z 1. skici Moře. Zde již není prostorový efekt utvářen spojováním nejasných, zamížených komplexů zvukových skvrn, ale vzájemným porovnáváním různých zvukových rovin a objemů, vertikálním spojením různých dynamických a fakturních vrstev. Debussy zde vymezuje zvukové objemy a prostorové vztahy důsledněji než impresionističtí malíři – jak již bylo řečeno, blíží se Cézannovi, i když nedosahuje jeho přísného řádu dokonalé organizace prostorových vztahů.

Ovšem oscilaci mezi impresionismem a postimpresionismem, ale – jak si blíže vysvětlíme v následující podkapitole věnované jiné Debussyho skladbě – i secesí a symbolismem, vykazují i další hudebně výrazové prostředky v 1. skici Moře. Názorným příkladem je pestrá škála ambitu melodických linií témat sledované skici (nuVa-f)

Hudební nahrávka Debussyho Moře na CD: Claude Debussy, The orchestral Music, M2YK 45620 – CBS MAESTRO (2 CD)

Popisky k reprodukcím:

Claude Monet: Dojem, východ slunce (Impression, soleil levant). 1872, Musée Marmottan, Paříž

Willem van de Velde mladší: Dělová salva. Asi 1660, Rijksmuseum, Amsterdam

Claude Monet: Londýnský parlament. 1904. Jeu de Paume, Paříž

(Claude Monet: Katedrála v Rouen za svítání. 1894. Jeu de Paume, Paříž

Claude Monet: Katedrála v Rouen v plném slunci. 1894. National Gallery of Art, Washington)