

УДК 78.03(44)"19":78.071.1(44:540)](045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300957

ЖАРКОВА В. Б.

Жаркова Валерія Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova_valeriya@ukr.net

КЛОД ДЕБЮССІ Й ХАЗРАТ ІНАЯТ ХАН: ЗВУК ЯК ВСЕСВІТ

Досліджено основні аспекти розуміння сутності звуку геніальними сучасниками — Клодом Дебюссі (1862–1918) й Хазратом Інаят Ханом (1882–1927). Означено, що нетрадиційні обрії музики Клода Дебюссі дивували слухачів від самих перших його творів і обумовили інерцію порівнянь творів композитора з картинами художників-імпресіоністів. Наголошено, що композитор постійно відмовлявся від титулу «імпресіоніста», який закріплював у слухачів хибну настанову «бачити» звукові події лише як майстерно відображений рух фізичних об'єктів (хвиль моря, забавок фавна, тощо). Підкреслено, що стиль Дебюссі обумовлювали: 1) поезія символістів; 2) музична культура Південної Азії й Далекого Сходу. Відзначено, що вивчення другої фундаментальної складової стилю Дебюссі є актуальним завданням вітчизняної науки і вимагає усвідомлення нової парадигми мислення європейського композитора, який прагнув розширити межі сприйняття звукових структур західної музики.

З'ясовано, що основою формування творчого кредо Дебюссі постає небувала увага до звуку. Підкреслено, що саме звук виступає фундаментом утворення «унікальної звукової реальності» (Ю. Дюфур) як особливого духовного виміру, що проявляє красу і безконечність Всесвіту. Доведено, що серед усіх параметрів музичної мови Дебюссі саме звук визначає логіку організації цілого як «тембрової композиції». Наголошено, що завдяки Дебюссі в європейській культурі затверджується нове розуміння музичного звуку. Підкреслено, що сутність перетворень в системі музичного мислення, що здійснював Дебюссі в контексті поширення східноазійських впливів на європейську культуру, рельєфно розкриває звернення до фундаментальної концепції звуку знаного індійського Суфія, музиканта і поета Хазрата Інаят Хана. Зазначено, що перетини поглядів на музику французького й індійського митців проявляють єднання прагнень відкрити джерела духовного світла і вічної краси як основи Всесвіту, а їхня спадщина дає сучасній людині ключ до розуміння його законів — звук, що проявляє зв'язки мікро- і макрокосмосу. Доведено, що вектори сприйняття творів Клода Дебюссі та музики Інаят Хана розгортаються настільки широко, наскільки дозволяє слуховий досвід, який веде слухача від «двовимірної звукової картинки» до безмежного просторового поля смислів, що утворюють власний Всесвіт звуку. Підкреслено, що композитори наступних поколінь продовжили цей шлях, трансформуючи музичний простір ХХ і ХХІ століття рухом в глибину, безкінечність, красу і метафізичну силу звуку.

Ключові слова: французька музика ХХ століття, музика Клода Дебюссі, стиль Дебюссі, музика Інаят Хана, звук як феномен, звук як Всесвіт, музична мова, Схід і Захід, орієнталізм, метафізика звуку, містицизм звуку, індійська музика, рага.

Вступ. «Унікальний у свою епоху, фундатор нової ери, Клод Дебюссі як ніхто інший змінив напрямок руху західної музики. У той час, коли музика Заходу послуговувалась загалом граматикою тяжінь, потрохи вона почала перетворюватись на мистецтво “звукової субстанції” (“substance sonore”)» [Debussy, 2012, p. 159]. Ці міркування Юга Дюфура (Hugues Dufourt) — видатного сучасного французького композитора, філософа, провідного представника особливої акустичної техніки «спектральної музики» — напрочуд рельєфно виявляють сутність творчої діяльності Клода Дебюссі. Саме небувала увага Дебюссі до всіх параметрів **звуку** докорінно трансформувала принципи музичного мислення, затверджені в європейській культурі протягом трьох століть Нового часу (XVII–XIX), і відкривала нову еру.

Нетрадиційні обрії музики Клода Дебюссі дивували слухачів від самих перших його творів. Вже рання кантата «Весна» (1887) викликала незадоволення академічного паризького середовища через «перебільшене відчуття кольору» і була затаврована як прояв в музиці «якогось імпресіонізму» [Яроцинський, 1978, с. 37]. Так з легкої руки чиновника Академії вишуканих мистецтв відкрилась «скринька Пандори» порівнянь музики Дебюссі з живописними полотнами сучасників-імпресіоністів.

Як відомо, композитор намагався змінити подібну інерцію сприйняття його творів й наполегливо відмовлявся від титулу «імпресіоніста». Зокрема, у 1908 році в листі Жаку Дюрану Дебюссі з прикрістю писав, що його «Образи» для оркестру критики недалекоглядно пов'язують з «музичним імпресіонізмом» і гірко зітхав: «Я ж намагаюся робити “*дещо інше*”, створити щось на кшталт *реальностей*, які всякі дурні (*les imbéciles*) називають “імпресіонізмом”» [Debussy, 2012, p. 26].

Звісно, паралелі між творчими пошуками Дебюссі і його геніальних співвітчизників — К. Моне, О. Ренуара, Е. Дега, К. Піссаро та ін. — виникали не випадково й маркували окремі точки перетину художніх пошуків. Однак вони значно звужували спектр безпрецедентних новацій композитора, закріплюючи настанову «бачити» звукові події у творах композитора як майстерно відображений рух фізичних об'єктів (хвиль моря, забавок грайливого фавна тощо) і *згортати метафізичний простір музики до мальовничих картинок*. Власне неповторні «звукові субстанції», сформовані силою духовного прозріння Дебюссі, критики, «загартовані» правилами академічної музичної освіти, були не в змозі почути.

Особливо зручним шлях викривлення смислового простору музики Дебюссі виявився для радянських ідеологів, які систематично викреслювали із духовного життя композитора всі метафізичні складові. Навіть сьогодні у вітчизняній музикознавчій літературі помітно відлуння тривалого ідеологічного спотворення художніх намірів митця (не говорячи вже про сучасний україномовний інтернет-простір, що продовжує зомбувати відвідувачів мантрою про «Дебюссі-імпресіоніста»). Механізм створення композитором музичної тканини й досі залишається не вивченим в усій повноті, а усвідомлення сутності звукової матерії часто замінюється загальними коментарями назв творів та виразності окремих прийомів.

Головною проблемою залишається те, що діяльність Дебюссі не вкладалась в матрицю активності європейського композитора, яку в XIX столітті традиційно визначали консерваторська освіта й уніфікація правил ремесла. Однак феномен Дебюссі як митця обумовлювали зовсім інші явища, що лякали сучасний йому академічний істеблїшмент: 1) *поезія символістів*; 2) *музична культура Південної Азії і Сходу*. І обидві фундаментальні складові стилю композитора до сьогодні кидають виклик слухачам і виконавцям.

Перша — вказує не просто на «зацікавлення» Дебюссі віршами сучасників, але на становлення мислення композитора через засвоєння ним новітньої поетичної системи і вимагає вивчення шляхів наслідування техніки культових представників паризького літературного авангарду Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме. Подібний парадоксальний шлях формування музичної мови відразу визначав розрив із тим арсеналом знань і правил, якого очікувала тогочасна музична спільнота від професійного композитора. Основним етапам цього процесу було приділено увагу у статті [Жаркова, 2021], що містить посилання на потужний шар робіт західних дослідників, які докладно вивчали це питання і наголошували на необхідності підходити до Дебюссі як до «композитора-символіста» (С. Яроцінський [Яроциньский, 1978], Е. Локспейзер і Г. Хальбрейк [Lockspeiser, Halbreich, 1989], Р. Ніколс [Nichols, 1998], Ж.-М. Некту [Nectoux, 2005], Ф. Лезюр [Lesure, 2003] та ін.).

Друга фундаментальна складова стилю Дебюссі — східноазійські музичні традиції — виявляє унікальність художньо-естетичного фундаменту творчості композитора й очікує не тільки реверансів дослідників у бік «екзотизму» чи «орієнталізму», але усвідомлення *принципово нової парадигми мислення європейського композитора*, який прагнув розширити межі сприйняття звукових структур західної музики. Проте цей вектор погляду на спадщину Дебюссі фактично відсутній в українському музикознавстві і тому обумовлює *актуальність* представленої розвідки.

Формування нової концепції звуку К. Дебюссі було обумовлене його знаннями музики Далекого Сходу й особливо Південної Азії, у тому числі завдяки особистому знайомству з її видатним представником — індійським музикантом, поетом, композитором, філософом Хазратом Інаят Ханом (1882–1927). Цей важливий зріз життя французького композитора зовсім не попадає у поле уваги українських науковців, а постать Хазрата Інаят Хана, який здобув надзвичайну популярність в Європі завдяки своїм концертам і лекціям, залишається не відомою музикальному загалу в нашій країні. Звісно, немає можливості проаналізувати всі аспекти містичної концепції музики і звуку Інаят Хана в межах однієї статті, однак видається важливим проакцентувати ті, що мають особливе значення для розуміння нової концепції звуку Дебюссі. Звернення до духовної спадщини знаного Суфія є тим більш своєчасним, що серед його думок міститься гірко твердження: «Можливо, якимось Західний світ прокинеться для індійської музики, як нині Захід прокидається для поезії Сходу і починає цінувати роботи таких майстрів як Рабіндранат Тагор. Настане час, коли люди шукатимуть музику цього типу, але не знайдуть її, — буде надто пізно» [Інаят Хан, 2007, с. 143].

Погляд на двох геніальних сучасників розкриває сутнісні спільні настанови сприйняття звукової матерії представниками протилежних ментальних світів, адже основна ідея містичної концепції Інаят Хана — «*той, хто знає таємницю звуку, знає таємницю усього Всесвітсесвіту*» [Інаят Хан, 2007, с. 274] — тонко резонувала із духовними переконаннями Дебюссі. Тож виявлення принципів розуміння звукової матерії, що затверджувались у європейській свідомості завдяки Клоду Дебюссі і Інаят Хану, обумовлює спрямованість і актуальність статті.

Аналіз публікацій. В українському гуманітарному просторі в роботах, пов'язаних з творчістю Дебюссі, ім'я Хазрата Інаят Хана фактично не згадується, тоді як в західній науці ця лінія творчого життя геніального французького митця окреслена більш рельєфно: це розвідки Дюрст Брітт [Dürst, 2013], Ховата Роя [Howat, 1994, 2009], Віндлберна Моріса [Windleburn, 2023]. В означених дослідженнях наголошується на необхідності детального вивчення всіх аспектів діяльності двох сучасників, що закріплювали в європейському музичному просторі нове ставлення до звуку. І хоча

вітчизняні автори останнім часом переконливо прояснюють сутнісні параметри стилю Дебюссі [Жарков, Коханик, 2022; Жаркова, 2021; Клімова, 2014 та ін.], феномен звуку як важлива складова мислення композитора очікує подальших спеціальних розвідок.

Мета статті — висвітлити основні джерела становлення нової концепції звуку Клода Дебюссі та її резонанси із вченням про «містицизм звуку» Хазрата Інаят Хана.

Наукова новизна статті визначається тим, що феномен звуку Клода Дебюссі розглядається як унікальний смисловий простір, обумовлений усвідомленням композитором традицій східноазійської музики. Вперше в українському музикознавстві спеціально розглядаються шляхи перетину мистецьких настанов Клода Дебюссі й видатного представника індійської культури — музиканта, поета, композитора й філософа Хазрата Інаят Хана, які докорінно змінювали перспективи подальшого розвитку європейської музичної свідомості.

Методологічним підґрунтям статті є використання історичного, компаративного, феноменологічного методів аналізу.

Результати дослідження основних принципів роботи зі звуком Клода Дебюссі і вектори розширення традиційних для європейської професійної музики засад організації музичної тканини викладемо у двох розділах статті: Витоки нової концепції звуку Клода Дебюссі; Клод Дебюссі й Хазрат Інаят Хан: перехрестя двох світів.

Витоки нової концепції звуку Клода Дебюссі

У 2012 році французька спільнота урочисто святкувала 150-річчя з дня народження Клода Дебюссі. В Парижі була організована масштабна виставка «Дебюссі. Музика і мистецтва», яку готували провідні фахівці у всіх сферах культурного життя. Її матеріали увійшли в розкішне ілюстроване видання [Debussy, 2012], що зберігає головні маркери того незабутнього аудіовізуального простору, який, за метою його фундаторів, відкрив би сучасній людині найбільш значущі аспекти духовного життя композитора. Вкрай симптоматично, що титульна стаття, що розпочинає це видання, містить у назві слова Дебюссі «Я хочу записати моє *музичне сновидіння*» [Debussy, 2012, р. 15. Курсив мій. — В. Ж.], а її зміст фактично цілком присвячений впливам на композитора *неєвропейських* артефактів різного рівня. Якщо додати, що автором є один із головних представників французького музикознавства Жан-Мішель Некту (Jean-Michel Nectoux), то стає зрозумілим особливе значення заголовної статті, яка формує матрицю для сприйняття усієї спадщини Дебюссі. Зізнання композитора у бажанні віднайти звучання, що розгортається із самої глибини себе (із сновидіння) проясняє центральну ідею Виставки презентувати у просторі (фізичному й метафізичному) зв'язки композитора із символістськими та езотеричними сферами паризького життя кінця XIX — початку XX століття, а також його надзвичайне захоплення східноазійською культурою.

На зовнішньому плані інтерес Дебюссі до усього позаєвропейського фіксувало бажання наповнити своє життя «екзотичними» родзинками — вишуканими китайськими й японськими естампами, східними музичними інструментами й меблями, рафінованими порцеляновими й бронзовими дрібничками, які протягом життя склали величезну колекцію. Один із журналістів, який побував у квартирі композитора, писав у 1910 році: «вишуканий дім, атмосфера спокою і роботи, наповнена античною керамікою й східними предметами. Стіни декоровані білими дерев'яними панелями у найбільш простому колоніальному стилі. І розкішний густий східний килим, покладений на підлогу» [Debussy, 2012, р. 15]. Відома фотографія 1910 року у ві-

тальні Дебюссі, що представляє його та Еріка Саті біля статуї Будди, розташованої в самому центрі на каміні, доносить і до нас відображення вишуканого «східного» інтер'єру, в якому композитору було затишно (мал. 1).

Мал. 1



Клод Дебюссі і Ерік Саті. Вітальня Дебюссі. Avenue du Bois de Boulogne. 1910 рік

Проте ці свідчення бажання Дебюссі наповнити своє життя вібраціями далеких культур не були даниною моді і шаленому захопленню його сучасників усім «заморським». Від перших творчих кроків композитор відчував невичерпні *духовні* ресурси таємничого Іншого світу і намагався зазирнути в його глибину. Головним же поштовхом до змін у мисленні молодого композитора, який успішно опанував у Паризькій консерваторії академічні вимоги, була *Всесвітня універсальна виставка 1889 року*, що проходила в Парижі. Вона тривала півроку (з 6 травня до 31 жовтня) і стала головною подією не лише французького, але й загалом європейського життя, продовжуючи відкриття європейцями далеких культур Південної Азії і Сходу¹.

¹ Зазначимо, що на попередній Виставці 1878 року вже можна було почути північно-африканську музику та автентичну музику угорських ромів, а виступи індійських танцівниць від їхніх перших приголомшливих концертів 1838 року у Парижі час від часу поновлювались у європейських залах, дивуючи глядачів і слухачів екзотичними ритмами, звучаннями і незвичною пластикою.

Всі експонати «Виставки» (включаючи концерти і театральні вистави) активно обговорював «весь-Париж». «Виставка не має реальності: це майже так, ніби ви гуляєте в *декораціях східної п'єси*», — писали Брати Гонкур [Goncourt, 1989, p. 271], блискуче вказуючи на трансформацію буденної реальності, яку кожного дня (а іноді й ночі, коли відбувались ефектні світові і музичні шоу) переживали відвідувачі (мал. 2). Чи не найбільш знаменитою частиною «Виставки» був «Кампонг» (Kompong) — реконструкція селища з острова Яви, що демонструвала сільськогосподарську діяльність і релігійні церемонії яванців, які продовжували в центрі Парижу вести звичний для них образ життя. Тут можна було почути знаменитий індонезійський гамелан — ансамбль традиційних ударних інструментів — незамінну складову яванського побуту. Ця музика стала сенсацією для європейських музикантів, руйнуючи їх уявлення про те, якою взагалі музика може бути.

Мал. 2



Павільйон Індії. Всесвітня універсальна виставка 1889 року.

Факт значного впливу на композитора Всесвітньої виставки 1889 року наводять усі біографи Дебюссі. За словами його друга Роберта Года, композитор «провів багато плідних годин в яванському кампонгу, слухаючи ударні ритмічні візерунки гамелану з його невичерпними комбінаціями ефірних миготливих тембрів» [Lockspeiser, 1978, p. 113]. Але в результаті Дебюссі засвоїв не тільки виразні можливості екзотичних інструментів для відтворення «місцевого колориту» й оригінальні мелодико-ритмічні патерни, що обумовили використання ним нових ладів та оригінальних фактурних прийомів. Зустрівшись із східноазійською музикою, Дебюссі, за влас-

ним визнанням, відкрив для себе *новий музичний світ*, у якому «бачити схід сонця є більш корисним, ніж слухати “Пасторальну симфонію”» [Debussy, 2012, р. 23]. Англійський дослідник Рой Ховат вказує, що з-поміж багатьох композиторів, яких приваблював Схід, саме Дебюссі «зробив багато з його характеристик своєю мовою і навіть *ідентичністю*» (курсив мій. — В. Ж.) [Howat, 2009, р. 110].

Дебюссі і сам усвідомлював глибокі відмінності між західною — і музичними культурами, представленими на «Виставці». Описуючи музичні вистави в'єтнамського театру аннамів, він радіє: «ніяких слідів поганого смаку! Чи не означає це, що цивілізовані країни зіпсовані професіоналами?» [Яроциньский, 1978, с. 142]. Симптоматично його зізнання: «Були і навіть зараз існують чарівні маленькі народи, які, незважаючи на зміни, що вносить цивілізація, вчилися музиці так само просто, як вчишся дихати. Їхня консерваторія — *вічний ритм моря, шелест листя на вітру й тисячі маленьких шумів*, до яких вони старанно прислухалися, ніколи не заглядаючи в написані трактати. ... яванська музика дотримується такого контрапункту, поруч з яким контрапункт Палестрини усього лише дитяча гра» (курсив мій. — В. Ж.) [Яроциньский, 1978, с. 141].

Можливо для когось ці рядки Дебюссі є приводом уявити образ композитора, який стоїть на березі моря і вслуховується в його шум, щоб потім додати свіжі фарби у свої твори, побудовані на сталих національних традиціях. Насправді ж Дебюссі декларує розрив власних творчих устремлінь із традиційними критеріями європейського музичного професіоналізму. Смісловий акцент у цьому зізнанні композитора варто зробити на слові «консерваторія»: море як консерваторія... шелест листя як консерваторія... А згадка про Палестрину виявляє розуміння Дебюссі специфіки східно-азійської практики музикування, коли музичні миттєвості мають самостійне значення, але при цьому примхливо об'єднуються особливими часовими і просторовими чинниками організації цілого, віддзеркалюючи у такий спосіб вищий природний порядок.

У «голосі вітру», що «єдиний здатний розказувати історію світу» [Debussy, 2012, р. 23], композитор відкриває нові смислові виміри, невідомі європейській музиці. Вони ставали «диханням», яке композитор прагнув передати знаками музичного письма. Пізніше Дебюссі скаже: «Хто може знати секрет музичної композиції? Шум моря, вигин обр'ю, вітер у листях, крики птахів викликають в нас численні враження. І врешті-решт, усвідомлюємо ми чи ні, ці спогади оформлюються в музичну мову» [Debussy, 2012, р. 29]. У 1903-му він ще більш чітко формулює своє кредо: «Музика — це *утаємничена математика*, елементи якої беруть участь у Безкінечності. Вона є відповідальною за рух вод, гру хвиль, що її утворює примхливий вітер; нічого немає більш музичного ніж захід сонця! Для того, хто вміє дивитись, це найкращий урок, записаний в цій книзі, яку *не так часто відвідують музиканти*, я маю на увазі: *Природу*» (курсив мій. — В. Ж.) [Debussy, 2012, р. 24].

І ще один важливий наслідок знайомства з музикою яванського кампону характеризував творчий почерк Дебюссі після 1889 року. Велике враження на нього справили виступи яванських танцівниць під звуки індонезійського гамелану (мал. 3). Їх ритуальний танець, що історично наслідував традиції індійських храмових церемоній, вражав тим, що був зовсім не подібним на динамічні рухи європейських балерин. Невимовна «заморожена» грація робила яванський танець схожим на рух одухотворених скульптур, у якому кожен момент звучання отримував свій пластичний вираз і перетворювався на досконалу візуальну структуру. Подібний спосіб розгортання часу як послідовності зафіксованих миттєвостей докорінно відрізнявся від наскрізних метаморфоз музичного матеріалу в культурі пізньоромантичної доби. Саме

такий підхід до організації музичної композиції стає надалі «візитівкою» Дебюссі: композитор спрямовує увагу на створення об'ємності, просторовості й смислової автономності кожної миті звучання, а в ідеалі — кожного звуку. Отже, результат «навчання» Дебюссі в «консерваторії Всесвіту» був приголомшливим.

Мал. 3



Яванські танцівниці на фоні гамелану. Всесвітня виставка 1889 року.

Справжню революцію, яку здійснював в європейській культурі Дебюссі «із середини» (не відмовляючись від традиційних інструментів і способів нотації, які потім будуть активно змінювати його послідовники), закріплюються у його творчості 90-х років. Вони вже виводять на авансцену паризького музичного життя того Дебюссі-пророка, що «відкриє ХХ століття» (П. Булез). Звісно, тут велику роль відіграло й особисте знайомство композитора із Стефаном Малларме (з 1890 року), і присутність на його символістських «вівторках»; і тісні контакти із визнаним знавцем східної культури, езотериком і містиком Едмоном Байї (*Edmond Bailly*), а також відвідування його знаменитої арт-галереї *Librairie de l'art independent* (з 1889 року); і дружба із закоханим у Схід поетом і сходознавцем Шарлем Лало (*Charles Lalo*), а також Еріком Саті, який був музичним директором в окультному товаристві Жозефа Пелладана «Роза і Хрест». Цей простір спілкування Дебюссі з авангардними діячами тогочасної французької культури закріплював його нові погляди на сутність музики й переконання в необхідності оновлення музичної мови.

У 1890-ті роки творчий шлях композитора відзначають дві суттєві зміни: 1) Дебюссі декларативно змінює ім'я і перестає підписувати свої листи і твори родинним ім'ям Ашиль, спочатку вживаючи своє подвійне ім'я Ашиль-Клод або Клод-Ашиль (з грудня 1889 року по липень 1892 року), а з вересня 1892 року називає себе виключно *Клод*; 2) композитор переміщує основний вектор творчих пошуків із області домінуючих у попереднє десятиліття камерно-вокальних жанрів (із 80-х років

опусів лише 11 були без поетичного тексту) до сфери «чистої» інструментальної музики. Він мріє про новий музичний театр, фундаментом якого є чисте звучання. Подібний театр він будує разом із своїми співавторами — Морісом Метерлінком та Едгаром По (опери «Пеллеас і Мелізанда» та незакінчена опера «Падіння дому Ешерів»), створюючи реальність, «зіткану з ніщо» (слова Дебюссі про Мелізанду), яка розгортається у метафізичних вимірах.

Вихід Дебюссі у жанровий простір «чистого звучання» отримує і свій «маніфест» — «*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» (1894, «Післяполудень Фавна»), що остаточно закріплює нові творчі настанови митця. Їх промовистою декларацією постає те, що зберігаючи у назві посилання на поетичний текст С. Малларме, Дебюссі не використовує його безпосередньо у творі. Це особливо помітно в контексті потужного шару камерно-вокальних опусів попередніх років і детальної роботи композитора у 70–80-ті роки саме із поетичним словом. Однак до сьогодні неухважні критики «по інерції» продовжують потрапляти в пастку хибних кліше і шукати в музиці «Прелюда» пряме віддзеркалення поетичних рядків і зображення еротичного Фавна, який бігає за німфами.

«*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» фіксував докорінну зміну усіх параметрів композиції під впливом *нового розуміння об'єму і глибини звуку*, що композитор відкривав для себе в «консерваторії природи». Поетичні ж структури Малларме давали можливість виходу за межі традиційних для європейської музики ХІХ століття способів утворення художньої цілності. Ці аспекти оновлення композиційних маркерів у «Прелюді» блискуче розкривають українські дослідники Олександр Жарков та Ірина Коханик [Жарков, Коханик, 2023], визначаючи організацію «*Prélude à l'Après-midi d'un faune*» саме як «*темброву композицію*» і прослідковуючи в ній незвичні для того часу функції звуку (тембру).

Твори подальших років свідчать про постійні пошуки Дебюссі шляхів народження унікальної «звукової реальності». Назви творів композитора («Хмари», «Що бачив західний вітер», «Море від світанку до полудня», «Місячне сяйво» та ін.) не залишаються тільки поетичною «програмою», а безпосередньо вказують на певні вектори руху *звукових ідей*, що виводять слухача далеко за межі буденних уявлень і кольорових світлин.

В цьому контексті не випадковою є зустріч Дебюссі із Хазратом Інаят Ханом. Знаменитий індійський музикант і філософ, за словами його сина, приніс світу послання, «яке можна порівняти з *космічною симфонією любові, гармонії та краси*, що пробуджує серце того, хто шукає шлях істини... і розкриває *магічну силу, містику звуку*» (курсив мій. — В. Ж.) [Інайт Хан, 2007, с. 6]. Наведені слова повною мірою можна віднести й до творчості Дебюссі. Тож симптоматично, що доля звела двох геніальних сучасників в той момент, коли Інайт Хан приїхав у Париж у 1913 році.

Клод Дебюссі й Інайт Хан: перехрестя двох світів

Хазрат Інайт Хан (1882–1927) — індійський містик, Суфій, поет, музикант — відіграв визначну роль у процесі передачі давніх індійських знань модерним європейцям на початку ХХ століття. Його життя розподілилось між протилежними частинами світу, а духовна місія в Європі зміцнила ті ланцюги між Заходом і Сходом, що почали вибудовуватись з кінця ХІХ століття.

Інайт Хан народився в шляхетній індійській родині музикантів високого рангу в місті Барода (нині Ваходара) і від самого дитинства був залученим до музично-

поетичного придворного мистецтва Махараджа Гаеквада Бародського. Дуже рано Інаят Хан був посвячений у Суфійський орден Чиштїї і допущений до містичної релігійної практики (цьому сприяло і те, що він мав непересічні знання мов: володів санскритом для розуміння давніх трактатів, перською для читання віршів, арабською для молитви, вільно спілкувався англійською, а пізніше на Заході вивчив французьку; крім того розмовляв ще трьома «живими» мовами своєї батьківщини).

З 18 років Інаят Хан почав виступати з сольними концертами в різних регіонах Індії й отримав приголомшливе визнання. Його називали «ранковою зіркою музичного відродження». Він співав раги в традиціях Північної (Хіндустані) й Південної (Карнатака) Індії, грав на щипковій цитрі і віні Сарасваті. Вже тоді знайшов особливий формат для своїх концертів, розпочинаючи їх короткими вступними лекціями, що відкривали «найсвятіші й божественні аспекти давньої індійської музики» [Dürst, 2013, p. 23].

Духовний вчитель Інаят Хана — Шейх Саїд Мухаммед Мадані — перед смертю доручив йому важливу місію поєднати Схід і Захід гармонією музики і поширити мудрість Суфізму. В цей час Інаят Хан був не лише визнаним музикантом і поетом, але й шановним професором теорії музики, тож був цілком готовим до виконання у західному світі заповіту свого духовного гуру. У 1910 році він залишає Індію і приїжджає до США, де починає виступати з лекціями та концертами із сімейним ансамблем «Королівські музиканти Індостану» (мал. 4).

Мал. 4



Хазрат Інаят Хан. 1910 рік.

Концерти мали великий успіх і згодом, у 1912 році, «Королівські музиканти Індостану» переїжджають до Лондона, а 1913 року — до Парижа, де продовжують тріумфально виступати. Зокрема, в Парижі вони співпрацюють із знаменитою голландською східною танцівницею Матою Харі (1876–1917). З початком Першої світової війни Інаят Хан повертається до Англії, де активно поширює Суфійське вчення і утворює в 1921 році релігійний Орден «Суфійський рух». У 1926 році він повертається до Індії і закінчує свій земний шлях у 1927 році.

Після смерті Інаят Хана тексти його статей і публічних виступів було зібрано в серії Суфійських Послань, що розгорнулись у 13 томів. Особливого значення серед них для нас має книга «Містицизм звуку», що постає квінтесенцією давньої індійської мудрості. Докорінно відмінні від європейських погляди на сутність звуку і музики знаходять відображення у промовистих порівняннях й виразних афоризмах. Інаят Хан визначає музику як «*рух краси*», «*знак життя*» і наголошує, що музика у повсякденній мові — «лише мініатюра, яку наш інтелект вихопив із музики чи гармонії Всесвіту» [Інаят Хан, 2007, с. 106]. Непересічну роль музики у духовному житті людини він стверджує наступним зізнанням: «Музика як моя справжня релігія є для мене набагато більшим, ніж просто професією чи навіть місією, оскільки я дивлюсь на неї як на *єдиний шлях до порятунку*» (курсив мій. — В. Ж.) [Dürst, 2013, с. 159].

Вчення Інаят Хана доносило до західної людини ідею про те, що музика є метафізичною силою, яка утворила світ; вона є первинною вібрацією, чистим «рухом» і фундаментом усього, що створено і що існує. Цю первинну вібрацію Інаят Хан називає «*абстрактним звуком*» (*sawt-e-sarmad* або *anahad*) і пише: «Предмети, імена та форми є лише вираженням вібрацій у різних аспектах. Навіть усе, що ми називаємо матерією або субстанцією, і все, що, здається, не говорить і не звучить, — усе це є *вібрацією реальності*» [Windleburn, 2023, р.126]. Іншими словами, поруч із тими звуками, які ми маємо можливість почути, знаходяться звуки, що резонують у просторі «нечутного», у просторі «тиші», але вони так само мають свої смислові поля.

Між цим абстрактним звуком (як джерелом усього) і музикою, як його матеріальним виявленням, існує зв'язок. Музика постає «посередником» між невловимим (тонкими) і більш рельєфно виявленими вібраційними рівнями, що відтворюють духовні еманції в звукових структурах, які ми здатні сприймати через слух. «Це свідчить про те, що *музика є мистецтво мистецтв і наука всіх наук*; вона містить у собі *джерело всього знання*» (курсив мій. — В. Ж.) [Інаят Хан, 2007, с. 269].

Всі аспекти життя Інаят Хана відповідали його духовним переконанням, а діяльність як «*місіонера звуку*» [Dürst, 2013, с. 30] мала непересічне значення для європейського слухача. Навіть сьогодні ми можемо доторкнутись до цієї центральної частини його духовного вчення, слухаючи виконання 16 класичних індійських раг, що були записані в Калькутті у 1909 році і збереглись у фондах Британського радіо.

Концепція Інаят Хана мала значний резонанс у паризькому суспільстві, адже близькі погляди на сутність музики були поширеними серед символістів, окультистів і теософів з кінця XIX століття. Зокрема, цінні спостереження відносно спорідненості ідей Інаят Хана із символістською естетикою, якою «хворіла» тогочасна паризька духовна еліта, наводить західний дослідник Віндлберн Моріс [Windleburn, 2023]. Він звертає увагу на те, що у знаменитому сонеті Шарля Бодлера «Correspondences» («Відповідності») вперше було задекларовано ключову тезу нового покоління митців: всі речі мають безліч значень, що утворюють «нескінченне заломлення» — «довге відлуння» (Ш. Бодлер), у якому резонують аромати, кольори, звуки [Windleburn, 2023, р.127]. Подібне злиття у єдиній «вібрації» зору, слуху, дотику, запаху, смаку й утворює рух за межі свідомого «до глибшої вібраційної сили — “абстрактного звуку”, сприйняття якого було ... синестетичним чи, використовуючи термін Хана, “інтуїтивним”» [Windleburn, 2023, р. 128]. Тож виступи Інаят Хана як мислителя й виконавця індійських раг глибоко сприймала підготовлена аудиторія.

Популярності Інаят Хана в Парижі сприяло й те, що його великим шанувальником був Едмон Байї (Edmond Bailly), чий книжковий магазин *Librairie de l'art independent* залишався з 90-х років центром зібрань поетів-символістів, містиків і

всіх, хто шукав нові духовні орієнтири. Байї писав статті, присвячені «езотеричній музиці», а його особиста дружба з Інаят Ханом сприяла поширенню новітніх поглядів на сутність музики Суфійського містика в паризьких елітарних колах, до яких зокрема відносився й Дебюссі, який був постійним відвідувачем художньої галереї Байї.

Зустріч Дебюссі з Інаят Ханом відбулась у травні 1913 року завдяки зусиллям їх спільного друга піаніста Вальтера Руммеля. Її детально описує шотландський дослідник Рой Ховат [Howat, 1994], посилаючись на лист Дебюссі до Руммеля, у якому композитор розповідав, що музиканти запропонували вибрати зручний для нього день, але час виступу — близько п'ятої години — визначили заздалегідь. Наймолодший брат Інаят Хана — Мушарафф Хан, який був присутнім на зустрічі, також залишив свої спогади. Він згадує, що Дебюссі назвав цю зустріч «вечором емоцій». Після виступу індійських музикантів, які виконували раги, він сів за фортепіано і почав грати свої твори, вигукуючи їх назви, що нагадували описові назви раг [Howat, 1994]. За припущенням Роя Ховата, це могли бути «Сади під дощем» чи щойно надрукована прелюдія «Зав'яле листя». Мушарафф Хан навіть дав Дебюссі короткий урок гри на традиційному південно-індійському інструменті віні.

Обидва митці мали значне враження один від одного. Можливо незавершена «Індійська драма», яку Дебюссі планував написати з поетом Габріелем Д'Аннунціо, була задумана під впливом цього знайомства. До речі, Д'Аннунціо, у свою чергу, був у захопленні від виступів Інаят Хана в Парижі і залишив піднесені враження у яскравій рецензії. Суфійський містик також неодноразово згадував Дебюссі у своїх лекціях і письмових текстах.

Питання перетину двох ментальних світів через зустріч їх знакових представників вимагає подальших спеціальних розвідок. Однак немає сумніву, що індійські раги, що звучали у вітальні Дебюссі, проявляли глибокі зміни у західній культурі на межі XIX–XX століть. Вони окреслювали той шлях, на якому музика стає магією, що «може потрясти і проникнути у саме серце людини. Це мрія, медитація; це рай. Слухаючи її, людина почувається в іншому світі» [Інаят Хан, 2007, с. 143].

Закони створення «іншого світу», який розгортається не перед сотнями людей у великому концертному залі, а силою духовного відгуку невеликої кількості обраних слухачів під час виконання раги, побудовані на *еднанні* усіх учасників духовного акту з вібраціями Всесвіту. Їх підкріплює й обов'язкова настанова виконувати кожен рагу тільки у свій час доби чи пори року (до речі, прив'язки до конкретного часу, не характерні для європейської жанрової системи, ми бачимо і в творчості Дебюссі: *море від світанку до полудня*, звуки й аромати линуть у *вечірньому* повітрі тощо).

Зв'язки тонів раги утворюють примхливий візерунок, що зупиняє «земний» час і спрямовує у невимірну глибину звучання. Звукове поле раги не знає обмежень темперованого строю, тому простір звучання раги розгорається у безкінечність. Кожен звук раги постає як Всесвіт, що унікальним образом народжується й розпускається як квітка, завдяки майстерності виконавця *пов'язувати звук, дух і емоцію* (досягати *gasa*). Тож містичний результат об'єднання мелодико-ритмічних мотивів, що обумовлюють структурний остов кожної раги, знаходиться вже поза фізичними параметрами.

Під час звучання раги свідомість розчиняється у звукових хвилях, які відтворюють чисту Красу світу, тому і розуміння того, що таке рага, не має чіткого визначення. Воно залежить від того, як далеко цим шляхом «в глибину і висоту» музична свідомість може розгортатись. У відповідності до того словом «рага» позначають і

тип звукоряду, і мелодичні звороти характерні для цього звукоряду, і «вилитв душі, що взиває до Улюбленого Бога» (Інаят Хан) [Dürst, 2013, с. 38].

Віяло підходів до звуку індійських музикантів — від фізичних до метафізичних — закріплювало новий для європейців досвід духовної практики через звук. Таїнство єднання із вібраціями світу під час виконання раги (вокального, інструментального, візуально-пластичного) відповідало переконанням Дебюссі, який завжди прагнув всього, що знаходиться за межами буденності і шукав «нової алхімії форм, між тишею та невимовним; мистецтва, яке йде “по той бік”» [Debussy, 2012, р. 62]. Як творче кредо звучать наступні слова Дебюссі, що передають його бажання повного розчинення свого «я» у музиці світу: «Я передбачаю можливість створення музики, призначеної спеціально для виконання просто неба, — пише композитор. — Тоді відбулася б таємнича співпраця повітря, рухів листя і ароматів кольорів з музикою: вона єднала би ці елементи в такій природній злагоді, що, здавалося б, брала участь у кожному з них» (курсив мій. — В. Ж.) [Яроциньский, 1978, с. 159].

Проте не тільки загальні розуміння сутності музики і звуку об'єднували Інаят Хана і Дебюссі. Основна для раги (як імпровізаційної практики) ідея перетворення чітко визначених структурних елементів у неповторну звукову подію була близька Дебюссі. В його творах «різноманітні назви (або “післямови”, як у “Прелюдіях”), епіграфи, численні над-детальні ремарки залишалися невід'ємною складовою цілісної звукової структури — бездоганно сформованої та завершено-прекрасної, наче вишукані східні мініатюрки, які так обожнював композитор» [Жаркова, 2021, с. 40]. Так само, як імпровізаційність і свобода виявлення виконавцем емоційної наповненості (*gasa*) обраної раги були можливими тільки за умови наявності досконалої технічної бази, краса і прозорість музичної тканини у творах Дебюссі, що створює ілюзію невимушеного руху, завжди спирається на ідеальну логіку організації цілого.

Відлуння резонансних виступів Інаят Хана можна й безпосередньо почути у творах композитора останніх років життя. Зокрема, в дитячому балеті 1913 року «*La boîte à joujoux*» («Скринька з іграшками»), який композитор писав для своєї улюбленої доньки. У номері «*Pas d'Éléphant*» («Кроки Слона») він виписує мелодію раги й фіксує це в нотах: «Старий індістський спів, який досі використовується при дресированні слонів, побудований на звукоряді, що має звучати о 5 годині ранку і обов'язково з п'ятидольною пульсацією». Причому в цьому номері Дебюссі відтворює не лише мелодико-ритмічні патерни обраної раги, але й характерний для її виконання витриманий бас, що нагадує обов'язковий для співу раги незмінний звук тампури (своєрідний фізичний і духовний камертон).

Отже, зустріч Клода Дебюссі та Інаят Хана, яка підкреслювала крос-культурні тенденції в Європі на початку ХХ століття, є важливою подією. У західній музикознавчій літературі існує думка, що Інаят Хан і його брат Мушараф Хан допомогли Дебюссі пережити творчу кризу в 1913–1915 роках. Тож виявлення всіх аспектів духовного діалогу двох геніальних сучасників, що були марковані в представленій статті, є важливим завданням подальших розвідок.

Висновки. Здійснюючи роль «фундатора нової ери», Дебюссі докорінно трансформує принципи музичної мови і засади професійної техніки, затверджені протягом трьох століть Нового часу (XVII–XIX). Основою формування його творчого кредо постає небувала до того в європейській культурі увага до звуку. Звук виступає фундаментом утворення «унікальної звукової реальності» (Ю. Дюфур) як особливо-духовного виміру, що проявляє красу і безконечність Всесвіту. Серед усіх параме-

трів музичної мови саме звук визначає логіку Дебюссі організації цілого як «тембрової композиції».

Сутність перетворень в системі музичного мислення, що здійснював Дебюссі в контексті поширення східноазійських впливів на європейську культуру, рельєфно розкриває звернення до фундаментальної концепції звуку знаного індійського Суфія Хазрат Інаят Хана. Перетини поглядів на музику французького й індійського митців проявляють єднання прагнень відкрити істині джерела духовного світла і вічної краси як основи Всесвіту, а їхня спадщина дає сучасній людині ключ до розуміння законів його існування через звук, що проявляє таємничі зв'язки мікро- і макрокосмосу.

Вектори сприйняття творів Клода Дебюссі і музики Інаят Хана, яку ми можемо послухати у запису і сьогодні, розгортаються настільки широко, наскільки дозволяє слуховий досвід, що веде слухача від двовимірної «звукової картинки» до безмежного просторового поля смислів, які утворюють власний Всесвіт кожного звуку. Цей шлях, очевидно, композитор і шукав все життя, закликаючи тих, хто готовий його зрозуміти вступити до «Товариства музичного езотеризму». Композитори наступних поколінь продовжили цей шлях Дебюссі, трансформуючи музичний простір ХХ і ХХІ століть рухом у глибину, безкінечність, красу і метафізичну силу звуку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Жаркова В. Музыка Клода Дебюссі та Моріса Равеля: сучасний досвід стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського: зб. статей*. Київ, 2021. Вип. 130 : *Історія музики — 2020. Ювілейні та пам'ятні дати*. С. 24–45.
2. Жарков О. М., Коханік І. М. Темброва композиція «Prélude à l'après-midi d'un faune» Клода Дебюссі: стильовий аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 135 : *Інтерпретаційні аспекти музичної творчості*. С. 96–111.
3. Інаят Хан Хазрат. Мистицизм звуку. Москва: Сфера, 2007. 352 с.
4. Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 196 с.
5. Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
6. Debussy, La musique et les arts (Catalogues d'exposition). Paris : Flammarion, 2012. 205 p.
7. Dürst Britt Aya Johanna Daniëlle. Tuning souls to harmony. The role of music in the mysticism of the Indian Muslim mystic, musician, poet and philosopher Hazrat Inayat Khan (1882–1927). *Research Master Area Studies — Asia and the Middle East, track Islamic Studies*. Leiden University, The Netherlands. 2013. 77 p.
8. Goncourt Jules De; Goncourt Edmond De. *Journal: Mémoires de la vie littéraire*. Edité par Robert Laffont, 1989. Т. 3. 1887–1896. 1465 p.
9. Howat Roy. *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven, Conn: Yale University Press, 2009. 400 p.
10. Howat Roy. Debussy and the Orient. *Recovering the Orient: Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*. Ed. Andrew Gerstle & Anthony Milner. Chur: Harwood Academic Publishers, 1994. P. 45–81.

11. Lesure F. Claude Debussy : biographie critique; suivie du Catalogue de l'œuvre. Paris : Fayard, 2003. 610 p.
12. Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée. (Suivi de) Halbreich H. L'Analyse de l'œuvre / trad. de l'anglais par L. Dilé. Paris : Fayard, 1989. 823 p.
13. Lockspeiser E. Debussy. Volume 1. 1862–1902: His Life and Mind. Cambridge University Press, 1979. 291 p.
14. Nectoux J.-M. Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts. Paris : Fayard, 2005. 256 p.
15. Nichols Roger. The Life of Debussy (Musical Lives). Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 194 p.
16. Windleburn Maurice. French Symbolist Aesthetics and Hazrat Inayat Khan's Musical Ontology. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. 2023. Vishvanatha Kaviraja Institute, India. Vol. 46. № 1. P. 124–132.

REFERENCES

1. Zharkova, V. (2021). Muzyka Kloda Debiussi ta Morisa Ravelia: suchasnyi dosvid stylovoi identyfikatsii [The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern experience of stylistic identification]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Vyp. 130 : *Istoriia muzyky — 2020. Yuvileini ta pamiatni daty [History of music — 2020. Anniversary and commemorative dates]*. Kyiv, pp. 24–45 [in Ukrainian].
2. Zharkov, O., Kokhanyk, I. (2023). Tembroma kompozytsiia «Prélude à l'après-midi d'un faune» Kloda Debiussi: stylovyi aspekt [Timbral composition "Prélude à l'après-midi d'un faune" by Claude Debussy: aspect of style]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Vyp. 135 : *Interpretatsiini aspekty muzychnoi tvorchosti [Interpretive aspects of musical creativity]*. Kyiv, pp. 96–111 [in Ukrainian].
3. Ynaiat Khan, Khazrat (2007). *Mystytsyzm zvuka [Mysticism of sound]*. Sfera, Moskva, 352 p. [in Russian].
4. Klymova, N. (2014). *Operni teatr Kloda Debiussy: symbolystskye aspekty orhanyzatsyy [Opera Theatre by Claude Debussy: symbolist aspects of the organization]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Arts by specialty 17.00.03 Musical Art / Tchaikovsky Ukrainian National Academy of Music. Kyiv, 196 s. [in Russian].
5. Yarotsin'skii, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism [Debyussi, impresionizm i simvolizm], transl. from Polish by I. Belza. Progress, Moscow, 232 p. [in Russian].
6. Debussy. (2012). *La musique et les arts (Catalogues d'exposition)*. Paris: Flammarion, 205 p. [in French].
7. Dürst, Britt Aya Johanna Daniëlle (2013). *Tuning souls to harmony. The role of music in the mysticism of the Indian Muslim mystic, musician, poet and philosopher Hazrat Inayat Khan (1882–1927)*. Research Master Area Studies — Asia and the Middle East, track Islamic Studies. Leiden University, The Netherlands. 77 p. [in English].
8. Goncourt, J., Goncourt E. (1989). *Journal: Memoirs of literary life*. Edited by Robert Laffont. T. 3. 1887–1896. 1465 p. [in French].
9. Howat, R. (2009). *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven, Conn: Yale University Press. 400 p. [in English].

10. Howat, R. (1994). Debussy and the Orient. In: *Recovering the Orient: Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*. Ed. Andrew Gerstle & Anthony Milner. Chur: Harwood Academic Publishers. P. 45–81 [in English].
11. Lesure, F. (2003). *Claude Debussy: biographie critique, suivie du Catalogue de l'œuvre*. Paris: Fayard, 610 p. [in French].
12. Lockspeiser, E. (1989). *Debussy, sa vie et sa pensée. Trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich*. Paris: Fayard, 823 p. [in French].
13. Lockspeiser, E. (1979). *Debussy. Vol. 1. 1862–1902: His Life and Mind*. Cambridge University Press. 291 p. [in English].
14. Nectoux, J.-M. (2005). *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*. Paris: Fayard, 256 p. [in French].
15. Nichols, R. (1998). *The Life of Debussy (Musical Lives)*. Cambridge: Cambridge University Press, 194 p. [in English].
16. Windleburn, M. (2023). French Symbolist Aesthetics and Hazrat Inayat Khan's Musical Ontology in: *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*. 2023. Vishvanatha Kaviraja Institute, India. Vol. 46. № 1. P. 124–132 [in English].

VALERIYA ZHARKOVA

Zharkova, Valeriya — Doctor of Arts hab., Professor, Head of the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova_valeriya@ukr.net

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.300957

CLAUDE DEBUSSY AND HAZRAT INAYAT KHAN: SOUND LIKE THE UNIVERSE

Relevance of the study. The main aspects of the understanding of the essence of sound by brilliant contemporaries — Claude Debussy (1862-1918) and the Indian musician and philosopher Hazrat Inayat Khan (1882-1927) were studied. It is noted that the unconventional horizons of Claude Debussy's music surprised listeners from the very first of his works and determined the inertia of comparisons of the composer's works with the paintings of impressionist contemporaries. It is emphasized that the composer constantly refused the title of "impressionist" which established in the listeners a false instruction to "see" sound events only as skillfully reflected movement of physical objects. Unfortunately, the mechanism of the composer's creation of musical fabric is still not fully understood, and his new understanding of the essence of sound is often drowned in general reflections on the names of works and expressiveness of individual techniques. It was determined that Debussy's style was determined by: 1) symbolist poetry; 2) musical culture of South Asia and the East. It is noted that the study of the second fundamental component of Debussy's style requires awareness of the new paradigm of thinking of the European composer, who sought to go beyond the sound structures of Western music.

The main objective of the study is to highlight the main sources of the formation of the new concept of sound by Claude Debussy and its resonances with the doctrine of the "mysticism of sound" of Hazrat Inayat Khan.

The scientific novelty is determined by the fact that the sound phenomenon of Claude Debussy is considered as a unique semantic space, which was determined by the composer's awareness of the traditions of East Asian music. For the first time in Ukrainian musicology, the ways of crossing the artistic guidelines of Claude Debussy and the outstanding representative of Indian culture — the musician, poet, composer and philosopher Hazrat Inayat Khan, are specifically considered.

The methodology of the article is based on historical, comparative and phenomenological methods of analysis.

Results / findings and conclusions. It has been found that the basis of the formation of Debussy's creative credo is an unprecedented attention to sound. It is emphasized that sound is the foundation of the formation of a "unique sound reality" (Yu. Dufour) as a special spiritual dimension that manifests the beauty and infinity of the universe. It is proved that among all the parameters of Debussy's musical language, it is the sound that determines the logic of the organization of the whole as a "timbral composition". It is emphasized that the essence of transformations in the system of musical thinking carried out by Debussy in the context of the spread of East Asian influences on European culture is clearly revealed by the appeal to the fundamental concept of sound of the famous Indian Sufi Hazrat Inayat Khan. It is noted that the intersections of views on the music of French and Indian artists show the unity of aspirations to discover the sources of spiritual light and eternal beauty as the basis of the universe, and their heritage gives modern man the key to understanding the laws of his existence - sound that manifests the connections of the micro- and macrocosm.

As a result, it is proven that the vectors of perception of the works of Claude Debussy and the music of Inayat Khan unfold as wide as the auditory experience allows, which leads the listener from a "two-dimensional sound picture" to an infinite spatial field of meanings that form their own universe of sound. It is emphasized that composers of subsequent generations continued this path, transforming the musical space of the 20th and 21st centuries with movement into depth, infinity, beauty and metaphysical power of sound.

Keywords: French music of the 20th century, Debussy's music, Debussy's style, Inayat Khan's music, sound as a phenomenon, sound as a universe, musical language, East and West, Orientalism, metaphysics of sound, mysticism of sound, Indian music, raga.