

УДК 781.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-27>**Назар Юрійович Кравченко**

ORCID: 0000-0002-2871-7172

аспірант кафедри камерних ансамблів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
az261092@gmail.com

## ФІЛОСОФІЯ «МА» ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ФЛЕЙТОВИХ ТВОРАХ КАДЗУО ФУКУСИМИ І ТОСІО ХОСОКАВИ

*Мета роботи* – виявити у флейтовій музиці ХХ-го століття один з основних концептів японської філософії «Ма», на прикладі творів японських композиторів, що працюють в європейській системі художньо-самоодатної музики, Кадзуо Фукусіма і Тосіо Хосокава. *Методологічною основою статті* виступає музикознавчий аналіз, що базується на культурологічних і герменевтичних виходах інтонаційної теорії Б. Асаф'єва в її переломленні у музикознавців України Л. Зими, О. Маркової, О. Роценко, а також на філософсько-естетичних розвідках щодо світорозуміння мислення представників Далекого Сходу (В. Виноградова, М. Єсипової, Г. Орлова). *Наукова новизна*. Вперше в українському музикознавстві представлений виконавсько-органологічний підхід до філософсько-естетичного концепту, відображеного в засадничих рисах східного світосприйняття, а також аналіз музичних творів, що представляють японську композиторську школу, де предметом втілення в музиці постає філософська модель часу і простору «Ма». *Висновки*. Модель сучасної флейти як інструменту, що демонструє велику кількість авангардних інноваційних прийомів, картин нових звучань, відчуттів і фарб, та висуває стійкий інтерес до східних філософсько-естетичних концепцій, потребує поглибленого вивчення не лише виконавсько-технічної складової, але й основних принципів східної культури. У розглянутих творах один із концептів Японської культури, Ма, будучи елементом національної картини світу, відображає у флейтовому репертуарі та музичній свідомості японських композиторів комплекс сучасних технік гри і уявлень про устрій світу, в якому Ма виступає «живою паузою», простором між матеріальним і духовним, сферою породження смислів, яка може бути заповнена будь-яким значенням і почуттям, що в музичному поданні символізується значущими паузами і ферматами – перервами у звучанні, а не у смислового наповненні. Концепт Ма є елементом досягнення такого медитативного стану, розумового і психічного буття, де відбувається вихід за межі традиційного та сильно укоріненого комплексу «композитор-текст-виконавець-слухач», що традиційно мислиться як розподіл між учасниками

творчого акту, через споглядальність в езотерику тиші, виходить на той рівень буття, де цей розподіл усувається і постає в комплексі «цілісності». Розуміння і відчуття розглянутого концепту *Ma* сприяє подоланню культурної дистанції Захід-Схід і постає важливим чинником поповнення досвіду європейського флейтового виконавства у медитативних засадах вираження.

**Ключові слова:** японська музика, феномен «*Ma*», пуста-тиша-простір у музиці, час у релігійній свідомості дзен-буддизму, музичний час.

**Kravchenko Nazar Yuriyovych**, Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensembles, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**“Ma” philosophy and its embodiment in the flute compositions**  
**K. Fukushima and T. Hosokawa**

**Research objective** is to identify in the flute music of the XX century one of the main concepts of Japanese philosophy “*Ma*” – by the example of works by Japanese composers who deal with the European system of artistically self-standing music – Kazuo Fukushima and Toshio Hosokawa. **The methodological framework** of the paper is musicological analysis based on culturological and hermeneutic outcomes of B. Asafiev’s intonation theory in its refraction in musicologists of Ukraine: L. Zyma, O. Markova, O. Roshchenko, as well as philosophical and aesthetic explorations as to the worldview of thinking by the representatives of the Far East (V. Vynogradov, M. Esypova, G. Orlova). **The scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology the performing-organological approach to the philosophical-aesthetic concept, which is reflected in the basic features of the Eastern mentality and also an analysis of the author’s musical composition, who represents the Japanese school of composition, where the subject of embodiment in music is the philosophical model of time and space “*Ma*”. **Conclusions.** The model of the modern flute, as an instrument, that demonstrates a large amount of avant-garde innovative techniques, pictures of new sounds, feelings and colors, and shows a huge interest in Eastern philosophical and aesthetic concepts, requires profound study of not only performance and technical components but also basic principles of Eastern culture. In these compositions, the *Ma* concept, as an element of the national picture of the world, reflects in the flute repertoire and in musical consciousness of the Japanese composers the complex of modern playing techniques and the set of ideas about the world, in which *Ma* appears as a “living pause”, the space between material and spiritual, the sphere of sense origination that can be filled by any meaning and feeling and which in the musical representation is symbolized by significant pauses and fermata – are breaks rather in sound but not in semantic content. Also, the concept of “*Ma*” is an element of achieving such a meditative state, mental and psychic existence, which goes beyond the traditional and very ingrained complex “composer-text-performer-listener”, which is traditionally thought of as a division between participants in the creative act, goes to a new level of entity, where this division is eliminated and appears in the complex of “integrality”. Understanding and feeling of the considered concept of *Ma* promotes overcoming of the West-East cultural distance and appears

*as the important factor of replenishment of the European flute performance in meditative bases of expression.*

**Key words:** *Japanese music, “Ma” phenomenon, emptiness-silence-space in music, time in the religious consciousness of Zen Buddhism, musical time.*

**Актуальність теми.** Зацікавленість Заходу в засвоєнні просторово-часових категорій японської традиційної і сучасної музики, її релігійної підоснови, подання в ракурсі концептуалізації мистецьких вимірів та практицизму, відповідає глобалізаційним процесам ХХ–ХХІ століть і має тенденцію до постійного зростання. Причина цього інтересу, перш за все, пов’язана з висуненням значного пласту так званої «тихої музики», критеріїв «нової простоти», «нової виконавської поетики», які народили естетику лаунжа, нью-ейджа і засоби «неодіатоники», через які демонструється перегляд західним авангардом традиційних цінностей порожнечі-тиші. І в цьому річці культурного відродження Європою забутих засад Старожитності і Середньовіччя, з їх релігійним мисленням, актуалізувалися моделі традиційних здобутків Далекого Сходу, відзначених генієм Ісанга Юна і Тань Дуня, разом з визнанням яких цінними стають здобутки японської музичної культури, що вписуються у пошуки медитативності європейського мистецтва наших днів. Розробки просторово-часових орієнтирів мистецтва європейського Середньовіччя і традиційного мистецтва Далекого Сходу знаходимо у численних працях, присвячених творчості окремих знаменитих авторів (див. розробки В. Виноградова, М. Єсипової, Г. Орлова [3; 10], інших науковців. Однак саме флейтові композиції японців, зокрема Кадзуо Фукусіми та Т. Хосокави за нашим дослідницьким вибором, підтриманим успішним виконанням цих творів, у тому числі автором дослідження, не охоплювалися музикознавчими напрацюваннями.

**Метою** роботи виступає виявлення у флейтовій музиці ХХ століття одного з основних концептів японської культури «Ма» – на прикладі творів японських композиторів, що працюють в європейській системі художньо-самодостатньої музики, Кадзуо Фукусіми і Тосіо Хосокави. **Методологічною основою** дослідження виступає музикознавчий аналіз, що базується на культурологічних і герменевтичних виходах інтонаційної теорії Б. Асаф’єва [1] в її переломленні у музикознавців України Л. Зими, О. Маркової, О. Рощенко [4; 7; 13], а також

філософсько-естетичних розвідках щодо світорозуміння мислення представників Далекого Сходу [2; 3; 5]. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві представлений виконавсько-органологічний підхід до філософсько-естетичного концепту відображеному в засадничих рисах східного світосприйняття, а також аналіз музичних творів, що представляють японську композиторську школу, де предметом утілення в музиці постає модель часу і простору «Ма».

Зацікавленість щодо концепції «Ма» за її впливом на мистецтво традиційної японської культури як представлення ідеї Порожнечі в просторі і часі, прослідковується на Заході ще на початку ХХ століття, після знайомства західного світу з гравюрами *укійо-е*, відзначеними незаповненим простором *сумі-е*, з мистецтвом повільного, з постійним прагненням до зупинки переміщення по сцені акторів японського театру «Но», а також з традиційною класикою японського музичного надбання «Гогаку». Останній термін означає «рідна музика», і це засвоюється через значну кількість наукових робіт переважно зарубіжних вчених, присвячених вивченню просторово-часових категорій японської культури в контексті принципів дзен-буддизму, а саме, П. Решетнікової, В. Ситник, Г. Гвоздевської, М. Єсипової, Окуно Такео, С. Лупінос, а також основних позицій медитативної музики, яка стала предметом розробок вітчизняних і зарубіжних науковців [дивитись роботи 2; 3; 5; 9; 14; 15; та інші].

Так у статті В.М. Ситник маємо такий опис: «Згідно з доктриною дзен, реальність — це відсутність дії, порожнеча — це істина, а вищий сенс усього — це щось грандіозне і нерухоме» [15, с. 130–134]. Історію японської музики неможливо уявити окремо від історії національної світоглядної системи «дзен» як релігійного, так і філософського спрямування. З японської мови *дзен* у європейському розумінні перекладається як «медитація» [12, с. 15]; незважаючи на всі зміни в просторі і часі, *дзен* зберігає фундаментальні основи останніх (зневага до «букви» традиції, наголос на безпосереднє переживання духовних цінностей, та безпосереднє втілення їх у життя), які дають змогу говорити про це явище як про щось єдине.

*Дзен* відрізняється від *ново-часового* європейського світогляду характерним для далекосхідної культури практицизмом і прагненням до граничного лаконізму всіх знакових конструкцій, понятійних і художніх [12, с. 15]. У ході свого розвитку

дзен виробив своєрідну концептуальну культуру, що стало основою його мови, а саме концепти *shizenkan* «почуття природи», *zatsuon* «шумовий звук», *sabi* «трансцендентної печалі, самотності», *ma* «порожнього простору, тиші», концепт *oku* «центр, глибина» та інші (див. у Г. Гвоздетської, П. Решетникової) [2, с. 52–54; 14, с. 5]. Та якщо спробувати встановити якесь базисне поняття в японській культурі, яке можна рівнозначно застосувати до більшості видів духовно-інтелектуальної творчості і музичного мистецтва, то це – *ma*, «порожнеча–тиша».

У японській культурі XX–XXI століть і зокрема в традиційній музиці помітним є вплив дзен-буддизму, де *дзен* звертається безпосередньо до духу людини, і в музиці це виражається через її медитативний характер, а саме, «мовчазне споглядання», «молитовне самозаглиблення, зосередження» в кожен звук і в тишу, з якої звук виникає і де він гасне. У кожному звуці, тембрі інструментів, а ще більше в тиші, що розділяє мелодії, ми чуємо відгомони звуко-виявлення монахів «комусо», практикуючих «суйдзен» на стародавніх японських флейтах «фуге» [17]. У такій музиці ієрархія взаємозалежності звуків, як у європейській тональній системі, вторинна, а головним же постає сам звук і простір, в якому він існує, в якому змінюється під час свого буття, у коливаннях висоти, обертонового наповнення, які допомагають сприймати звук «як живу органічну цілісність», звук, що «живе», і слухач може «прожити» його життя від зародження до зникнення. [див. 10].

Відомо, що *ma*, витоки якого пов'язані зі дзенським уявленням про реверберацію субстанції Ми (Порожнечі) як першоджерела, це напружена екзистенціальна тиша, що супроводжується зупинками в русі (пробілом у змісті, просторі і часі), яка виражає поняття активної генеруючої порожнечі [11]. Концепт *ma* займає особливе місце в японському культурному світосприйнятті, та має багато значень: «одиниця міри», «пауза», «мовчання», «проміжок», «пустота» та інші. Наприклад, Юаса визначив *Ma* як «істотне мовчання» [20], тоді як вчений Лучіана Гальяно дає дещо відмінний від наведеного опис названого феномену: «*Ma* – це елемент неявного потенціалу у всіх концепціях поділу (просторового, часового, “подорожжю”...)» [18, с. 16–18].

Іншими словами, можемо ствердити, що *Ma* описує не простір або час, а напругу в тиші і навколишньому просторі, що

відіграє важливу роль в формоутворенні та ритмо-формульній конструкції – як у традиційній, так і в сучасній музиці Японії.

Якщо західну культуру в просторі цікавлять складові елементи та їхні субстанціональні характеристики, то японська культура зосереджена на відносинах, зв'язках (пустотах) між ними. Згідно з етимологічними дослідженнями, простір в індоєвропейських та японській мовах розуміється як порожнеча-тиша, однак саме розуміння порожнечі та тиші в західній і японській культурах різні. Наприклад, у західній культурі порожнеча повинна бути заповнена, оскільки порожнеча постає як відсутність заповнення в просторі. В українській мові порожнеча – тиша, пустотність мають скоріш негативні конотації: порожній – марний, ніщо, відсутність чого-небудь, даремний. А от тиша – стан у природі, коли зовсім немає вітру, відсутність ворожнечі, сварок, зіткнень, бойових дій; затишшя, стан, коли де-небудь немає звуків, шумів, беззвукова основа музичного процесу та інше [16]. А це вже дотичне до культури православно-церковного «стягання тиші» як напруженого і плідного Прислухання до голосів Неба (див. у В. Мартинова [6, с. 81–82]).

Для японської культури характерний погляд на світ із точки зору його неявилення. Порожнеча – тиша в японській культурі, що є зоною змістового утворення, вона передує всякому творчому акту (пам'ятаємо про наведене вище узагальнення В. Мартинова щодо духовної музики, яка обов'язково починається з тиші, тоді як секуляризована – зі звучання як такого). Порожнеча в японському релігійно-філософському мисленні – необхідна і самодостатня: порожнеча – водночас і безформність, і джерело всіх можливостей [14, с. 20].

З іншого ж боку, цей концепт органічно співвідноситься як з фундаментальною ідеєю порожнечі як відсутності наповнення в буддійській метафізиці, так і з постулатами неоплатонізму (Плотін, Ямвлих, Прокл), ісіхазму (Григорій Синаїт, Григорій Палама), суфізму (Джунайд, Газалі) (див. про це в матеріалах [9]). В останніх тиша постає як один з найдавніших універсальних символів, вона має, як правило, позитивний сенс, будучи символом цілісності, гармонії, істини і мети духовного шляху. Через езотерику тиші, яка не знає просторово-часових і національних кордонів, можна сприйняти єдину загальносвітову правому духу [9, с. 5].

На основі концепту *ма* в японському суспільстві будуються гармонійні відносини між людиною і навколишнім

світом. Він актуалізується в усіх сферах японського культурного простору: архітектурі, кіно, живописі, каліграфії, музиці, японському національному театральному мистецтві, *ікебани* (традиційному мистецтві аранжування квітів) та садовому дизайні. У просторових мистецтвах цю позитивну пустотність легко вловити і зрозуміти, але набагато складніше це усвідомити у звуковому мистецтві, в музиці.

З другої половини ХХ століття японська композиторська школа зайняла одне з визначених місць у світовій музичній культурі та здійснила досить помітний внесок в світову музичну спадщину, як це стверджується в дослідженнях багатьох авторів [2, 3, 5]. Спираючись на традиції сімейства японських флейт «*фуге*», які вирізняються особливою вписаністю в звукові запити медитативних актів та в естетику *дзен* (в яких концепція простору і часу *ма* займає чемне місце), японські авангардисти втілювали для європейської флейтової культури ідеї Далекого Сходу, народжуючи різні художні образи: звучання, що досягає світу мертвих, голосів природи (в якій не може бути створено нічого, чого не може створити сама природа), численних божеств-камі та інше. Розуміння традиційної японської естетики може привести до глибокої інтерпретації різнонаціональних проявів культу тиші.

Композитор та музикознавець Кадзуо Фукусіма в 1962 році написав твір «*Mei*» для європейської традиційної флейти соло, вказуючи в ремарці: «Для покійного доктора Вольфганга Штайнеке з Дармштадта, який загинув у трагічній аварії». Також *Mei* — це китайський ієрогліф, який означає «темний, тьмяний, нематеріальний», і, згідно з давньою японською легендою про *Томурай-буе* (у японській культурі слово *томурай* означає розраду і втіху духу, а *буе* — флейту), «вважається, що звуки флейти мають силу досягати світу мертвих, якщо грати з правильною силою» [21, с. 17].

Розглядаючи цей твір, відзначимо, що Фукусіма використовував виразні тембральні ефекти в *Mei* — різкі ноти четвертої октави, витончені ноти (обертонна техніка гри) — демонструючи різкі динамічні спади (див. тт. 25–26), фрулатто (т. 35 та 41) та удари по клапанах (т. 36). Також відзначимо рясне використання чвертьтонів, спеціальних та монофонічних технік і такого прийому, як портаменто для позначення нестабільного тону (тт. 5–6, 8, 10–11 та 13–14), викликаючи тим самим напругу фрази і звуко-вербальний нахил для створення висотно-невизначених звуків японських флейт.

Ці ефекти ніби підводять європейську флейту до звуко-тембрального розширення, відсилаючи до традиційної японської флейти *нокан*. Конструкція цього інструменту створює потойбічний звук. *Нокан* являє собою поперечну флейту, зроблену зі 100-річного копченого бамбуку *сусудаке*, з сімома отворами для пальців та отвором для рота. Зазвичай флейти виробляють на октаву вище за нормальну висоту звуку, вона не має ні певної шкали, ні певних тональних відносин, оскільки висота звуку змінюється від флейти до флейти, адже *нокани* виготовляються вручну. [детальніше див. 17; 21, с. 20]

За структурною будовою форму п'єси Фукусіми можна позначити її як тричастинну, де зміна розділів за типом А-В-А№ (де крайні розділи А мають схожі мотивні ідеї і мелодійний контур, але ритмічно різні), що підкреслено ферматами на паузі. І це вибудовано за принципом японського мистецтва під назвою *дзе-ха-гю*, який складається з трьох частин, що рухаються від повільного до швидкого [21, с. 19]. В творі «Mei» композитор підкреслив вказаний принцип у поєднанні з *Ma* ремарками та ферматами, де перша частина *Lento e rubato* (тт. 1–15), друга *Più mosso* (тт. 16–51) і третя *Meno mosso* (тт. 52–66).

У таких розкладах п'єси Фукусіми «Mei» фермати відіграють особливу роль, створюючи арочний ефект зміни стану напруга-умиротворення (див. також тт. 28–29 і тт. 132–133), роблячи можливою водночас інтуїтивну інтерпретацію зазначеної «Lunga» як фермати на паузі. Вона може бути регламентована виконавцями відповідно до місця виступу, демонструючи порожнечу-тишу. Тим самим висловлюється міркування, споглядання, наповнене заспокійливою енергією – і це явно маємо перед третім розділом *Meno mosso*.

Фрази в синкопованому вигляді, які починаються з паузи *Ma* (в тт. 2, 4, 6 та 8), навпаки, зростають від тиші до інтенсивного звучання, демонструючи траур, заклик до духу.

Отже, фермати Фукусіми народжуються в драматичних кульмінаційних моментах як безмовна енергія в музичному тексті, допомагаючи підготувати слухача до музичної подорожі, та вводять у стан умиротворення, мовчазного споглядання після того, як прозвучить остання нота. З цих особливостей тексту випливає, що Фукусіма спирається на традиційний японський концепт *ма*, де головним постає зосередження уваги на тиші через чергування повторюваних нот



і пауз, що породжують споглядальність у порожнечі, вводячи слухача в стан роздуму і медитації.

У дослідженнях музикознавців *ма* називають метрично невизначеним часовим інтервалом. Для того, щоб почути, як зникає окремо взятий звук і його резонанс, необхідна пауза, тиша. Ця тиша має сенс не тільки фізичний, але і психологічний – занурення в звук, усвідомлення його [2, с. 51–55].

Світовідчуття дзен-буддизму пронизує усвідомлення вічної самотності, пов'язаної із зануренням в переживання Абсолюту і відчуженості від земного життя. Слухаючи соло флейти *сякухаті*, в якому кожен звук оточується тишею, виникає відчуття знаходження звуків у такій собі «невагомості», відірваності від «світу конкретного, зумовленого простором, часом і причинністю» [11]. Якщо це ансамбль, то музичні партії можуть бути абсолютно самостійними, незалежними одна від одної (зі своєю ритмічною і звуковою організацією); вони самотньо «мандрують», але найчастіше сходяться в унісон, висловлюючи цим прагнення до злиття з Абсолютом (див. Тору Такеміцу, Тріо для флейти, альту та арфи «And Then I Knew 'Twas Wind», 1992).

«Якщо музику можна описати, використовуючи аналогію з *Shodo* (японська каліграфія, мистецтво художнього письма), – зазначає Т. Хосокава, – то звукові сліди, які людина чує, безсумнівно, підтримуються звуками, яких вона не чує, – світом тиші, порожнього простору» [19, с. 75].

Тосіо Хосокава у своїй першій композиції соло для флейти «Sen I», написаної в 1984 році і представленої в 1986 році в Лондоні П'єр-Івом Арто на фестивалі сучасної музики в Алмейді, відобразив витончене мистецтво японської каліграфії, філософію часу та простору країни Далекого Сходу. У своїй статті Т. Хосокава пише, що «Sen» у перекладі – це лінія, і натхненням до написання цього твору є саме музика *Гагаку* (старовинна музика Японії).

За словами композитора, ця музика виконувалася при імператорському дворі під час церемоній, які тривали від 5 до 6 годин, і зазначив, що роль флейти полягала в очищенні місця, де повинен був відбуватися ритуал [19, с. 76–77]. Такі п'єси називали «Нівабі», соло для *кагура-буе* (флейта *фуе* з шістьма отворами).

Хосокава порівнює лінії *кагура-буе* в цій музиці з лініями традиційної японської каліграфії, названої *Shodo*. «Лінії, нанесені мазками пензля, не прямі, а витончені вигинами,

сформовані чорнилом різних відтінків. Нагадують монодичні лінії флейти в «Нівабі»: звукові лінії з мікротонами та ніжними портаменто» [19, с. 74–78].

Продовжуючи аналогію з *Shodo*, Хосокава розповідає історію зустрічі з відомим каліграфом, який йому пояснив, що видима лінія на папері підтримується невидимим світлом, що оточує її, а порожній простір навколо неї надає ключового розуміння підходу до цього світу. У музиці такі пустоти чутні в часовому просторі. В композиції «Sen I» кожен звук, нібито каліграфічний пензлик, призначений для малювання на полотні музичного простору, що демонструє енергію мовчання, з якої виникають звуки, створюючи таким чином філософські умови для звуків флейти, що подорожують в часі та світі безмовних просторів *Ma*.

Подібно до лінії, кольорового відтінку в японському живописі, каліграфії, звук в музиці лише відображає видиме, доступне розумінню. Усе інше – найголовніше з точки зору далекосхідної філософії та культури – лежить за його межами: головні ідеї, образи, думки, можливості втілює в японському мистецтві порожнеча, тиша.

Таким чином зазначаємо, що сучасна європейська флейта завдяки своїй «історичній пам'яті» виявилася досить успішно пристосованою до сприйняття музичних традицій культури *дзен*. Її естетичний концепт – пустота, що є ключовою категорією для розуміння японської культури, зоною утворення певного змісту, що виражає поняття активної порожнечі. І остання виступає не тільки як фон, прогалини, паузи або вільний простір, але і як центральна частина і ключовий момент твору.

**Висновки.** Модель сучасної флейти як інструменту, що демонструє велику кількість авангардних інноваційних прийомів, картини нових звучань, відчуттів і фарб та висуває стійкий інтерес до східних філософсько-естетичних концепцій, потребує поглибленого вивчення не лише виконавсько-технічної складової, але і основних принципів східної культури. У розглянутих творах концепт *Ma*, будучи елементом національної картини світу, відображає у флейтовому репертуарі та музичній свідомості японських композиторів комплекс сучасних технік гри й уявлень про устрій світу, в якому *Ma* виступає; «живою паузою», простором між матеріальним і духовним, сферою породження смислів, яка може бути заповнена

будь-яким значенням і почуттям, що в музичному поданні символізується значущими паузами і ферматами – перервами у звучанні, а не у смислового наповненні. А також, концепт *Ma* є елементом досягнення такого медитативного стану, розумового і психічного буття, де відбувається вихід за межі традиційного та сильно укоріненого комплексу «композитор-текст-виконавець-слухач», що традиційно мислиться як розподіл між учасниками творчого акту, через споглядальність в езотерику тиші, виходить на той рівень буття, де цей розподіл усувається і постає в комплексі «цілісності». Розуміння і відчуття розглянутого концепту *Ma* сприяє подоланню культурної дистанції Захід-Схід і постає важливим чинником поповнення досвіду європейського флейтового виконавства у медитативних засадах вираження.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва – Ленинград : Музыка, 1973. 379 с.
2. Гвоздетская Г.А. Особенности постижения традиционной музыки Японии сквозь призму концептосферы японского языка. *Музыкальное искусство и образование*. Москва, 2016. № 2. С. 51–55.
3. Есипова М.В. Сущностные черты японской традиционной музыки (к проблеме исторической эволюции основных принципов музыкальной организации) : автореф. канд. дис. 17.00.02. Ташкент, 1988. 28 с.
4. Зима Л.В. Жанр фортепианного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : канд. дис. 17.00.03. ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2014. 187 с.
5. Лупинос С.Б. Музыкальное наследие Японии: Традиционная модель мира и музыкальное мышление. *Этнос и культура*. Владивосток : ДГАИ, 1994. С. 155–194.
6. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси. Москва : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. 224 с.
7. Маркова О. Рефлексія історичної пам'яті у символіці музики. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. *Мистецькі обрії*. 2009. Вип. 2(11). Київ, 2009. С. 197–203.
8. Музыка Японии – Традиционные инструменты. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка\\_Японии#Традиционные\\_инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Японии#Традиционные_инструменты) (дата звернення: 16.04.2021)
9. Некрасова И. Н. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х гг. : автореф. канд. дис. 17.00.02. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2005. 24 с.
10. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург : Н.А. Frager, Советский композитор, 1992. 408 с.

11. Основные принципы и императивы творчества в Дзэн-буддизме. URL: <https://creativeabs.com/ru/khudozhestvennyye-printsipy-i-esteticheskie-idealy-dzen-buddizma.html> (дата звернення: 16.04.2021)

12. Померанц Г. Некоторые течения восточного религиозного нигилизма. Харьков: «Издательство Права Человека», 2015. 312 с.

13. Рощенко (Аверьянова) Е.Г. Концепции бесконечного и конечного в философии и искусстве романтизма. Проблемы особистісної орієнтації педагогічного процесу. *Проблеми сучасного мистецтва і культури: збірник наукових праць*. Харків : Каравела, 2000. С. 194–205.

14. Решетникова П. Топологические основания японской культуры: концепты и модели. Автореф. канд. дис. 24.00.01 – Теория и история культуры. Екатеринбург, 2007. 40 с.

15. Сьтнік В.М. Філософія пустоти в японській і європейській архітектурі. *Вестник Бурятского Государственного Университета*, Улан-Уде, 2015. № 56. С. 130–134.

16. Тиша. Тлумачення із словника української мови. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D1%88%D0%B0> (дата звернення: 20.04.2021)

17. Фую. Классификация. Нокан. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%8D#%D0%9D%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BD> (дата звернення 20.04.2021)

18. Galliano L. Japanese Music in the Twentieth Century / Translated by Martin Mayes. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002. P. 16–18.

19. Hosokawa T. «The Pattern and the Fabric: In Search of a Music, Profound and Meaningful». In *Asthetik Und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursearbeit* / edited by Gianmario Borio and Ulrich Mosch. Mainz, Germany: Schott, 1994. S. 74–78.

20. Joji Y. Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. *Perspectives of New Music*, Seattle 1989. Vol. 27, № 2. P. 176–197.

21. Watanabe M. The Essence of Mei. *The Flutist Quarterly*, SPRING 2008, Vol. XXXIII, № 3, P. 16–24.

#### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1973). Musical form as a process. Moscow – Leningrad, Muzyka [in Russian].

2. Gvozdetskaya, G.A. (2016). Features of comprehension of the traditional music of Japan through the lens of the Japanese language conceptosphere. *Muzykalnoe iskusstvo i obrazovanie*, Moskva, 2, 51–55 [in Russian].

3. Esipova, M.V. (1988). Intrinsic features of the Japanese traditional music (on the issue of historical evolution of the musical organization basic principles): Abstract of Ph.D. thesis 17.00.02. Tashkent [in Russian].

4. Zyma, L. (2014). Piano quintet genres as a historical and stylistic phenomenon: typological aspect. Ph.D. thesis. 17.00.03. Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa: [in Ukrainian].

5. Lupinos, S.B. (1994). Musical heritage of Japan: Traditional model of the world and musical thinking // *Etnos i Kultura*. Vladivostok, DGAI, P. 164–168 [in Russian].

6. Martynov, V. (2000). Culture, iconosphere and liturgical singing of Muscovy. Moscow: Progress. Tradicijja. Russkij put [in Russian].

7. Markova, O. (2009). Reflexion of historical memory in the symbol of music. Actual problems of art practice and art of science. *Mystetski obriy*, Kii v 2, (11), 197–203 [in Ukrainian].

8. Music of Japan – Traditional instruments. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка\\_Японии#Традиционные\\_инструменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка_Японии#Традиционные_инструменты) (access date 16.04.2021) [in Russian].

9. Nekrasova, I.N. (2005). Poetics of silence in domestic music of the 70–90's. Abstract of Ph.D. thesis 17.00.02. Moscow [in Russian].

10. Orlov, G. (1992). The tree of music. Vashington – Sankt-Peterburg: H. A. Frager, Sovetskij kompozitor [in Russian-English].

11. Basic principles and imperatives of creativity in Zen Buddhism. URL: <https://creativeabs.com/en/khudozhestvennye-printsipy-i-esteticheskie-idealy-dzen-buddizma.html> (access date 16.04.2021) [in Russian].

12. Pomeranz, G. (2015). Some currents of the Eastern religious nihilism. Kharkiv: Prava Cheloveka [in Russian].

13. Roshchenko (Averyanova), Ye.G. (2000). The concept of the infinite and finite in the philosophy and art of romanticism Problems of a special organization of the pedagogical process. Problems of modern art and culture: collection of scientific works. (pp. 194–205). Kharkiv: Karavela [in Russian].

14. Reshetnikova, P. (2007). Topological foundations of the Japanese culture: concepts and models. Abstract of Ph.D. thesis 24.00.01 – Theory and history of culture. Yekaterinburg [in Russian].

15. Sytnik, V. (2015). Philosophy of emptiness in the Japanese and European architecture // *Vestnik Buryatskogo Gosudarstvennogo Universiteta*: Ulan-Ude 56, 130–134 [in Russian].

16. Silence. Interpretation from the Ukrainian language dictionary. URL: <https://slovyk.ua/index.php?swrd=%D1%82%D0%B8%D1%88%D0%B0> (access date 20.04.2021) [in Ukrainian].

17. Fue. Classification. Nocan. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D1%8D#%D0%9D%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BD> (access date 20.04.2021) [in Russian].

18. Galliano, L. (2002). Japanese Music in the Twentieth Century / Translated by Martin Mayes. Lanham, Maryland: *Scarecrow Press*, 16–18 [in English].

19. Hosokawa, T. (1994). «The Pattern and the Fabric: In Search of a Music, Profound and Meaningful» *In Asthetik Und Komposition: Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkurse* / edited by Gianmario Borio and Ulrich Mosch. Mainz, Germany: Schott, 1994. S. 74–78 [in English].

20. Joji, Y. (1989). Music as a Reflection of a Composer's Cosmology. Perspectives of New Music, Seattle 27, (2), 176–197 [in English].

21. Watanabe M. (2008). The Essence of Mei. *The Flutist Quarterly*, SPRING Vol. XXXIII, 3, 16–24 [in English].