

МАТЕРІАЛИ

УДК 78.01:78.05

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-3-54-14>

Грабовський Володимир Семенович
 музикознавець, культуролог, член НСКУ,
 викладач-методист,

Комунальний заклад Львівської обласної ради
Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського
<https://orcid.org/0000-0002-7235-4719>

МУЗИКА І ВАРТІСТЬ – ВАРТІСТЬ У МУЗИЦІ. ПРОЛЕґОМЕНА

*Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову систему,
 юридичний закон, мистецький стиль – мусимо шукати за ним біологічний
 феномен – тип людини.*
Хосе Ортега і Гассет

*Вартість виявляється у своєрідному стосунку між «мною» і «світом»
 (обидва поняття у феноменологічному сенсі), причому такою частиною «світу»...
 може бути – для мене самого – Я сам, тобто мої «тіло», «душа», «розум»...*
Богдан Поцей

Вартість або цінність – термін, що широко використовується у філософській і соціологічній літературі для визначення / скерування на людському, соціальному і культурному значенні певних явищ дійсності. Водночас багатоманітність фактів людської діяльності, суспільних зв'язків і включення їх у коло природних явищ, постають як предметні вартості, як об'єкти вартості співвідношень, тобто оцінювання в плані системи вартісних орієнтацій добра і зла, істини чи не істини, краси чи брідоти... Вартості характеризуються специфічним набором якостей та ієрархією. У суспільному аспекті важливим фактором є система вартісних орієнтацій особистості. Ґрунтовно проблемами вивчення вартості займається аксіологія.

В українській мові терміни вартість / цінність є синонімами. Деяка перевага в минулих роках у друкованому вигляді саме «цінності» над «вартістю» можна пояснити поширенням у нашому соціумі російського аналогу «ценность»: якщо в українському вжитку пара «вартість-цінність» цілковито зрозуміла й адекватна, то в російській мові – відповідно «ценность-стоимость» – викликає дещо інші асоціації. Віддаючи перевагу поширеному терміну «вартість», у статті використовуємо обидва терміни.

I.

Проблемами, радше, застосуванням поняття вартості / цінності музики, чи спостереженнями над ним, в Україні цікавилися в специфічний спосіб. У попередні десятиріччя в київському часописі «Музика» у скороченому перекладі була вміщена стаття московського автора Н. Южаніна «Про структуру цінності в музиці»¹, яка в російському

¹ Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6.

оригіналі фігурувала як «Некоторые проблемы социальной природы художественной ценности». Відомо, що в тоталітарному суспільстві адепти науки старанно просували ідеї та постулати, які для нього були основоположними: інтернаціоналізм, пролетарська культура, соціалістичний реалізм у мистецтві, діалектично-матеріалістичне трактування його ролі і т. п. Думається, що в перекладі українською редактори дослівно скопіювали російський термін – «ценность». Московський автор, категорично подаючи характеристики особистостей з «протилежної», тобто несовєтської сфери, виявляє себе відвертим прихильником більшовицької доктрини: *«Звичайно буває, коли художньо-образні цілі підмінюються технологічно-формальними або формалістичні ідеї домінують у творчості даного митця. Тут можна посперечатися на доробок Джона Кейджа та інших прихильників «конкретної», «електронної», сонорної – словом, усіякої «конструюючої» музики, – коли «ідеєю» є сам принцип позаінтонаційного конструювання, «гри форм», тобто композитор свідомо не ставить перед собою завдань художньо-змістового характеру»*². Виразно проглядають рецидиви давньої ідеологічної боротьби з «формалізмом» та ін., з якими нещадно боролися в ССРСР. В іншому розділі цієї статті, де жорстко критикується творчість відомих композиторів Європи ХХ ст., Н. Южанін безапеляційно твердить: *«Якщо ж постановка художнього завдання, незважаючи на залучення досконалих виразових засобів неправильна, то це зумовлює невідповідність «ланок» структури мистецької цінності, порушує її внутрішній баланс, рівновагу і породжує, таким чином, суперечність між елементами. Поставлене композитором безплідне, далеко від гуманістичних ідей завдання (наприклад у «Гімнах» Штокгаузена), неминуче призводить до того, що висока професійна майстерність автора, його щедра творча фантазія, поєднуючись із регресивною, антигуманною ідеєю, об'єктивно не можуть забезпечити появу справжньої художньої цінності»*³. Продовжуючи далі, автор, щоправда, дещо пом'якшує характеристику західної музики на прикладі творчості попередника Штокгаузена – Ріхарда Штрауса. Тут автор висловлюється про розум, душу, технічне вміння, незалежно від яких твориться (іноді) «лише другосортна музика». Зрозуміло, спираючись на «основоположні» засади тоталітарної комуністичної держави, автор бачить вартість мистецького твору лише в опорі на «глибокий аналіз», поданий в матеріалах ХХVI з'їзду КПСС, постанові ЦК КПСС «Про літературно-художню критику» тощо. Свою громадянську позицію скеровує на «передові верстви російського суспільства». Для прикладу, високо оцінює доробок М. Мусоргського; подібно наводиться цитата В. Белінського про «позивання лахміття убогої форми». Ясна річ, стаття в журналі «Музика» того часу завершується відповідними рекомендаціями: *«Тільки спираючись на діалектично-матеріалістичне розуміння структури художньої цінності в музиці як об'єктивно зумовленого явища духовного життя суспільства, можна одержати реальний базис для всебічного, конкретно-історичного підходу до оцінки музичних творів, встановлення їх значення і місця в ієрархії цінностей»*⁴. Незважаючи на нібито обов'язкові ознаки цінності/вартості мистецького твору, як-от «духовне життя суспільства», «значення твору в ієрархії цінностей», також – «професійна майстерність автора», «справжня художня цінність», маніпулювання відповідною термінологією – «конкретно-історичний підхід», «гуманістичні ідеї» тощо – автор міцно тримається постулатів панівної доктрини ССРСР, які годі було порушити. У повному

² Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6, с. 5.

³ Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6, с. 4.

⁴ Южанін М «Про структуру цінності в музиці» / К., Музика, 1981, ч. 6, с. 5.

об'ємі ця стаття була опублікована російською в збірнику «Музыка в социалистическом обществе» в 1975 р. Варто зазначити, що в оригінальному викладі проблема вартості подана в дещо іншому вигляді, ніж вона представлена в українському перекладі. Тут вона має розгорнений вигляд: крім мистецтвознавства, автор загострює увагу на філософсько-естетичні засади. Залишаючись на позиціях марксистсько-ленінської ідеології, він намагається оминати гострі кути матеріалістичної доктрини: крім використання російської літератури, автор посилається на інші дослідження (з польських авторів згадані С. Моравський, З. Лісса). Перелічуючи світові музичні шедеври – Монтеверді, Бах, Моцарт, Бетговен та ін., проблему вартості музики «закономірно» доповнює іменами російської музики – Шостакович, Дунаєвський, Прокоф'єв, Давиденко... Втім, Н. Южанін, розгортаючи питання вартості музики, слухно розділяє його на два стани – потенційний та актуальний. Очевидно, що потенційна вартість музики ніби покоїться, «дрімає» в загубленому стані. Виразний приклад – «Страсті за Матфеєм» Й. С. Баха: актуальна оцінка вартості ораторії «затрималася» на 100 років. Усі якості мистецького твору, об'єднані основними видами людської діяльності – пізнання, спілкування, вплив на дійсність та її оцінювання – можуть відкрити результат, що, як вважає автор, повинен служити задоволенню не лише духовно-практичних, але й естетичних потреб. Із тексту автора не зовсім зрозуміло, як у системі вартостей панівної ідеології СРСР, що саме він мав на увазі під «духовно-практичними потребами».

В роки відновленої незалежності України дещо змінилося ідеологічне спрямування у вивченні питань вартості мистецького твору. Щоправда, збереглося «довір'я» до постулатів науковців із РФ. Стаття Г. Г. Коломієць «Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу взаємодії людини зі світом» була передрукована в «Часописі» НМАУ ім. П. І. Чайковського⁵. Авторка – доктор філософських наук, проф. Оренбурзького державного університету (судячи з прізвища, можливо, має етнічні корені в Україні). В статті, яка в РФ була опублікована в 2007 році розгорнено обґрунтовує свої погляди на музику, як суспільне, соціальне, комунікативне явище, не забуваючи підкреслити глибинну сутність вартості музики авторитетом Б. В. Асаф'єва та багатьох інших російських музикознавців (А. А. Фарбштейн, А. М. Сохор, М. С. Каган та ін.). Крім того, увагу авторки привертають фундаментальні праці А. Ф. Лосєва, що застосовував феноменологічно-діалектичний підхід для філософського осмислення музики, та Ю. Холопова, музикознавця, відомого своїми дослідженнями про сутність музики, її буття: він пропонує пізнавати музику в інтеграції двох структурних модусів – музики-субстанції і музики-мистецтва. Зрештою, детальніше про філософське осмислення музики та про дослідження мистецтва й музики в контексті феноменології у працях інших науковців буде запропоновано нижче.

У книзі відомого музикознавця і композитора Антона Мухи, що присвячена композиторській творчості, у характеристиці музичного твору слухно говориться про дві ситуації: твір не може існувати як можливість і перебуває в абсолютному небутті: 1) автор наводить приклад ІХ-ї симфонії Бетговена, яка не могла існувати, скажімо, в добу Древньої Греції), 2) також твір ще не реалізовано навіть у задумі, але він потенційно вже існує. Хоч автор не ставить безпосередньо питання вартості музичного твору, але важливо в нього є увага до центральної постаті в творенні музики – композитора.

Звичайно, проблему вартості / цінності мистецького твору від певного часу цікавили й інших дослідників України, що прагнули пізнати сутнісні ознаки цього поняття. Варто

⁵ Коломієць Г. Г. «Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу взаємодії людини зі світом» / «Часопис» НМАУ ім. П. І. Чайковського, № 1 (2), 2009 рік, с. 104-114.

пригадати лише статтю Н. Очеретовської «Естетична цінність в музиці та алеаторика», опубліковану в збірнику «Музична критика і сучасність», що виходив у 80-ті роки⁶. Не піддаючи цю статтю глибокому аналізу, можна відзначити увагу відомої української дослідниці до алеаторики – техніки композиції в музиці ХХ ст. Авторка доречно наголошує на використанні її не лише в західній музиці, а й у творчості сучасних українських композиторів – Л. Грабовського, О. Щетинського, К. Цепколенко, В. Рунчака та ін.

II.

Дещо запізніле і неповне вивчення фактору вартості музики в українському музикознавстві можна пояснити суспільно-політичними обставинами нашого буття в недавньому минулому. Але цікавими й потрібними для повнішого розуміння поняття вартості в музиці будуть праці з інших країн. До питання підтвердження пошуку вартості в музиці в останні десятиріччя зверталися різні мислителі. Проблема вартості мистецького твору в найрізноманітнішому контексті так чи інакше висловлена у працях філософів, письменників. Умберто Еко – видатний італійський письменник, філософ, культуролог у колі естетики постмодернізму – в 70-х роках висунув одну з версій, зміст якої зводиться до дещо парадоксального пояснення: будь-який текст (твір мистецтва) однаковою мірою здійснюється як автором, так і споживачем. «Споживач» – це слухач, читач, глядач... Власне ця думка є ключовою в його праці «Відкритий твір». Спираючись на сучасні естетичні доктрини, головною тезою яких, напевно, ідея про те, що музичний твір за своєю природою і призначенням є переказом-переданням з неокресленою багатоманітністю значень, автор запроваджує нову діалектику стосунків між твором, його інтерпретатором і споживачем, який не лише відтворює у свідомості його оригінальний вигляд, а й бере участь у його співтворенні, що впливає, можливо, на перегляд усталених і звичних проблем вартості.

Особливий інтерес до них, закономірно, виникав у музикантів широкого засягу – музикологів, композиторів. Далеко не в усіх композиторів можна знайти бажання чи потребу заглиблення в музичну сферу поза складанням лише власних музичних композицій із застосуванням інших засобів. У дослідженні музичної культури це цікава тема: композитор, який свою творчість суттєво доповнює вербальними – науковими, публіцистичними чи критичними засобами. Власне такою особистістю був Роман Бергер (1930–2020), – словацький композитор польського походження, автор поважної спадщини як у музиці, так і роздумів-прогнозів про неї⁷. Певним підтвердженням його наукових, філософських розвідок, їх широкий ареал, можуть бути окремі статті, есеї, рецензії, що вже своєю назвою наштовхують на усвідомлення величі й унікальності музичної сфери: *Próba okreslenia pojęcia «muzyka»* (1984); *Sens muzyki artystycznej* (1985); *Szkice do teorii twórczości* (1986); *Kreacja i etos* (1993); *Semiotyka i praktyka* (1994); *Uniwersalna zasada twórczości* (1997). Добірка саме цих статей із збірника, в якому вміщено понад 30 статей (а всього їх у його доробку кількості!), може стати певним свідченням проблематики в контексті вартості музики. Окремі висловлювання Р. Бергера розширюють діапазон проблеми, часом вони можуть нести ніби парадоксальний зміст: «Крім суспільних та індивідуальних правил та аспектів музики, в ній діють, як і в усьому мистецтві, універсальні правила, що є чимось іншим, ніж узasadнення категорій і понять музикології»;

⁶ Очеретовська Н. «Естетична цінність в музиці та алеаторика» / «Музична критика і сучасність», К., «Музична Україна», 1984.

⁷ Berger R. *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984-2005* / Katowice, 2005, 444 s.

«Музика це: теми і мотиви; каденції та акорди; інтервали, звуки – а де музика?». В недавні роки музика Р. Бергера в його присутності неодноразово лунала на Краківському фестивалі композиторів. Промотором участі композитора був багаторічний директор фестивалю, музиколог Єжи Станкевіч, який влучно висловився про Романа Бергера, зазначивши, що він належить до того типу композиторів, в яких «довготривалий творчий процес міцно пов'язаний з філософським та етичним висловленням твору». Питання сенсу музики, її вартості, віддзеркалені також у працях працьовитого і невтомного композитора, музиколога, драматурга Богуслава Шеффера.

Грунтовно й послідовно проблемою вартості музики чи вартості в музиці займалися відомі польські науковці Богдан Поцей та Ян Стеншевський. Богдан Поцей (1933–2011) – відомий музиколог, есеїст, музичний критик. Серед його вчителів – Зоф'я Лісса, Йозеф Хомінський. Багато років очолював редакцію часопису «Рух музичний», де опублікував численні статті, рецензії та есеї; був редактором-автором енциклопедії PWM, читав цикли лекцій в музичних академіях Кракова, Варшави та на II програмі польського радіо. Б. Поцей автор низки монографій, серед інших, «Бах – музика і велич»; «Малер»; «Ідея – звук – форма. Шкіци про музику»; «Лютославський і вартість музики» та ін. Належав до покоління 60-х років, що істотно змінювало образ сучасної музики, окриленої увагою до авангардних пошуків. Охоплюючи своєю увагою творчість від давньої музики (клавесиністи, романтизм, релігійність тощо), був захоплений філософією естетики, герменевтикою і, особливо, феноменологією Е. Гуссерля і Романа Інгардена. Праці Б. Поцея спрямовані на усвідомлення ролі, особливого «післанництва» музики, її значень, експресії та вартості.

Ці зацікавлення відбулися ще в 60-х роках, підтвердилися в його публікаціях. Праця Богдана Поцея «Зауваги про вартість в музиці» (*Zauwagi o wartości w muzyce*)⁸ початково була написана в 1967 році, допрацьована в 1970-му та згодом була опублікована в часописі RES FACTA. Має наступні розділи: *Вартість і вартості. Існування і структура. Вартість і мова. Вартість і час*. Серед іншого, спостереження («зауваги») автора розгортають низку важливих питань, що нерідко виходять за межі суто музикологічних понять і категорій. Частково ці погляди часом перегукуються з думками згаданого вище Романа Бергера, який стверджував, що в музиці, крім соціологічних (суспільних) та індивідуальних (психологічних) правил та аспектів музики, діють – як і в усьому мистецтві – унікальні правила, пізнання яких можливе через залучення інших засобів. Сутність музичного феномену – існування в системі **креація-твір-виконання**, далі **сприйняття слухом / свідомістю** – викликає логічні питання, які ставить Б. Поцей: як існують вартості в музиці, що є їхнім «носієм»?; чи музичні вартості є тільки естетичними, чи, скажімо, в гру входять вартості іншого виду, наприклад, пізнавальні чи етичні?; чи можливе якесь універсальне й стале окреслення вартості музики взагалі, незалежне від усіляких змін, залежної лише і виключно від істоти музики? Відомо, що музика у своїй багатовіковій історії мала і продовжує мати різні функції: магічні, церемонійні, релігійні, ужиткові... «Насолода від музики наближається до такої вищої цілі людської діяльності тому, що її шукають не заради якогось майбутнього блага, а заради його самого. Ще стародавні греки поклали на музику досить визначені функції – технічну, психологічну та моральну. Вона вважається міметичним або наслідуваним мистецтвом і наслідком цього наслідування є збудження етичних емоцій позитивного або

⁸ Pocię B. Uwagi o wartościach w muzyce / Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6.

негативного характеру. Кожна манера співу, тональність, танцювальна позиція щось демонструє, щось зображає. І дивлячись на те, чи буде добрим чи поганим, прекрасним чи химерним, воно переходить на саму музику, в якості доброго чи поганого. В цьому полягає її естетична цінність». Розлога цитата Й. Гейзінги про сутність музики перегукується із засадничими питаннями, які ставить Б. Поцей: в обох виразно відчутним є акцент на морально-етичні якості музики. Філософське тлумачення вартості особливо виокреслене в останнього, який стверджує, що «це власне те, що дозволяє нам віднайти себе філософськи, що нас із філософського погляду максимально розкриває і вказує нам – крізь розмаїття пов'язань між нами і світом шалену множинність охопленя дійсності, багатократність шляхів, що ведуть до єдиної Правди»⁹. Автор вирізняє два види положень про вартості: атрибутивний та екзистенційний. Згідно його поглядів, вартості можуть мати різну природу: ступені давнини, історичності; торкати різні виконання твору; можуть мати різні впливи – терапевтичний, політичний, морально-етичний, етнонаціональний, соціологічний... Крім того, важливими є дві речі: 1) абсолютна вартість не має нічого спільного з нашими актами сприйняття, а ніби незалежна від самих креативних авторів творця, 2) водночас креативна і дослідницька – є виключно відкриванням цих вартостей. Б. Поцей ставить й інші важливі питання: чи вартість музичного твору існує так само, що й і сам твір?, чи існування вартості є водночас несамостійне і водночас залежне від інтенціональних актів, що й сам твір?

У своїй праці для аксіологічного огляду-порівняння для прикладу автор подає в переліку одинадцять творів із різних галузей мистецтв європейської культури. Серед творців – В. Шекспір, Л. Бетговен, Ель Греко, Б. Барток, У. Джайс, І. Бергман... Серед цих імен згаданий і поляк В. Гомбрович. Спробуймо скласти подібний перелік, також із різних царин, з високих досягнень українського мистецтва. Музичні твори М. Дилецького, М. Леонтовича; Софія Київська або Церква Юра у Львові; щось із театральної спадщини Леся Курбаса («Березиль»); «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського в геніальній екранізації С. Параджанова, І. Миколайчука, Ю. Ільєнка з музикою М. Скорика... Звичайно, цей перелік українських мистецьких шедеврів міг би бути іншим – доповненим чи зміненим.

В іншому місці Б. Поцей робить цікаві порівняння / питання з музичної сфери: чому музика Шенберга для нас більш вартісна, ніж музика Гіндеміта? Далі його протиставлення знову торкаються музики ХХ ст. «в парах»: Ксенакіс-Бляхер; Штокгавзен-Генце; Фортнер-Ліберманн. У цьому переліку фігурують знакові імена західноєвропейської музики (з польської лише Б. Шеффер, далі в тексті – К. Пендерецький). Чи в українському контексті доцільно робити такі умовні зіставлення – Лисенко-Гріг, Барвінський-Косенко, Лятошинський-Шостакович та ін.? Що з різних об'єктивних причин нашої музичної і мистецько-культурної історії вони мають умовний характер – не потрібно, мабуть, пояснювати.

Музична критика має інтенсивно окреслювати коло вартості, її роль. Естетичні оцінювання, викликані сприйняттям-переживанням зводяться до відомих, непорушних понять: «прекрасне», «артизм», «пропорційність», «подобається» і т. д. Стислий перелік негативних характеристик відповідно може бути доповнений від'ємними ознаками – «незрозумілий», «гидкий» тощо. «Симетричний» (дихотомічний) поділ вартостей на позитивні та негативні слушно викликає питання: чи завжди такий поділ є симетричним?

⁹ Pocij B. Uwagi o wartościach w muzyce / Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6, s. 149.

Важливим тут є стан оцінювання, критики, яка іноді перетворюється у псевдопоняттєву, псевдокритерійну плутанину, тобто у псевдокритику. В контексті естетичної вартості музикознавців-критиків, публіцистів, можуть зацікавити такі приклади вербальних характеристик музики, що запропонував Б. Поцей: «говориться... про «красу» мелодичного рисунка; «збабу» чи «шарм» мелодії; про «пластичні» «виразні» або «стислі» мелодичні теми; про «чіткий», «гостро змальований» або «швидко пульсуючий» ритм; про акорди/співзвуччя – «м'які» і «чарівні», «глибокі», «цільні» чи «тверді», «шорсткі», ніби «кутасті»; про насичені барви – «мерехтливі», «миготливі»; про «багатий колорит», «повний пишності» чи навпаки «аскетичний», «стриманий», «суворий»...»¹⁰. Зрозуміло, вищезазначене використання ознак музичного твору мало би допомогти в розумінні музичного твору, але подібні приклади музичної критики можуть свідчити про елементи перетворення поняттєвості у псевдопоняттєвість, псевдокритерійність – із спорадичними проблисками проникливості.

Можливо, Богдан Поцей чомусь мав певні підстави негативно ставитися до окремих творів славетних композиторів. Це – «Перемога Велінгтона» (1813) Л. Бетговена та «1812 рік» П. Чайковського. З цього приводу можна пригадати «амбівалентне» оцінювання Бетговеном постаті Наполеона: спочатку композитор присвячував йому III-ю симфонію (1803), потім ця присвята була усунена і симфонія отримала назву «Героїчної»; десять років пізніше композитор оспівує постать Велінгтона, який переміг французького завойовника. Цей твір – *Wellington Sieg oder Schlacht bei Vittoria* – між іншим, призначений для інструменту відомого винахідника у сфері музики Мельцеля. Згадані твори Б. Поцей характеризує як «посередні», «плиткі» чи «цілковито невдалі», пригадує тисячі банальних, салонних творів, що писалися в XIX ст. Скільки таких творів виникало в XX-му ст., і вже тепер, у XXI-му, не потрібно уточнювати.

Розширюючи поняття вартості музики чи, навпаки, його звужуючи, Богдан Поцей вдається до пояснення «правдивих» – вартісних! – музичних творів. Чи їх коло розширюється чи, навпаки, звужується в процесі кризового стану суспільства – запитує Поцей-філософ? Розглядаючи музику в її багатоманітності, він застосовує поняття «правдоподібної музики». Дещо категорично автор твердить про неї: музика як гра, музика як театр, музика як акція, музика як подія, але – не музика як творіння... Послідовно і ґрунтовно спираючись на праці з феноменології Романа Інгардена (серед інших, «Спір про існування світу») та інших дослідників, Б. Поцей багаторазово порушує питання сутнісної площини вартості в музиці, наголошуючи на ролі окремих елементів музичного твору – його цілісності; елементів що її творять; креативні чинники; виконавські сторінки. Водночас підкреслює значення так званих стабільних вартостей – динамізму, відкритості, процесуальності та інтелектуалізму. Дослідник часто посилається на праці філософа. Учень і послідовник феноменології Едмунда Гуссерля, Р. Інгарден цікавий, серед іншого своїми працями в царині естетики, музичної царини, зокрема, «... коли ми чули твори Бетговена чи Шопена, не хочемо чути шарманки, а коли осяяв нас дух Пана Тадеуша чи Короля Духа, або лірику Верлена чи Рільке, нудним стає для нас не один твір, давніш вартісний, бо інакшою вже є наша мистецька чутливість й інші вимоги поетичної краси». У цих словах Р. Інгардена виразно відчутні поняття різних підходів у стосунку до вартості мистецького твору, ієрархія її щаблів. «Ланцюг» існування вартостей у музиці, це – царини, в яких можна загубитися (як наслідок множинності, що

¹⁰ Pocięj B. Uwagi o wartościach w muzyce / Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6, s. 151.

пояснюється множинністю буття). Часто посилаючись на один із центральних творів Романа Інгардена («Спір про існування світу»), Б. Поцей не торкає іншу його працю – «Музичний твір і сенс його тотожності», зазначає, що в онтології мистецтва важливого значення набуває концепція багатоскладової структури твору, що *«віддзеркалюється в тисло обмеженої множинності його виконань»*. Продовжуючи думки Р. Інгардена, музиколог-філософ доповнює, що структуру можна пояснити присутністю наступних умов: 1) включення різних складників; 2) пов'язання цих однорідних складників у творі вищого ряду, з яких виокремлюється засадничий чинник для цілого твору; 3) останній зберігає свою особливість і межі; 4) усі складники органічно єднуються в творення цілості. Важливим моментом використаних положень Р. Інгардена було вирізнення трьох видів буття – реального, ідеального та інтенціонального (наміреного). На його думку – незаперечного знавця музики – виявлення вартості музичного твору повинно триматися на трьох аналітичних пунктах: а) психології переживання, б) сприйняття твору як естетичного об'єкту та в) особливої теорії пізнання твору як предмету мистецтва. Послідовно пізнавши теоретичні питання з феноменологічних положень Р. Інгардена, Богдан Поцей не минає складних питань: чи існують у музичній сфері однакові чи подібні вартості з огляду «височини»? В інший спосіб: чи існують у музиці позаієрархічні відмінності вартості в межах тієї самої ділянки?

III.

Звертаючись до сьогодення, можна зазначити, що глобалізм у світі стосується і захоплює не лише економічні чи політичні сфери. Однак, не трудно помітити специфіку гуманітаристики, особливо в стосунку до мистецтва, яка віддавна здебільшого вивчає, зосереджується, захоплюється і т. п. на його вершинних зразках, причому на європоцентристських позиціях. Домінування в музиці, наприклад, відомих жанрів, стилів, напрямів, що розвинулися впродовж сторіч, звісно, не заперечує значення традиційної (фольклорної) музики усної традиції, що має свою історію і визначні здобутки. Більше того – взаємовпливи, взаємозв'язок між цими різними гілками мистецтва більш, ніж плідний у багатьох національних культурах. Проте, ніхто не заперечить, що не лише середземноморська – європейська – культура цікавила і продовжує цікавити багатьох мистців і не тільки в музичній сфері. Подібна мистецько-культурна «глобалізація», тобто значне розширення звичних поглядів, традицій, уподобань за рахунок втручання в далекі області – позаєвропейського! – маловідомого, цікавого, екзотичного чи незрозумілого світу, віддавна має місце. В контексті музики і вартості – вартості в музиці, мабуть, є сенс врахувати висловлене.

Ян Стеншевський (1929–2016) – знаний польський музикознавець, етномузиколог. Вчився в А. Хибінського, М. Собеського та ін. Багато років пов'язаний з університетом у Познані, де проводив магістерські заняття, конференції. Також у Кракові, Варшаві, Любліні, Берліні, Гетингу та ін. Учасник численних мистецьких рад, комітетів, фестивалів, музикологічних комісій, член редколегії та автор енциклопедії PWM. У наукових дослідженнях Я. Стеншевський велику увагу приділяв дослідженням фольклору Польщі та низки інших країн і регіонів світу, що виразно відбилося на наукових інтересах вченого: його етномузикологічні розвідки зацікавлюють широкі кола. Віддавши багато зусиль власне цій ділянці, він, очевидно, мав право характеризувати її мінливу, як хамелеон, дисципліну. Втім і вся царина пізнання вартості в музиці теж може бути охарактеризована в подібний спосіб... Етномузиколог зазначає, що література з цієї теми

знаходиться у плачевному стані, бо «спроби обґрунтованого оцінювання культурницьких маніфестацій людини в категорії цілих культур чи людських спільнот і людськості є – як дотепер – більш цариною науки, ніж поточної, загально правильної справедливої свідомості і практики...»¹¹. Власне автор підкреслює, що в площині розгляду проблеми важливим є саме підхід з погляду реального сприйняття вартості в контексті «людських спільнот і людськості». Варто нагадати: хоч його стаття «Проблема вартості музичних культур» писалася понад півсторіччя тому, розв'язання проблеми й надалі залишається актуальним. Своє бачення концепції розвитку музики Я. Стеншевський обґрунтовує, спираючись на авторитет відомих дослідників – від давнини до сучасності, – скажімо, від Н. Форкеля, Г. Адлера до К. Закса, В. Віори, Д. А. Елліса та інших. Цікавими є розмисли автора про недавню історію розвитку людства, коли в контексті культури й мистецтва стали застосовуватися расові концепції – культурна вищість «нордиків» та ін. Певною протидією в цьому дослідник бачить у соціологічному чи функціональному напрямі винаходу Броніслава Маліновського (1884–1942), відомого польського антрополога, етнолога-мандрівника, який ще в першій половині ХХ ст. аспект вартості даної культури в особливих випадках характеризував та наповнював, крім іншого, симпатією до досліджуваних зразків тубільців та їхньої культури. «Багато праць примениють вартість музичної культури до рівня музично-теоретичного авансування, віддалення історичних традицій і впливу на інші культури...»¹². Тут ідеться про певну упривілейованість європейської культури, що іноді підтверджувалася авторитетом відомих музикантів: наприклад, Г. Берліоз чужі екзотичні культури порівнював із гавкотом псів і нявчанням котів, а Е. Ганслік музику Океанії визначив як натуральну – «музику, яка не є музикою». Скептицизм в оцінюванні позаєвропейських культур відомими музичними авторитетами минулого, звісно, стає зрозумілим саме в контексті вищезгаданої «глобалізації» світу, яка нині має місце і в мистецькому світі, але тут має розумітися цілковито в іншому контексті – в сенсі взаємопроникнення, взаємовпливів і залежності саме в царині культури. Напевно, трудно скласти зараз єдину теорію та ієрархію в системі вартості мистецького твору. Я. Стеншевський посилається на плюралізм музичних культур, що викликає заперечення в деяких науковців, більше того, знецінюється «інвентар понять, протиставлених згаданим визначенням процесів і явищ, оцінених позитивно чи нейтрально»¹³. Право на збереження своєрідності різних культур та право до самостійних рішень, як підтверджує автор, забезпечується документами ООН і UNESCO. Це вже вихід на загальні норми етичних стосунків у міжнародному світі. Аналізуючи свої враження від спостережень над особливими випадками музики, далекої від звичного, тобто європейського погляду на неї, та зіставляючи їх із сьогоденням, автор з розумінням розповідає про знавця в'єтнамської музики Тран Ван Кхе, який обстоює значення її для вивчення не лише у В'єтнамі, а й взагалі в ширшому контексті. Тому «на лінії суб'єктивних оцінювань від «прекрасного» до «бридкого» звично вміщується музика пігмейів, індусів, полінезійців, негрів, кушитів, індіан, арабів, австралійських тубільців, японців

¹¹ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 319.

¹² Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 322.

¹³ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 324.

*і китайців»*¹⁴. Із приводу китайської музики, Я. Стеншевський подає цікавий приклад, що перегукується з характеристикою неєвропейської музики, яку пропонували славетні музиканти XIX ст. (див вище). Наприклад, А Йоганн Гуттнер ще в кінці XVIII ст. пише, що *«китайці не мають ні гармонії, ні вуха до неї [...], повна терція чи квінта, яка так мила для наших вух, для них є фальшивою»*¹⁵. Зрештою, нині, в XXI ст. подібні «характеристики» сприйняття неєвропейської музики, і не лише її, можуть бути і в сучасних непідготовлених слухачів. Також автор був дещо заскочений іншим фактом, коли у Китайській народній республіці здійснилися значні зусилля європеїзації не лише професійної, а й народної музики. Подібно дослідник розповідає про свої враження з Японії, де висока традиційна культура балансує на бікультурності, викликаної «потопом» музики поп американського походження. На його думку, ця відмова від власної, тривалої традиції є її нівелюванням; а – ширше, вже тепер у XXI ст. – проникнення глобалізації вже в більш звичному, економічно-політичному сенсі. Доречно тут дефініція Яна Щепанського про культуру, як про *«сукупність людської діяльності, матеріальних і нематеріальних вартостей і вживаних способів розвитку об'єктивних і прийнятих довільних спільнот, переказаних іншим спільнотам і наступним поколінням»*¹⁶. Отже, культурою є не лише європейська культура, а будь-яка інша – орієнтальна, інших племен чи народів. Музика може тлумачитися з *«найповнішим власним контекстом, на власному полі вартості і там насамперед її місце»*¹⁷.

IV.

Вартість музики, чи вартість у музиці не можна розглядати лише, як точкове відгалуження музикологічної науки. Очевидно, коло її досліджень, її панорама повинні вийти за межі усталених, традиційних принципів/тенденцій. Чи може це стати на перешкоді часткової трансформації музикології в соціомузикологію? Музика, сприйнята «на відстані», можливо, перейде в живу фазу, коли кожен вияв її розвитку чи зміни, які щоразу безконечно збільшуються, повинні бути помічені та вивчені. Такий погляд можна пояснити особливим «статусом» музики в гроні інших феноменів не тільки мистецтва, а й гуманітаристики загалом. Не применшуючи значення інших видів мистецтва й культури, саме музика продовжує залишатися в епіцентрі зацікавлень, як окремої особистості, так і розгорнених спільнот. Власне, згадані вище аспекти вартості, серед яких домінують найперше естетичні ознаки – викликають до життя й певну увагу до інших – морально-етичних, інтелектуально-психологічних чи навіть соціально-політичних. Можливо, дослідження в такому ключі можуть суттєво прояснити проблему вартості музики. Види увартіснення, щаблі різних етапів, емоцій, рацій, суб'єктивності та інтерсуб'єктивності індивідів чи спільнот, естетики та моральності – неповний перелік горизонтів вартості. На перешкоді тут не можуть стати новітні тенденції світового розвитку – глобалізація, ерозія суспільної свідомості, руйнація інтелектуальної

¹⁴ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 325.

¹⁵ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 326.

¹⁶ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 327.

¹⁷ Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN, s. 328.

культури, «дегуманізація мистецтва», різні пласти досвіду та ін. Частково згадані вище аксіологічні трактування вартості музики, здійснені культурологами, філософами, етномузикологами минулих десятиріч, не минали й не позбулися складних питань. Деякі з них нині можуть бути поставлені так: чи нові естетичні враження в умах молодих поколінь можуть поповнитися необхідними етичними враженнями та чинниками? Чи вартість музики отримає нові характеристики й ознаки? В неодноразових згадках про етичні підвалини мистецтва: *«у понадкультурній перспективі, більш ніж в індивідуальній і культурній, починають домінувати моральні аспекти культурних стосунків і добра (користі) людськості як цілого»* (Я. Стеншевський).

Література

1. Коломієць Г. Г. «Про концепцію цінності музики як субстанції і музики як способу взаємодії людини зі світом». *«Часопис» НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 1 (2). с. 104–114.
2. Очеретовська Н. «Естетична цінність в музиці та алеаторика» / «Музична критика і сучасність». К., «Музична Україна», 1984.
3. Южанін М «Про структуру цінності в музиці». К., Музика, 1981, ч. 6, с. 4–5.
4. Berger R. Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005. Katowice, 2005, 444 s.
5. Pościej B. Uwagi o wartościach w muzyce. Teksty o muzyce współczesnej, RES FACTA, PWM, 1972, 6, s. 140–160.
6. Stęszewski J. Problem wartościowania kultur nuzycznych / Stęszewski J. Rzeczy, świadomość, nazwy. O muzyce i muzykologii. Poznań, 2009, Wydawnictwo PTPN. s. 315–329.

Дата надходження статті: 31.07.2025

Дата прийняття статті: 27.08.2025

Опубліковано: 23.10.2025

© Грабовський В. С., 2025

Стаття поширюється на умовах ліцензії CC BY 4.0

