

Розділ 1.

СУЧАСНІ РЕВІЗІЇ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 78.072:124.5

DOI: 10.34064/khnum2-41.01

Мізітова Аділя Абдуллівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: adilya.misitowa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

**Аксіологія та музикознавство:
до проблеми переоцінки цінностей**

Творча практика ХХ століття актуалізувала аксіологічний підхід до артефактів музичної культури. Переосмислення усталених законів композиції, різноспрямованість художньо-естетичних тенденцій сприяли виявленню діасинхронічної природи художнього мислення, свідченням переоцінки цінностей, що відбувалася у композиторській свідомості. Це явище, притаманне певним етапам розвитку музики як ієрархічної системи, не отримало розробки у музикознавчій літературі, що й визначає новизну запропонованого дослідження, мета якого полягає у висвітленні специфіки співвідношення двох галузей знань – аксіології та музикознавства, розкритті взаємозв'язку історичного розвитку музики із процесом переоцінки цінностей в композиторській практиці, з позицій історизму та комплексного підходу із залученням аксіологічного та структурно-функціонального методів аналізу. Погляд на історію музики з позицій стадіального підходу виявляє стреттність зміни фаз та закономірний характер переоцінки цінностей у процесі дестабілізації. Стадія дестабілізації / переоцінки цінностей супроводжується різними формами символізації, отже, надано дефініцію поняття «символ». Розгляд Симфонії Л. Беріо в аспекті переоцінки цінностей вказує на ознаки в ній міфомислення та її зв'язки із жанровою традицією.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: аксіологія; музикознавство; історія музики; переоцінка цінностей; діасинхронізм; стадіальність; символізація; символ; міфомислення; жанрово-стильова модель; Симфонія Л. Беріо.

Постановка проблеми.

XX століття сприймається як доба великих змін у музичному мистецтві, «перезавантаження» композиторського мислення, переоцінки попереднього досвіду, як його актуального шару, так і потенціального, тобто такого, який був витиснений з ужитку та плідного подальшого розвитку через невідповідність новим художньо-естетичним ідеалам та світогляду. Проте в строкатій панорамі різноманітних тенденцій і творчих пошуків із позицій сьогодення особливого значимими постають процеси, що відбувалися у другій половині століття, з розповсюдженням відкриттів нової генерації митців, пов'язаних із діяльністю Дармштадтських музичних курсів, у доробку яких розширення технік письма супроводжувалося переосмисленням законів музичної композиції та створенням індивідуальних художніх концепцій (Я. Ксенакіс, Л. Беріо, Д. Лігеті, К. Штокгаузен та ін.).

Вплив на композиторську свідомість філософсько-естетичної думки, уявлень з інших сфер наукових знань сприяв суттєвому збагаченню методології музикознавства та методів аналізу артефактів музичної культури. У такій «географії» пізнання осторонь не залишилася й аксіологія, особлива частина філософії, пов'язана з визначенням природи цінностей та її складових. Маючи своїм корінням античність, вона набула самостійності лише у XIX столітті, але в радянській науці довгі десятиліття перебувала у забутті, що пояснюється ідеологічними обмеженнями, недоступністю джерел інформації та, відповідно, відсутністю наукового діалогу. Незважаючи на усталеність діючих постулатів, ситуація поступово змінювалась, що демонструє поява в 1960-ті низки наукових розробок із теорії цінності та оцінки, авторами яких були представники філософських факультетів провідних університетів того часу (Естонія, Латвія, Грузія, Вірменія та ін.). Свій внесок у поглиблення цієї проблематики зробили й українські вчені, свідченням

чого є праці, здійснені на перетині музикознавства, філософії та естетики. Авторкою цієї статті у дисертаційному та інших дослідженнях кінця 1980 років було запропоноване власне бачення взаємодії двох наукових царин – музикознавства й аксіології – у концепції переоцінки цінностей. Деякі її положення були розглянуті у зв'язку зі змінами, які відбувалися в системі оціночних критеріїв другої половини ХХ століття (Мізітова, 1986). Проте розповсюдженню цих ідей у той час заважали брак відповідних наукових видань, кардинальні зміни у соціально-політичному житті суспільства, економічна криза, необхідність вирішення першочергових завдань національного самовизначення, позбавлення попередніх ідеологічних постулатів та пошуку шляхів демократизації суспільства. Але розробка цієї проблематики дозволила авторці вдосконалити як методи аналізу багатьох явищ музичної культури, так і методику викладання історії музики.

З плином часу теоретичні позиції запропонованої концепції переоцінки цінностей не втратили своєї **актуальності** в умовах динамічного розвитку українського музикознавства, появи низки праць із залученням аксіологічних засад, що аргументує необхідність звернення до її загальних положень, доповнених сучасним науковим досвідом. Вибраний ракурс розгляду процесу переоцінки цінностей визначає **наукову новизну дослідження**.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Аксіологічний аспект у працях із різноманітною проблематикою можна віднести до найбільш затребуваних в науковому дискурсі останнього часу. Такий висновок мотивується використанням його у філософських дослідженнях, у працях, присвячених державотворчим процесам, методології сучасної юриспруденції, освіті, зокрема мистецького спрямування, вихованню особистості, він актуальний у фольклористиці, у навчальних курсах з літератури тощо. Аксіологічний підхід набуває розвитку і в музикознавчій науці, про що свідчать дослідження останнього десятиліття. Зокрема, М. Оболенська звертається до нього для обґрунтування цінності фортепіанної творчості французького композитора Л. В'єрна (Оболенська, 2017). Авторка надає

розгорнутий огляд філософських концепцій цінності, стилю, виокремлює існуючі аксіологічні підходи у музикознавстві, що дозволяє їй розробити власну методіку ціннісного аналізу, де головним чинником стає композиторський стиль. Подальші розвідки у цьому напрямку представлені науковицею в запропонованій нею методиці ціннісно-стильового аналізу (Оболенська, 2025). Питання ціннісної семантики визначають розгляд феномена кобзарсько-лірницького виконавства у статті І. Романюк (2025). Музикознавиця наголошує, що ціннісна семантика «є культурно зумовленою і виявляє цілісність і спадкоємність певної культурної традиції» (Романюк, 2025: 114). Це дає змогу запропонувати алгоритм пізнання ціннісних смислів, залучити до загальної концепції категорію «картини світу» з метою окреслення всіх унікальних рис кобзарсько-лірницького виконавства. Інший ракурс аксіологічного підходу вибирає Ду Лін. Порівнюючи різні версії сценічної реалізації опери «Мазепа» П. Чайковського, дослідниця розгортає інтерпретаційний метод аналізу на змістовому полі «ціннісної теорії культури» (Ду Лін, 2022). Увагу привертають і наукові заходи в рамках підвищення кваліфікації різного рівня, де в якості ключової теми обирається аксіологія, як, наприклад, Круглий стіл «Ціннісний світ музики та смислові потреби сучасної культурної дійсності», де модератором була О. Самойленко (Ukrainian musicological school, 2025), а також лекція вченої на тему «Аксіологія і праксеологія як нові дисциплінарні відгалуження у сфері мистецтвознавчої науки» (Ukrainian musicological school, 2024). Якщо обговорення нагальних проблем учасниками Круглого столу актуалізує питання ціннісної природи музики та її впливу на формування духовності покоління, що зростає, то матеріал лекції був присвячений з'ясуванню не тільки шляхів органічної взаємодії суто філософсько-естетичних категорій із музикознавством, але й призначений «для пізнання різних мистецьких засобів функціонування культурної свідомості» (Ukrainian musicological school, 2024). Дослідниця поступово розширює коло категорій, серед яких, зокрема, час та простір, пов'язуючи їх, відповідно, з ціннісною вертикаллю культури (аксіологія) та практичними

потребами (праксеологія); розглядає поняття «щасливий естетик», «внутрішня людина», уточнює зміст понять «тезаурус», «феномен любові», «гармонія» тощо, підкріплюючи власні роздуми ґрунтовними філософськими, культурологічними, музикознавчими, антропологічними, психологічними концепціями. Вибрана вченою стратегія розгляду проблеми не передбачала питань щодо відповідних методів аналізу, залишаючи пошук його інструментарію та алгоритму в якості перспективи подальших досліджень.

Мета цієї статті полягає у висвітленні специфіки співвідношення двох галузей знань – аксіології та музикознавства, розкритті взаємозв'язку історичного розвитку музики із процесом актуалізації переоцінки цінностей у композиторській практиці, характеристиці механізму прояву феномена переоцінки на різних рівнях музичного мистецтва як ієрархічної системи взаємозумовлених елементів.

Методологія дослідження ґрунтується на принципі історизму та комплексному підході із залученням аксіологічного та структурно-функціонального методів аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Аксіологія та музикознавство як дві самостійні галузі наукового знання лише на першій погляд потребують пошуку додаткових точок дотику, бо пізнання музичною наукою будь-якого об'єкта незмінно включає оцінку, незалежно від того, чи йде мова про окремий його елемент, чи про ціле у більш широкому полі контекстуальних взаємовідносин. Тому аксіологія сприймається як органічна складова музикознавства. Водночас існує інша система координат, де явища музичної культури функціонують одночасно у зовнішньому середовищі, тобто соціокультурному просторі, та «всередині» самої музики як цілісного феномена, особливого виду мистецтва. У такому разі оцінка цінності артефакту (творчості митця, індивідуального стилю, досвіду національної школи тощо) у першому випадку потребує виходу за межі суто музикознавчого дослідження із залученням апарату культурології та інших гуманітарних наукових галузей, у другому –

уточнення тих нових ціннісних якостей, що знайдені митцем в музичній мовній системі, яка існує, або у полеміці з нею. Ця ситуація актуалізує аксіологічний підхід та необхідність розробки відповідних методів аналізу твору.

Доцільно нагадати, що минуле століття, завдяки своїм різноспрямованим тенденціям, сприяло виявленню двоїстої, діасинхронічної природи художнього мислення, яка безпосередньо відбивалася у структурі музичного тексту. *Під діасинхронізмом розуміється наявність в єдиному зрізі музичної культури різних жанрово-стильових моделей, які сформувалися на певних етапах її історичного розвитку.* Розглянуті в горизонтальній проекції, вони свідчать про еволюційні процеси, що відбувалися, зіставлені по вертикалі – сприймаються як самоцінні, дискретно відокремлені, цілісні утворення. Із цього погляду поняття діасинхронізму фіксує співіснування різних «точок зору» в одночасності. У такій ситуації будь-які творчі контакти з досвідом минулих епох передбачають його переосмислення, тому переоцінка цінностей стає органічною та невід’ємною складовою цього процесу. Феномен переоцінки цінностей охоплює різні тенденції, що виникають у мінливому соціокультурному просторі. З одного боку, актуалізуються духовні (художні) цінності минулих часів у творчій практиці та суспільній свідомості, з іншого – «йдуть зі сцени» композиторські імена та артефакти, які в певному історичному контексті відігравали провідну роль, сприймалися як загальноновизнані цінності.

Переоцінка стосується і тих творів, які виконували, так би мовити, прогностичну функцію, тобто сприяли формуванню нової образності, стилістики, жанрового різновиду тощо. Скажімо, навряд чи дві композиції К. Пендерецького з однаковою назвою *De Natura Sonoris* (№ 1, 1966, № 2, 1971) відповідали усталеним уявленням про змістове наповнення оркестрового твору через відсутність тематичного розвитку у традиційному сенсі цього поняття. Проте вони стали відкриттям нового розуміння музичного звуку в його раніше невідомій багатоскладовості, здатності до модифікацій і напластувань, так само, як і новітньої сонорно-алеаторичної техніки, графічний запис якої

не викликав знайомих асоціацій. На іншому полюсі переоцінки досвіду минулого перебувають такі жанрові утворення, як «камерні симфонії» Д. Мійо, що не мають жодного відношення до композицій канонічного типу, або «камерна музика» П. Хіндеміта, за скромною назвою якої приховуються концертні та ансамблеві твори для різних оркестрово-інструментальних складів. Інакше кажучи, переоцінка цінностей у сукупності з іншими факторами відбиває процес утворення нових художніх закономірностей.

У зв'язку із цим не можна не згадати і таке явище, як сонорна статична композиція Д. Лігеті, що дає привід М. Енгелю розглядати *Atmosphères* як один із зразків звукової композиції, пов'язаної з проявом постсеріальної стратегії. Узагальнюючи аналітичні спостереження щодо цього твору, підкріплюючи їх низкою яскравих цитат, дослідник констатує «розрив» композитора «з фундаментальною концепцією всієї ранньої західної музики» (Engel, 2005: 56). Мається на увазі відсутність в ній таких парних композиційно-драматургічних прийомів, як напруга / розрядка, підйом / спад, сталість / рухливість тощо. Характеризуючи цю музику, автор пише: «У своїй безконтурній статичній природі та постійному плині “Атмосфери” видаються фрагментом з вічного потоку звуку» (там само). Зрозуміло, що приділяється увага і мікрополіфонії, яку також можна вважати однією з «візитівок» композитора. Проте саме вона у світлі переоцінки цінностей виявляє переосмислення тих можливостей, які надавав накопичений досвід минулого. Нагадаємо, що дослідники творчості угорсько-австрійського композитора вбачають витoki цієї техніки у ренесансно-бароковому багатохорному письмі. Зведення тематизму до мікротивів, з одного боку, та максимальне ущільнення часового параметру вступу голосів, з іншого, породжує принципово нову якість звукового простору, обертонова насиченість якого викликає різні асоціації, зокрема зі «шлейфом» органно-хорової луни під склепінням собору. Водночас Д. Лігеті не відмовляється від «класичного» прийому контрасту, вибудовуючи композицію на протиставленні двох різних за викладом комплексів: кластерного та мікрополіфонічного. Так

у оновлених умовах постає типова для усталеної традиції взаємодія вертикалі та горизонталі при створенні провідного звукообразу.

Наведені приклади дозволяють говорити, що переоцінка цінностей набуває універсального характеру, оскільки проявляється на всіх рівнях цілісної системи музичного мистецтва і спостерігається у різних композиторських стилях, незалежно від художньо-естетичних пріоритетів авторів. З урахуванням цього запропонуємо таке визначення: *переоцінка цінностей є засобом (механізмом) осмислення будь-якого компонента музичної системи мовомислення в сукупності всіх його структурно-семантичних модальностей. Це стає підґрунтям для застосування кожної з його іпостасей в іншому звуковому контексті, завдяки чому він постає у новій змістово-конструктивній якості.*

Складність і багатовимірність проблеми зумовлює необхідність уявити її в абстрагованому вигляді як теоретичну модель, що може конкретизуватися у різних культурологічних та мистецтвознавчих аспектах. Отже, у процесі переоцінки цінностей виокремлюються дві сторони. Одна з них проєктується безпосередньо на систему функціонування мистецтва в конкретно-історичному суспільстві. У ній ґрунтовні засади свідомості формуються під впливом існуючого естетичного ідеалу та пов'язаних із ним загальноновизнаних цінностей і критеріїв оцінки. У комплексі вони утворюють метарівень системи. Її продуктивно-динамічний пласт постає як ланка відносно стабільних взаємовідносин: *соціум ↔ мистецтво ↔ митець ↔ твір ↔ реципієнт ↔ мистецтво ↔ соціум*, спрямованих у нескінченність. Наявність опозиції «твір – реципієнт» віддзеркалює роль особистості у процесі сприйняття, оскільки історична доля багатьох опусів залежала не так від їхніх художніх достоїнств, як від готовності слухацької аудиторії до «діалогу» з ними. Не менш важливим є наявність у реципієнта належного еталону для повноцінного сприйняття будь-якого артефакту. Проте на певному етапі розвитку музики подібні стереотипи починають «гальмувати» осягнення маловідомого, створюють емоційно-психологічний бар'єр.

Хоча індивідуальна свідомість детермінована суспільними ідеалами, ціннісними настановами та смаками, активну роль відіграють власні якості особистості: її естетичні пріоритети, ступень художньої освіченості, склад мислення, особливості психіки, темпераменту, життєвого досвіду тощо, тобто весь комплекс властивостей, що визначає індивідуальність. Зрозуміло, що вивчення процесу переоцінки цінностей у такому аспекті потребує спеціальних соціологічних та психологічних досліджень з урахуванням специфіки різних соціальних та вікових груп, які, у свою чергу, необхідно диференціювати за відповідними принципами. Багатоетапність та складність цього напрямку досліджень ускладнює досягнення мети в межах однієї, вузько спеціалізованої наукової праці.

Інша сторона процесу переоцінки цінностей зумовлена функціонуванням мистецтва, зокрема музичного, у контексті власної історії. У такому випадку воно постає як система, здатна до саморозвитку, тому переоцінка стимулюється його потребами і спрямована на їх задоволення. Зміна фокусу виокремлює із загального контексту нову опозиційну тріаду: *«композитор – твір – система музичного мистецтва»*. Якщо по відношенню до реципієнта твір виступає як щось, що не належить йому, то по відношенню до мистецтва він постає як підсистема, де закарбовані сутнісні властивості цілого, сприйняті та розвинені митцем. Цей новий формат реалізації процесу переоцінки не залишає осторонь естетичний ідеал як підґрунтя різних об'єктно-суб'єктних відношень, які вибудовуються на послідовності таких операцій: пізнання, оцінка, перетворення наявної реальності та самого себе. Гносеологічна цінність категорії ідеалу полягає у розкритті в ньому діалектичної єдності трьох сутнісних часових вимірів: *минулого*, яке виявляється через усталені типологічні норми мислення, *сьогодення* як відображення реальності в її суперечливості, нарешті, *майбутнього*, що постає як уявно-образне вирішення протиріч, моделювання бажаної дійсності. Власне, останній часовий вимір визначає ідеал як особливу форму цілевизначення, стає «стимулятором»

діяльності, у тому числі композиторської. Водночас мистецтво як «царина діянь» продукує ідеал.

Якщо з цих позицій оцінити поступовий відхід А. Шенберга від нормативів тонального мислення у Другому струнному квартеті *op. 10 fis-moll* (1907/1908), то стає зрозумілим, що сприйняття ним «суперечливості» музичної дійсності початку ХХ століття, яка гальмувала творчу ініціативу, спрямовуючи її на повторення вже знайденого раніше, активізувала пошук нової музичної реальності. Крім того, зберігаючи чотиричастинний цикл та використовуючи сонатну форму, австрійський композитор перетворює жанрову традицію, вводячи в останні дві частини вокальну партію та поетичні тексти. У цьому вбачається прогнозування майбутнього з його тяжінням до мішаних жанрів. Як приклад, назвемо славнозвісну «Музику для струнних, ударних та челести» Б. Бартока (1936), назва якої не вказує на зв'язок із певною жанровою традицією. Проте її чотиричастинна композиція, де на першій позиції розташована fuga із дзеркально-симетричною формою, демонструє наявність рис сюїти, симфонії та концерту. Осмисленою оцінкою стану попередньої системи музичної мови можна пояснити наявність лише однієї тональної композиції у творчості А. Веберна – «Пасакалії» *d-moll op. 1* для симфонічного оркестру (1908). Але у майже «класичній» її темі, викладеній у формі періоду, V щабель ладу знижений. Такого роду «деформація» ладотональної логіки свідчить про значні зміни у творчій свідомості композитора та зародження принципово інших закономірностей, зокрема характерної для його майбутнього стилю гемігрупи 1.3 та принципу симетрії. Не менш цікавим зразком переоцінки накопиченого досвіду музичної культури є унікальна гепталогія «СВІТ. Сім днів тижня» К. Штокгаузена, яка писалася більше 20 років (1977–2003). Її, власне, лише умовно можна назвати величезним оперним проектом, оскільки в ній одночасно присутні ознаки інструментального театру, ритуального дійства, містерії, балету, мімансу тощо. Додамо до цього світло-кольористичну та графічну складові партитури, обігравання просторовості завдяки резонансам та непомітному розповсюдженню звуку, що немов

долає перепони між групами виконавців, розташованих не лише внизу в різних частинах зали, а й на балконах чи ярусах. Ефект перебування всередині звукового простору в сукупності з візуальним рядом породжують відчуття присутності під час Створення Світу. Унікальність індивідуальної концепції К. Штокгаузена не вуалює перетворення та розвитку вагнерівської ідеї *Gesamtkunstwerk*, яка набула різного тлумачення в мистецтві минулого століття.

Узагальнюючи попередні спостереження, підкреслимо, що композиторська практика підтверджує наявність у музичному творі як матеріалізованій моделі естетичного ідеалу *нормативних елементів*, необхідних для його сприйняття, *протиріч*, породжених реальним станом мовомислення, та *уявної дійсності*, досягнення якої визначає мету подальшої творчої діяльності. Власне питома вага кожного з позначених параметрів у конкретному творі є варіативною і залежить не тільки від творчої індивідуальності (в усій цілокупності цього поняття), не тільки від ідеалів, що функціонують у певному суспільстві (атрибути одного з них можуть домінувати), але й від стану розвитку мистецтва. Воно є не статичним, а динамічним явищем, тому постає як єдина система, що саморегулюється та урухомлює норми музичного мислення, що стабілізувалися. Ці процеси готують підґрунтя для переосмислення досвіду, його *пере-оцінки*. У творчій практиці цей процес постає як «неусвідомлена необхідність», потреба митця, що спонтанно виникає; всередині самого мистецтва веде до перегляду системи образного мислення, мовних засобів на всіх «поверхах» художньої цілісності. Постійний її характер як рушійної сили актуалізує питання щодо закономірностей розвитку мистецтва, зокрема й музичного.

У 1980 році вийшла друком монографія болгарського літературо- й мистецтвознавця, культуролога Енчо Мутафова, де розвиток мистецтва розглядається за принципом зміни двох типів моделей: паратаксичної та гіпотаксичної¹ (Мутафов, 1980). До першої автор відносить

¹ *Parataxis* у перекладі з грецької означає «вибудовування поруч», *hypotaxis* – «підпорядкування»; «підрядна конструкція». У лінгвістиці під цими термінами

мистецтво Античності, Ренесансу, класицизму та деякі напрямки і жанри реалізму XIX–XX століть; до гіпотаксичної – середньовічне та барокове мистецтво, романтизм і сучасну творчість. На його думку, осмислення закономірностей за допомогою «дводілимого» принципу (принципу протиставлення) має власну історичну традицію, оскільки відбиває діалектичність процесів. Поняття ж моделі, на відміну від стилю, виявляє інтегративні властивості – об'єднувати в загальну систему різноманітні стильові прояви не тільки одного історичного часу, але й минулої доби на засадах схожості рис та спільності принципів. Цей підхід дозволяє осмислити властивості, якими збагачуються виокремлені моделі, завдяки попередньому протилежному методу. Отже, всередині однієї моделі поступово формуються типологічні властивості іншої. Вона, у свою чергу, увібравши в себе досвід минулого, висувається в певних історичних умовах на перший план, починає домінувати і визначати своєрідність творчих та художніх настанов конкретно-історичної стадії розвитку мистецтва.

Принцип моделювання покладений в основу концепції іншого болгарського естетика, музикознавця і критика Любомира Кавалджієва (Кавалджієв, 1970). Вчений запропонував десятьма роками раніше три моделі, які, на його погляд, мають методологічне значення для виявлення загальних закономірностей розвитку мистецтва. *Перша модель* обіймає три фази розвитку музичної практики: синкретизм – диференціація та відокремлення – синтез. Досягненням другої фази стало затвердження «абсолютної / чистої» музики, що відкрило шлях для втілення узагальнених, «абстрагованих» музичних образів, які у XIX столітті, вважає автор, відігравали роль, аналогічну поняттям, системам, «абсолютам» німецької класичної філософії. Одночасно в межах цього процесу зароджувалася протилежна тенденція, а саме: об'єднання «чистої» музики із засобами та концепціями інших видів мистецтв, тобто синтез. Об'єктом *другої моделі* стає «чиста» музика,

розуміють способи організації складних речень, відповідно, складносурядного та складнопідрядного (Буніятова, 2000).

логіку розвитку якої можна представити у вигляді кількох фаз: виникнення, висхідний розвиток, затвердження, деградація (ізоляція) та розпад. Важливим є той факт, що «деградація» розуміється вченим як прояв у певних жанрах ознак «мистецтва для мистецтва», так само, як і остання, четверта, фаза – ізоляція – постає як рефлексія музичного мистецтва над власним історичним розвитком, естетичними системами та усталеними структурами. Л. Кавалджієв пише: «Єдність запропонованих моделей виявляється не тільки у взаємній функціональній обумовленості прояву всіх чотирьох фаз, але й у тому, що подібні фази як “мікростадії” можуть відкриватися у діалектично “знятому” вигляді всередині окремих чотирьох фаз – особливо в останніх двох: екстенсивного розвитку та ізоляції» (Кавалджієв, 1970: 46). *Третя модель* пов’язана, головним чином, із виникненням нових прогресивних явищ у музичній практиці.

Узагальнюючи різні, на перший погляд, теоретичні концепції щодо закономірностей розвитку музики, зауважимо, що вони все ж виявляють точки дотику. «Загальним знаменником» для них стає *стадіальність*, яка віддзеркалює діалектично суперечливий, динамічний характер процесів, що відбуваються в мистецтві. Підкреслимо вагомість цих збігів, які увиразнюють роль стадіальності як джерела процесу переоцінки цінностей. Історична практика доводить її природність на всіх етапах розвитку музики, зокрема композиторської творчості. *Стадіальність* характеризується наступністю переходів: *становлення* певних закономірностей (на різних рівнях художньої цілісності) → *канонізація* → *дестабілізація* вже знайденого (подолання канону). Схематизована на кшталт трифазної послідовності, в реальному бутті-саморозвитку мистецтва вона постає як динамічний процес перетворень. Це пояснюється формуванням інших законів змісто- та формотворення в стадії дестабілізації, що виявляє «стретність» двофазного розвитку. Новою якістю стає наслідування попереднього досвіду у «знятому» (згідно з філософією Г. Гегеля) вигляді. Так само й своєрідність стадії канонізації проявляється в наявності її діалектичної протилежності – клішування. Інакше кажучи, необхідний

процес закріплення типологічних норм музичної (художньої) мови здатний до переродження, до «переходу» в принцип тиражування. Він нерідко витісняє дестабілізаційні зміни, які мають прогресивне значення для будь-якого мистецтва та сприймаються як історично необхідний факт. Таку «підміну» назвемо «*сунутнім регресом*», у якому віддзеркалюється складний, діалектично суперечливий процес переходу, перетворення явища на свою протилежність. Водночас, тиражування є реакцією на відхід від усталених норм мовомислення з метою «утримати» в активі традиційний досвід культури. Отже, для стадії дестабілізації = переоцінки цінностей, що відбувається всередині системи мистецтва, характерними є «прорив» уперед, руйнація вже затверджених стереотипів та «повернення» до минулого, включення його до нового художнього контексту. У конкретно-історичному «зрізі» ці тенденції співіснують – ХХ століття дає підґрунтя для таких висновків.

Як вже йшлося, кожна нова фаза розвитку, заперечуючи попередню, вбирає її у знятому вигляді. Момент «зняття» вказує на властиву мисленню, зокрема й художньому, функцію абстрагування. Завдяки їй закріплюється у поняттях, уявленнях, образах, символах узагальнене сутнісно-смісловіе відображення явищ об'єктивної та суб'єктивної реальності, як в їхній ізольованій даності, так і у складних процесах взаємовідносин. Цей рух приводить до того, що явище у цілому або його ознаки починають відігравати роль «породжувальної моделі», принципу смислоутворення. Унаслідок цього численні одиничні структури постають як абстрактно-дана ідейна образність, тобто символ. Зауважимо, що цей феномен відповідає високому рівню розвитку науки і мистецтва з урахуванням конкретно-історичних умов. Не перебільшуючи ролі символу в мистецтві, підкреслимо, що процес символізації виникає у будь-яких художніх системах, незалежно від світоглядних та естетичних настанов, проявляється на всіх рівнях, у синтаксичних та семантичних утвореннях, і відбиває конкретну історичну стадію мистецького розвитку. Символізація йде «зсередини» мистецтва, у підсумку виникають «схованки» художнього

досвіду, що зрештою складає генетичний код культури у знятому вигляді. Код культури слугує ключем для прочитання твору. Процес символізації у своєму безпосередньому вираженні відповідає завершальній фазі розвитку художньої системи, від епохальних стилів, напрямів до творчості окремої особистості й твору як конкретного прояву цього процесу. Це підтверджують переламні етапи саморозвитку музичного мистецтва, коли народжується інший тип художнього мислення, нова мова, нові цінності та засоби їх закріплення в пам'яті культури, коли виникає момент «перерви поступовості», закономірного знищення старого та виникнення новітнього.

Утім, що в музиці дозволяє говорити про явище символізації, тобто у яких формах остання здобуває реальне відбиття? Таких форм (приймів) декілька: семантико-синтаксичні елементи авторського стилю (ширше – напряму, школи, стилю епохи); алюзія, стилізація, цитата (зокрема й автоцитата); оперування жанром (різними його жанрово-стильовими моделями в межах одного твору); композиційно-драматургічні прийоми. Відзначимо складний характер прояву процесу символізації через те, що названі форми перебувають у різних відносинах із самим твором. Умовно можна виокремити три їхні типи: внутрішній, зовнішній та проміжний.

Такі прийоми символізації, як цитата, жанр по відношенню до твору, де вони використовуються в символічній функції, постають у ньому як позамежне, свого роду «інокультура» (зовнішній тип). Вони активізуються на певних стадіях розвитку епохальних стилів, національних шкіл і стають «прикметами» процесу символізації художньої системи більш високого рівня. Як приклад, можна навести «*Nacht*» («Ніч», № 8, II ч.) із мелодрам А. Шенберга «Місячний П'єро». Композитор надає номеру жанрове позначення «Пасакалія». Враховуючи, що атональність потребувала засобів структурування музичного тексту, відмінних від традиційної ладотональної логіки, можна було б вважати залучення жанру із чіткою композиційною схемою способом організації матеріалу. Не виключаючи такої функції варіацій на *basso ostinato*, нагадаємо про форму сонету в усіх віршах «Місячного

П'єро», форму, яка має стійку схему римування. Такі обставини висувають на перший план образно-змістове наповнення тексту, перший рядок якого – *«Темні, чорні велетенські метелики вбивали сяйво сонця»* – звучить тричі, надаючи атональній тканині структурної ясності. Це дозволяє говорити про використання жанру пасакалії як символу трагічного. Такі висновки підкріплюються порівнянням із функціонуванням жанрових прикмет баркароли у передостанньому номері циклу – *«Heimfahrt»* («Повернення додому», № 20, III ч.), де збереження жанру «пісні гондольєра» повністю відповідає змісту віршованого тексту (*«Місячний промінь – це кермо, водяна лілія служить човном, П'єро пливе на ньому на південь із добрим вітром»*). Тому присутність баркароли у цьому випадку виявляє зв'язок із традицією у нетрадиційному творі, яким є *«Місячний П'єро»*, і не виконує символічної функції.

Автоцитуювання, символізація елементів стилю та драматургії віддзеркалюють процеси в межах індивідуальної композиторської творчості (або історичного розвитку жанру). Вони мають «внутрішній» характер, тому що генетично пов'язані із самим твором. Але інтонаційно-драматургічний рівень відбиває й процеси, що відбуваються у більш складних системах (школа, напрямок, жанр тощо).

Алюзія і стилізація належать до проміжного типу, оскільки мають інтегративний характер. Тут «своє» та «чуже» постає як єдиною-роздільна цілісність, як тотожність відмінностей та відмінність тотожності. Проміжний тип відносин виникає на всіх рівнях розвитку художньої системи в цілому.

Усі названі форми символізації, як і типи їхнього співвідношення з музичним твором, заслуговують на окрему увагу і можуть визначити тематику спеціального дослідження.

Оскільки система більш високого рівня містить у собі усі «малі» системи, будь-який тип прояву символізації віддзеркалює процеси загального характеру. Завдяки цьому вибудовується складна система ієрархічних залежностей. Внутрішній та проміжний типи символізації не «візуалізуються», бо пов'язані з моментом, умовно кажучи,

«переплавлення» семантико-синтаксичних структур на знак, що екстраполює широкі образно-сміслові зв'язки. Зовнішній тип, навпаки, забезпечує «видимий» бік процесу, робить його явним, доступним. Водночас, саме внутрішні структури сприяють органічному вживленню в матеріал твору «стороннього». Спільність всіх прийомів символізації полягає в активізації контексту, в «реанімуванні» його мови, без якої твір може бути виключеним із системи художнього сприйняття. Розуміння важливості для музикознавства загальних філософсько-естетичних постулатів і наявних поглядів на природу та особливості символу як феномена творчого мислення не знімає необхідності його визначення як інструмента аналізу музичного твору. На нашу думку, це є принциповим моментом, оскільки в музиці, мова якої не має аналогів у дійсності, на відміну від літератури, поезії, живопису, все можна вважати символом. Доцільно у цьому контексті нагадати думку Х. Рімана, який не оминув увагою це явище у своєму фундаментальному *Musik-Lexikon*². Свої роздуми видатний вчений підкріплює усталеними тлумаченнями риторичних фігур, наводить висловлювання Р. Вагнера, погляди А. В. Шлегеля, Й. Гете, А. Шерінга, Г. Гегеля. У підсумку він доходить висновку, що «поняття символу отримало ту широту між невимовним символізмом найвищого мистецтва та довільним рядом зв'язків первісного передмистецтва, яка зробила його сумнівним як художньо-теоретичне поняття, тому у своєму використанні воно вимагає постійного переосмислення» (Symbol, 1967: 922). Це пояснює його привабливість для розробки філософських концепцій, з одного боку, і невичерпність пов'язаної з ним проблематики при проєкції на певний вид мистецтва, з іншого.

² Енциклопедичний музичний словник Х. Рімана (1849–1919), який вважається одним із авторитетних видань з історії та теорії музики, вперше побачив світ у 1882 році. За життя вченого інформація постійно поповнювалася, що відбивалося в наступних публікаціях. Для 9-го випуску «Лексикона» матеріали було перероблено, але цей варіант був виданий після смерті видатного музикознавця 1919 року у Берліні (Arntz, 2003).

Отже, запропонуємо власну дефініцію: *символ в музиці – це структурно-семантична одиниця тексту, смисл якої розкривається на перетині інтертекстуальних полів за межами її первісного значення, тому що символ вказує на те, що існує поза ним.* Оскільки музика має власну мову на кшталт літератури, структурно-семантичною одиницею в ній можуть бути різномасштабні текстові складові за умови їхньої змістової та функціональної єдності.

Розглянемо з цих позицій Симфонію Лючано Беріо для восьми голосів та оркестру (1968–1969). Звернення до жанру симфонії одного з яскравих представників західноєвропейського авангарду другої половини ХХ століття є знаковим, бо свідчить про актуалізацію тих досягнень музичної культури, які закарбували типологічні ознаки художнього мислення класико-романтичної доби. Нагадаємо, що у 1958 році композитор започаткував «Секвенцією І» для флейти серію інструментальних п'єс під такою ж назвою для різних інструментів-соло, а також голосу. В них італійський новатор експериментував у царині засобів звуковидобування, не втручаючись у акустичну природу інструмента, але використовуючи всі його можливості. Різновекторність інтересів відомого майстра свідчить про переоцінку цінностей, яка відбулася в його творчій свідомості, й ширше – у радикальній гілці композиторської практики середини ХХ століття з її принциповою відмовою від будь-яких традицій. Водночас композиторський задум твору підтверджує пов'язаність його складних концептуальних ідей з історією жанру симфонії, генетичним кодом культури. Моделлю для Симфонії Л. Беріо послужила Друга симфонія (1888–1894) Г. Малера, як свідчать характер парних частин, безпосередні та опосередковані смислові і тематичні зв'язки, функція фіналу-узагальнення тощо. Тому можна говорити про певну заданість творчого мислення, його неминучу обумовленість нормами музичного минулого.

При розгляді п'ятичастинної Симфонії Л. Беріо в аспекті символізації виникає необхідність звернутися й до такого явища, як міф. На перший погляд, це аргументується присутністю в її тексті мотивів бразильської міфології, цитат із праць К. Леві-Стросса, присвячених

структурному аналізу міфу, творів Дж. Джойса, чиє ім'я пов'язане з «міфологічним» романом ХХ століття. Проте наявність у Симфонії міфологічних мотивів має не стільки зовнішньо-атрибутивний характер, скільки стає своєрідним «ключем» до прочитання її художнього задуму, оскільки міф є ідеальним зразком символу. Отже, композиційно-драматургічні особливості Симфонії італійського митця, що пов'язуються з міфомисленням, визначають: принцип моделювання; дифузність часу, завдяки чому виникає «безчасний» світ музики, в якому минуле, сьогодення та майбутнє вільно перетинають власні кордони; циклічність як втілення ідеї кругообігу; прийом роз'яснення тощо.

Кульмінаційною точкою при застосуванні композитором принципу моделювання світу музичної культури через порушення лінійного розгортання часу, прийому роз'яснення тощо стає третя, центральна, частина Симфонії. Використовуючи провідну тему аналогічної частини малерівського твору, композитор-новатор нанизуює на неї безліч цитат, які охоплюють досвід європейської культури, починаючи від Й. С. Баха й закінчуючи А. Пуссером та К. Штокгаузенем. При цьому багато з них не виокремлюються зі звукового контексту, але коментуються у вокальних партіях³. Л. Берію переоцінює важливу якість музики скерцо австрійського композитора, яка через нескінченний рух із численними мотивами, що виникають нібито «нізвідки», створює відчуття ірреального, гри уяви. У його трактовці ця властивість першоджерела набуває характеру своєрідного *perpetuum mobile* пам'яті культури. Тільки пам'ять здатна в одну мить поєднати несумісні реалії – минуле та майбутнє, яким є музична творчість другої половини ХХ століття по відношенню до «першооснови», – у «поточному» теперішньому.

Композитор по-новому осмислює також інші особливості скерцо Г. Малера, зокрема форму його тріо. На композиційному рівні в ньому

³ Наприклад, коли цитуються фрагменти зі скрипкових концертів А. Берга та Й. Брамса, виникає діалог двох басів: «*Це, мабуть, скрипковий концерт*»; другий бас відповідає: «*Два скрипкових концерти*».

наявна ідея кругообігу, що дозволяє Л. Берію розповсюдити цю універсальну рису міфосвідомості на різні рівні свого твору: від структурних закономірностей всередині частин до циклу в цілому. Зокрема, наприкінці другого такту I частини кристалізується співзвуччя *c-es-g-h*, яке стає вихідним моментом другого «кола» розвитку (1-й розділ форми) і завершує згодом всю частину. До нього «стягується» весь рух і наприкінці Симфонії. Так само флейтова тема з коди I частини потім «відкриває» фінал і завершує цикл. Відчуття замкнення кола посилюється викладом матеріалу попередніх частин нібито «назад», через це розгорнутий раніше часопростір «згортається».

Аналогічні «кола» розвитку визначають логіку формотворення в IV частині, яка базується на чотирифазному становленні однієї музичної думки. Різноспрямоване нашарування нових тонів на вихідний мікроелемент *des¹-es¹* сприяє розширенню звукового простору, викликаючи асоціації з колами, що розходяться на воді. Цікаво, що певна подібність виявляється в розташуванні цитат у III частині.

У орієнтації Л. Берію не на архетип симфонії, а на одну з індивідуально-стильових моделей, представлену Другою симфонією Г. Малера, велику роль відіграв не тільки його пієтет перед австрійським композитором, але й творчість самого майстра, який був взірцем і для всіх представників Нововіденської школи. Вона припала на добу дестабілізації = формування, що визначило її особливі якості: увібравши досвід попередньої культури, симфонізм Г. Малера передбачив багато властивостей мислення XX століття. У цьому сенсі «теперішній» час його симфоній містить минуле та майбутнє одночасно. Це стає зрозумілим крізь призму симфонічного досвіду Л. Берію (переоцінка цінностей) і підкріплюється роздумами англійського музикознавця, вченого з ґрунтовним досвідом у царині сучасної гуманітарної науки, Д. Осмонда-Сміта (*David Osmond-Smith*) (McKay, 2007). Дослідник, зокрема, вважав, що саме діахронічність структури малерівського скерцо дозволила італійському композитору взяти його як канву для центральної частини своєї симфонії майже у повному вигляді; цю думку він унаочнив шляхом порівняння:

«...структура Леві-Стросса в основному синхронічна і може бути представленою тільки у лінійній формі, як у тексті його книги, за допомогою тривалого процесу крос-референції» (Osmond-Smith, 1981: 247). Нагадаємо, що крос-референцію у лінгвістиці розглядають як «репрезентацію того факту, що окремі одиниці найменування стосуються одного й того ж об'єкта» (Palek, 1968: 20).

Не розширюючи далі аналітичних спостережень, зауважимо, що вибрані композитором тексти, так само як і назва II частини «*O, King*», висвітлюють вічну тему мистецтва – тему життя та смерті. Водночас Симфонія Л. Берію опинилася в руслі пошуків багатьох авангардно налаштованих композиторів і визначила розвиток такого стильового явища, як полістилістика.

Висновки.

Узагальнюючи наведені теоретичні та аналітичні рефлексії, наголосимо, що напрямки, за якими проблема переоцінки цінностей може розглядатися, є досить різноманітними. Серед них як одині з актуальних постає вивчення переоцінки цінностей, яка відбувається у суспільній свідомості; проте необхідність розширення кола знань та залучення категоріального апарату з різних наукових сфер далеко відводить від власне музикознавчих проблем. Таке завдання може бути успішно реалізованим лише в рамках колективного дослідження. Особливим предметом розгляду може стати критичне судження, його ціннісні орієнтири, оціночні критерії, об'єктивні фактори, що зумовлюють функціонування актуальної шкали оцінок. Однак критика є одним з окремих проявів суспільної свідомості, тому науковці стикаються з необхідністю вирішення аналогічних завдань. Проблему можна спроектувати на буття музичного жанру, конкретного твору в контексті історично змінюваних епох; одну зі складових художнього цілого (від сюжетно-образних ліній до елементу мовної системи).

Водночас історична практика доводить, що *переоцінка цінностей є родовою властивістю творчого мислення*, оскільки його розвиток безпосередньо пов'язаний із *процесом переосмислення* накопиченого

досвіду. У свою чергу, цей процес дозволяє зрозуміти діалектику минулого, сьогодення і майбутнього у творчій свідомості та композиторській практиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Буніятова, І. (2000). Терміни «паратаксис» і «гіпотаксис» в контексті еволюції мовних систем. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Мовознавство*, 1, 7-12. URI: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/22191>
- Ду Лін. (2022). Версії «Мазепи» П. Чайковського крізь призму ціннісної теорії культури. *Аспекти історичного музикознавства*, 29, 105–119. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.06>
- Кавалджиев, Л. (1970). Целостността в музикалната еволюция: Три методологически модели. *Проблеми на изкуството*, 3, 41–48.
- Мізітова, А. (1986). *До проблеми оціночних критеріїв*. Музика, 6, 4–5.
- Мутафов, Е. (1980). *Съоставки в изкуството*. Софія: Наука и изкуство.
- Оболенська, М. (2025). Ціннісно-стильовий аналіз в музичному мистецтві. У: Шаповалова, Л. В., Ніколаєвська, Ю. В. (Ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація*, с. 289–310. Харків: [Факт].
- Оболенська, М. М. (2017). *Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю*. (Автореф. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Романюк, І. (2025). Контонація в кобзарсько-лірницькому виконавстві: ціннісно-семантичний аналіз. У: Шаповалова, Л. В., Ніколаєвська, Ю. В. (Ред.), *Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація*, с. 113–148. Харків: [Факт].
- Arntz, M. (2003). Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo (Pseudonym Hugibert Ries). In *Neue Deutsche Biographie*, (NDB), Band 21, S. 592–594. Berlin: Duncker & Humblot. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118600877.html#ndbcontent>
- Engel, J. M. (2005). *Klangkomposition als postserielle Strategie: György Ligetis Mikropolyphonie und Helmut Lachenmanns musique concrète instrumentale*. (Magisterarbeit). Universität Lüneburg. Lüneburg. https://laudioll.de/proaudio/pdfs/texte/engel_klangkomposition.pdf
- McKay, N. (2007, June 23). David Osmond-Smith. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/news/2007/jun/22/guardianobituaries.obituaries1>

- Osmond-Smith, D. (1981). From Myth to Music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia." *The Musical Quarterly*, 67(2), 230–260. <http://www.jstor.org/stable/741994>
- Palek, B. (1968). *Cross-reference. Study from hypersyntax*. Praha: Universita Karlova.
- Symbol. (1967). In W. Gurlitt & H. H. Eggebrecht (Hg.), *Riemann Musiklexikon in drei Bänden*, Band 3: Sachteile, (S. 921–923). Mainz: B. Schott's Söhne.
- Ukrainian musicological school. (2024, 2 грудня). Лекція «Аксіологія і праксеологія як нові дисциплінарні відгалуження у сфері мистецтвознавчої науки». *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=bQtBoR0DyJo&t=510s>
- Ukrainian musicological school. (2025, квітень 8). Круглий стіл «Ціннісний світ музики та смислові потреби сучасної культурної дійсності». *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=9eGI_2LRbgE

REFERENCES

- Arntz, M. (2003). Riemann, Karl Wilhelm Julius Hugo (Pseudonym Hugibert Ries). In *Neue Deutsche Biographie, (NDB)*, Vol. 21, pp. 592–594. Berlin: Duncker & Humblot. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118600877.html#ndbcontent> [in German]
- Buniatova, I. (2000). The terms "parataxis" and "hypotaxis" in the context of the evolution of language systems. *Scientific notes of the Ternopil State Pedagogical University. Series: Linguistics*, 1, 7–12. URI: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/22191> [in Ukrainian].
- Du Lin. (2022). Versions of P. Tchaikovsky's "Mazepa" through the prism of the value theory of culture. *Aspects of Historical Musicology*, 29, 105–119. <https://doi.org/10.34064/khnum2-29.06> [in Ukrainian].
- Engel, J. M. (2005). *Klangkomposition als postserielle Strategie: György Ligetis Mikropolyphonie und Helmut Lachenmanns musique concrète instrumentale [Sound composition as a post-serial strategy: György Ligeti's micropolyphony and Helmut Lachenmann's instrumental musique concrète]*. (Master's thesis). Universität Lüneburg [University of Lüneburg]. Lüneburg. https://laudioll.de/proaudio/pdfs/texte/engel_klangkomposition.pdf [in German].
- Kavaldzhiev, L. (1970). Tselostnostta v muzykalnata evoliutsiia: Tri metodologicheski modeli [Integrity in musical evolution: Three methodological models]. *Problemi na izkustvoto [Problems of Art]*, 3, 41–48 [in Bulgarian].
- McKay, N. (2007, June 23). David Osmond-Smith. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/news/2007/jun/22/guardianobituaries.obituaries1> [in English].

- Mizitova, A. (1986). On the problem of evaluation criteria. *Music*, 6, 4–5 [in Ukrainian].
- Mutafov, E. (1980). *Sypostavki v izkustvoto [Comparisons in art]*. Sofia: Nauka i izkustvo [in Bulgarian].
- Obolenska, M. (2025). Value-stylistic analysis in musical art. In Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V. (Eds.), *Cognitive musicology: Analysis and interpretation*, pp. 289–310. Kharkiv: [Fakt] [in Ukrainian].
- Obolenska, M. M. (2017). *Louis Vierne's piano works in the aspect of the value theory of style*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Osmond-Smith, D. (1981). From Myth to Music: Lévi-Strauss's "Mythologiques" and Berio's "Sinfonia." *The Musical Quarterly*, 67(2), 230–260. <http://www.jstor.org/stable/741994> [in English].
- Palek, B. (1968). *Cross-reference. Study from hypersyntax*. Prague: Charles University [in English].
- Romaniuk, I. (2025). Contonation in kobzar and lirnyk performance: Value-semantic analysis. In Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Yu. V. (Eds.), *Cognitive musicology: Analysis and interpretation*, pp. 113–148. Kharkiv: [Fakt] [in Ukrainian].
- Symbol. (1967). In W. Gurlitt & H. H. Eggebrecht (Eds.), *Riemann Musiklexikon in drei Bänden [Riemann Music Lexicon in three volumes]*. Band 3: Sachteile [Vol. 3: Subject parts], S. 921–923. Mainz: B. Schott's Söhne [in German].
- Ukrainian musicological school. (2024, December 2). Lecture "Axiology and praxeology as new disciplinary branches in the field of art studies". *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=bQtBoR0DyJo&t=510s> [in Ukrainian].
- Ukrainian musicological school. (2025, April 8). Round table "The value world of music and the semantic needs of contemporary cultural reality". *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=9eGI_2LRbGE [in Ukrainian].

Adilia Mizitova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Music History
 e-mail: adilya.misitowa@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-7859-0870

Axiology and musicology: on the problem of the reassessment of values

Statement of the problem. *The creative practice of the 20th century actualized the axiological approach to the artefacts of musical culture. Under such conditions, the theoretical understanding of the problem of the reassessment of values, which determines the peculiarities of the composer's thinking of that time, acquires a special importance.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *Solving problems regarding the specifics of the relationship between axiology and musicology, revealing the relationship between the historical development of music and the process of the reassessment of values is based on the principle of historicism, a comprehensive approach, and determines the purpose and novelty of the article.*

Research results. *The multidirectional trends in the music of the last century contributed to the discovery of the dia-synchronic nature of artistic thinking. This means the presence in a single section of musical culture of various genre and style models that have formed during its historical path. In the process of the reassessment of values, two sides are distinguished. One of them is projected onto the system of functioning of art in a specific historical society. The other is determined by the functioning of art, in particular the musical one, in the context of its own history. The reassessment of values is inherent in certain stages of development of music as a hierarchical system. If we look at them from the standpoint of the stage-based approach, we will reveal the abruptness of the change of phases and the typical nature of the reassessment of values in the course of destabilization. The stage of the destabilization / reassessment of values is accompanied by the process of symbolization. Symbolization comes "from within" art, as a result, "hidden places" of artistic experience arise, which ultimately constitute the genetic code of culture in a fixed form. It manifests in various forms, which have different relationships with the composition itself. A definition of the concept of "symbol" has been given. The consideration of L. Berio's *Symphony* in the proposed aspect indicates the signs of mythological thinking and connections with the genre tradition.*

Conclusion. *The directions of considering the problem of the reassessment of values are quite diverse: social consciousness; critical judgment; the existence of a musical genre, a specific composition in the context of historically changing eras, etc. For musicology, one of the urgent tasks is to understand the composer's creativity in its historical diversity. The reassessment of values is a generic property*

of creative thinking, since its development is associated with the process of rethinking the accumulated experience, and allows us to understand the dialectics of the past, present and future in the creative consciousness and composer's practice.

Keywords: *axiology; musicology; history of music; reassessment of values; dia-synchronism; stage-based concept; symbolization; symbol; mythological thinking; genre-style model; L. Berio's Symphony.*

*Стаття надійшла до редакції 8.10.2025,
рекомендована до друку 10.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.*