

УДК 78.03+784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-11>**Чен Шо**

ORCID: 0009-0006-6079-9696

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
cen977217@gmail.com

СМИСЛОВА ПОЛІФОНІЯ ТА ЖАНРОВА ПЕРЕАКЦЕНТУАЦІЯ В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

*Метою дослідження є виявлення специфіки неостильового змісту музики К. Пендерецького через аналіз принципів смислової поліфонії, жанрової переакцентуації та метаконтекстуальної програмності як ключових механізмів формування музичної семантики. **Методологічну основу** дослідження становить міждисциплінарний підхід, що включає семіотичний аналіз музичного тексту як знакової системи, герменевтичний метод інтерпретації смислових структур, концепцію діалогічності, музично-історичний та музикознавчий аналіз, орієнтований на виявлення метаісторичних, антропологічних та музично-семантичних засад музичної творчості. **Наукова новизна дослідження** полягає в цілісній інтерпретації творчості К. Пендерецького через категорію метаконтекстуальної програмності, що дозволяє розкрити глибинні механізми формування музичної семантики. У роботі системно обґрунтовано смислову поліфонію як визначальний принцип стилю композитора, виявлено взаємозв'язок сонористики та символічної семантики, а також розглянуто жанрову переакцентуацію як форму культурного полілогу. Стиль осмислюється як антиномічна єдність історичної пам'яті та авторського новаторства.*

***Висновки.** Музичний стиль другої половини ХХ століття, і зокрема творчість Кишишофа Пендерецького, не може бути адекватно описаний у межах традиційних категорій стильової єдності або лінійної еволюції художньої мови. Навпаки, він виявляє себе як простір множинних перетинів, у якому різні історичні, культурні та семантичні шари вступають у складну взаємодію, формуючи структуру, принципово поліфонічну за своєю природою.*

Смислова поліфонія в цьому контексті постає не як частковий композиційний прийом, а як фундаментальний принцип організації музичного мислення. Вона проявляється у здатності музичного тексту утримувати й одночасно актуалізувати різні смислові перспективи, не

зводячи їх до єдиної інтерпретаційної моделі. Саме ця якість дозволяє визначити стиль Пендерецького як полілог — особливу форму художнього висловлювання, у якій взаємодіють не лише різні стилі та жанри, але й різні способи осмислення реальності.

Ключові слова: музичний стиль, смислова поліфонія, К. Пендерецький; сонористика, проблема діалогу, програмність, неостиль, жанр, музична семантика, полілог, антиномія.

Cheng Shuo, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantic polyphony and the reaccentuation of genre in Krzysztof Penderecki's musical works

Purpose of the study is to identify the specificity of the neo-stylistic content in K. Penderecki's music through the analysis of the principles of semantic polyphony, genre reaccentuation, and metacontextual programmability as key mechanisms for the formation of musical semantics. **The methodological foundation** of the study is an interdisciplinary approach that includes semiotic analysis of the musical text as a sign system, hermeneutic interpretation of semantic structures, the concept of dialogicity, as well as music-historical and musicological analysis oriented toward revealing meta-historical, anthropological, and music-semantic bases of musical creativity.

Scientific novelty. The research offers a holistic interpretation of K. Penderecki's works through the category of metacontextual programmability, which allows uncovering the deep mechanisms of musical-semantic formation. The study systematically substantiates semantic polyphony as a defining principle of the composer's style, identifies the interrelation between sonorism and symbolic semantics, and considers genre reaccentuation as a form of cultural polylogue. Style is understood as the antinomic unity of historical memory and authorial innovation. **Conclusions.** The musical style of the second half of the 20th century, and particularly the work of Krzysztof Penderecki, cannot be adequately described within the traditional categories of stylistic unity or linear evolution of artistic language. On the contrary, it manifests as a space of multiple intersections, where various historical, cultural, and semantic layers interact in a complex manner, forming a structure that is fundamentally polyphonic in nature. In this context, semantic polyphony emerges not merely as a compositional technique, but as a fundamental principle of musical thought organization. It is expressed in the ability of the musical text to maintain and simultaneously actualize different semantic perspectives without reducing them to a single interpretive model. This quality allows defining Penderecki's style as a polylogue — a special form of artistic expression in which not only different styles and genres interact, but also different ways of conceptualizing reality.

Key words: musical style, semantic polyphony, K. Penderecki, sonorism, problem of dialogue, programmability, neo-style, genre, musical semantics, polylogue, antinomy.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного переосмислення музичної культури другої половини ХХ століття як складного багатовимірного феномена, що виходить за межі традиційних аналітичних моделей. У сучасному музикознавстві дедалі більшої ваги набуває підхід, орієнтований не лише на структурно-формальні характеристики твору, а й на виявлення глибинних смислових процесів, що визначають його функціонування в культурному просторі. У цьому контексті особливої актуальності набуває вивчення неостильових тенденцій, які формуються на перетині історичної пам'яті, індивідуального авторського мислення та глобальних культурних трансформацій.

Друга половина ХХ століття характеризується інтенсивними процесами стильової диференціації та водночас інтеграції різномірних художніх практик. Посилення міжкультурних зв'язків, розвиток масової культури, а також вплив науково-технічного прогресу зумовлюють виникнення нових типів музичного мислення, що тяжіють до полілогічності, багатошаровості та семантичної відкритості. У таких умовах музичний твір постає не як замкнена структура, а як динамічне поле взаємодії різних смислових рівнів, у якому співіснують і взаємодіють елементи різних епох, традицій і стилів.

Особливого значення набуває аналіз творчості К. Пендерецького, яка репрезентує один із найбільш показових варіантів неостильового мислення в європейській музиці. Його художня еволюція – від радикальних авангардних експериментів до синтетичних форм пізнього періоду – відображає загальні закономірності розвитку музичної культури другої половини ХХ століття. Водночас вона демонструє унікальну модель поєднання новаторських технік із глибинними пластами історичної та культурної традиції.

Актуальність дослідження також пов'язана з необхідністю осмислення таких категорій, як смислова поліфонія, антиномічність і метаконтекстуальна програмність, що дозволяють по-новому інтерпретувати музичний текст як складну семіотичну систему. Крім того, звернення до творчості Пендерецького є важливим у контексті сучасних гуманітарних досліджень, спрямо-

ваних на виявлення універсальних механізмів художнього мислення в умовах глобалізації. Його музика, що поєднує локальні культурні коди з універсальними символічними структурами, постає як своєрідна модель сучасної культурної комунікації. Таким чином, дослідження не лише поглиблює розуміння індивідуального стилю композитора, а й сприяє розкриттю загальних тенденцій розвитку музичного мистецтва новітнього часу.

Метою дослідження є виявлення специфіки неостильового змісту музики К. Пендерецького через аналіз принципів смислової поліфонії, жанрової переакцентуації та метаконтекстуальної програмності як ключових механізмів формування музичної семантики. **Методологічну основу** дослідження становить міждисциплінарний підхід, що включає семіотичний аналіз музичного тексту як знакової системи, герменевтичний метод інтерпретації смислових структур, концепцію діалогічності, музично-історичний та музикознавчий аналіз, орієнтований на виявлення метаісторичних, антропологічних та музично-семантичних засад музичної творчості. **Наукова новизна дослідження** полягає в цілісній інтерпретації творчості К. Пендерецького через категорію метаконтекстуальної програмності, що дозволяє розкрити глибинні механізми формування музичної семантики. У роботі системно обґрунтовано смислову поліфонію як визначальний принцип стилю композитора, виявлено взаємозв'язок сонористики та символічної семантики, а також розглянуто жанрову переакцентуацію як форму культурного полілогу. Стиль осмислюється як антиномічна єдність історичної пам'яті та авторського новаторства.

Виклад основного матеріалу. Сприйняття творчої постаті Кшиштофа Пендерецького в історико-культурній перспективі неминує виходить за межі індивідуальної композиторської біографії й трансформується в осмислення масштабнішого феномена – виходу польської музичної культури на рівень глобального художнього дискурсу. Показово, що сам композитор, оцінюючи власний шлях, акцентував не стільки особисті досягнення, скільки саме цей цивілізаційний зсув, у якому його діяльність постала як каталізатор. Така установка дозволяє інтерпре-

тувати його творчість як своєрідний медіатор між локальною традицією та універсальною мовою сучасності.

Формування цього медіативного статусу пов'язане з інтенсивним і значною мірою прискореним опануванням композитором новітніх технік європейського авангарду. Уже в творах 1960-х років виявляється своєрідна «карта» актуальних композиційних стратегій – від додекафонної організації матеріалу до сонористичних практик, причому рух між ними не має лінійного характеру, а передбачає постійне переосмислення й реверсивність художнього мислення. У цьому сенсі ранній Пендеревський формує особливий тип музичної мови, який можна визначити як універсалізований, умовно «наднаціональний» – своєрідний аналог культурного «есперанто», що забезпечує комунікативну доступність творів незалежно від географічних і культурних меж [4].

Справжній перелом у художній свідомості, пов'язаний зі сприйняттям сучасної музики, відбувається зі створенням «Страстей за Лукою» (1966). Саме в цьому творі здійснюється перехід від авангардного експерименту до синтезу, в якому новітні композиційні техніки інтегруються в архетипову модель сакрального нарративу. Звернення до євангельського сюжету, що має тисячолітню семантичну сталість, дозволяє композиторові вийти за межі естетичної автономії мистецтва й включити музичне висловлювання в поле універсальних цінностей – істини, жертви, любові, свободи. Ці категорії, загострено переживані в повоєнну епоху та в умовах загрози глобальної катастрофи, набувають у контексті 1960-х років особливої екзистенційної напруженості.

Важливо підкреслити, що євангельський нарратив функціонує тут не як історично конкретний сюжет, а як універсальна міфологічна структура, що має позаісторичний статус. Його інтерпретація неминуче залежить від культурної позиції епохи та суб'єкта інтерпретації, що перетворює сам акт звернення до сакрального тексту на герменевтичний процес. У цьому сенсі «Страсті за Лукою» можуть бути осмислені як форма сучасного прочитання біблійного міфу, у якому поєднуються історична пам'ять, колективна травма та пошук нових смислових орієнтирів.

Невипадково звернення до пасіонного сюжету стає для Пендерецького сталою художньою інтенцією, що повертається на різних етапах його творчості. Уже в 1980-х роках ідея створення оперного твору на основі переосмисленого євангельського матеріалу свідчить про включеність композитора в ширший культурний процес, характерний для європейської музики ХХ століття, – актуалізацію так званих «вічних» або «ключових» сюжетів, серед яких центральне місце посідають постаті Христа, Фауста, Едіпа, Жанни д'Арк. Ці образи функціонують як архетипні моделі, через які культура осмислює власний стан.

Водночас характер інтерпретації євангельської тематики в музичному театрі другої половини ХХ століття демонструє значну варіативність: від монументальної, концептуально вибудованої структури пасіонів Пендерецького до навмисно редукованих, профанованих форм, як це проявляється, зокрема, у жанровій моделі рок-опери «Jesus Christ Superstar». Подібне розшарування художнього поля може бути інтерпретоване як відображення ширших культурних процесів, пов'язаних зі зміною системи цінностей, посиленням масової культури, а також трансформацією способів сприйняття, характерних для епохи постмодерну.

Особливої значущості набуває й жанрова природа пасіонів, у якій парадоксальним чином поєднуються елементи сакрального й театрального. Ця подвійність дозволяє інтерпретувати твір як форму «сакрального театру», у якому рух до трансцендентного здійснюється через усвідомлення профанного, що було відзначено в дослідженнях, які розглядають цей твір як особливий тип музично-драматичної дії [1].

У ширшому культурному контексті творчість Пендерецького виявляється включеною в простір, який можна окреслити як «апокаліптичне поле» сучасності. Тут функція апокаліпсису виходить за межі пророцтва й набуває характеру культурної діагностики: йдеться не лише про передбачення катастрофи, а й про спробу осмислення колективного досвіду в категоріях провини, жертви та долі. У цьому сенсі постать Христа інтерпретується як універсальний культурний архетип, що втілює напруження між героїзмом і стражданням, свободою та необхідністю жертви.

Протиставлення культури й цивілізації, актуалізоване в художньому мисленні композитора, набуває тут додаткового емоційно-семантичного навантаження. Прагнення до створення власного міфологічного простору, у якому ключову роль відіграє ритуал як форма колективного переживання, свідчить про спробу подолання розриву між твором і його сприйняттям. У цій моделі зникає дистанція між виконавцем і слухачем: ритуальна дія передбачає залучення всіх учасників у єдине поле досвіду.

Якщо розглядати творчість Пендерецького в ретроспективі, стає очевидною поступова кристалізація цієї проблематики. Її етапи фіксуються в низці ключових творів: від «Страстей» і «Дияволів із Лудена» з їх поєднанням демонічного начала, гротеску та трагічної загибелі героя, через «Втрачений рай» і ранні сонористичні експерименти («Anaklasis»), до «Чорної маски» як концентрованого вираження апокаліптичної ідеї [3]. У цьому ряду особливе місце посідає і «Король Убію» за п'єсою А. Жаррі – парадоксальне введення абсурдистського, комічного елемента в загальний трагічний контекст, що посилює багатомірність художнього світу композитора.

Паралельним, хоча й дещо автономним напрямом постає «Польський реквієм» (1984), у якому тема оплакування набуває конкретно-історичного забарвлення. Тут музична мова стає формою колективної пам'яті, відображаючи соціальні процеси, що відбувалися в Польщі 1980-х років, зокрема прагнення до консолідації суспільства та формування руху «Солідарність». Водночас, попри національну укоріненість, твір зберігає універсальну комунікативну спрямованість, що свідчить про трансформацію ранньої концепції «музичного есперанто»: тепер вона реалізується через мінімізацію інтонаційних засобів і посилення ритуального впливу, який залучає слухача до простору колективного переживання.

У цьому контексті постать Пендерецького постає як носій особливого типу художнього мислення, зорієнтованого на створення цілісної міфологічної картини світу. Його творчість характеризується прагненням до монументальності, вагомості, до охоплення глобальних, «планетарних» масштабів. Мистецтво тут виступає не лише як форма вираження, а й як спосіб

пізнання та трансформації реальності. Така установка зближує композитора з міфологічним типом свідомості, у якому художній образ функціонує як елемент знакової системи, що описує цілісну модель світу.

Якщо розглядати звукову тканину ХХ століття як своєрідний «універсальний шум», що потенційно містить усю інформацію, то художні практики можна інтерпретувати як системи фільтрації та структурування цього потоку. Саме в цьому контексті слід сприймати наполегливе повернення Пендерецького до біблійно-євангельського кола тем – від “Пасіонів” до “Втраченого раю”, де той самий сакральний сюжет отримує нове літературне й музичне втілення. Доля, смерть, провина поступово перетворюються у композитора на символи загального, а не приватного людського досвіду. Музична мова, що обслуговує ці теми, також зазнає глибокого ускладнення: тут виявляються значущими і вагнерівська ідея «безкінечної мелодії» у “Втраченому раї”, і романтична контрастність тематичних зіставлень, і система лейттем та лейтритмів, і підвищена роль мікротематизму, і мотивна розробка, і хроматична гама як фоноколористична основа, і навіть специфічні інтервально-гармонічні комплекси, що виникають, зокрема, у “Чорній масці” та низці інших творів. Усе це свідчить про те, що для Пендерецького стиль не є зовнішньою оболонкою ідеї: навпаки, він стає способом поступового заглиблення в її онтологічну й екзистенційну проблематику.

У музичному мисленні середини й другої половини ХХ століття жанрове переосмислення розгортається, по суті, у двох основних напрямках, які не просто співіснують, а утворюють внутрішньо напружену систему взаємних переходів. З одного боку, виявляється прагнення до укрупнення жанрово-стильових засад, до їхньої семантичної універсалізації, коли різні жанрові позиції починають зближуватися не на рівні зовнішніх ознак, а на рівні ціннісно-смыслових функцій. У результаті жанр дедалі частіше усвідомлюється як гранично загальний знак музичного смислу, а сама музика – як єдине смыслове поле, у якому окремі жанрові утворення виявляються лише модифікаціями певного всеосяжного духовного принципу.

Отже, жанрова переакцентуація виступає водночас і як спосіб глибоко особистісного прочитання музичного змісту, що дозволяє виявити унікальність композиторського стильового вибору, і як засіб розвитку позаіндивідуальних аспектів музичної семантики, коли музика постає як сакралізована космологічна система, як у Мессіана, або як амбівалентна серйозно-сміхова модель, як у Стравінського. В останньому випадку особливо виразно виявляється відоме рівноваження та взаємна проникність ритуального й карнавального начал, що дозволяє побачити в них не лише контрастні, а й глибинно пов'язані сторони ігрової природи художньої, а ширше – духовної людської культури.

Для композиторів ХХ століття музична семантика, тобто здатність музики нести певні, впізнавані й культурно значущі смисли, розгортається одразу в кількох вимірах: як об'єктивна історична даність самої музичної культури; як персоналізований образ; як відтворення вже існуючого смислового досвіду і як винайдення нового. Саме звідси виникає подвійний інтерес – з одного боку, до унікальності жанрових канонів і до композиційного новаторства, з іншого – до універсальних властивостей жанрової форми, до її надособистісної ціннісної зумовленості, до її залежності від духовного статусу не окремого автора, а умовного «сукупного людства». Однак за всіх відмінностей цих установок жанрова позиція композитора – те, що можна окреслити як «жанрову атмосферу» і «жанроутворювальні сили», – виявляється пов'язаною передусім із двома чинниками.

Перший із них – програмність, що розуміється у максимально широкому сенсі: як наслідок традиційних жанрових установок, як результат авторського перейменування жанру, як ефект синтетичної або, навпаки, «чистої» жанрової природи, нарешті, як похідна від сюжетно-концептуальних передумов музичного задуму. Другий – це зростаюча стильова складність, поліфонізація стильових моделей, що перетворює індивідуальний стильовий вибір на багатовекторний полілог, зорієнтований на широкий спектр культурних смислів.

Однією з найважливіших рис стильової свідомості ХХ століття стає її прогностична спрямованість. Багато композитор-

ських концепцій виразно тяжіють до своєрідного музичного футуризму, перегукуючись у цьому відношенні з науково-фантастичною уявою літератури. Такий «футуризм» зовсім не обов'язково пов'язаний з утопією; навпаки, він часто має трагічне забарвлення, живить інтерес до апокаліптичних і есхатологічних тем, що особливо властиво культурам, які переживають кризу й намагаються осмислити причини власної історичної травми. У відповідь на цю тенденцію формується й інша – меморіальна, пов'язана з напрямом *in memoriam*, із відродженням канонічних структур ритуально-культових жанрів. Ця музика звернена не лише до пам'яті про померлих, а й до музики як такої – як до форми Історії та Пам'яті. У такий спосіб виникає особлива алюзивно-ідилічна сфера музичних значень, де вічна гармонія й краса дані вже не в безпосередньому переживанні, а лише в спогаді, уяві, культурній ретроспекції.

Саме в такому контексті формуються різні музично-жанрові моделі Часу, які, своєю чергою, істотно впливають і на просторові координати композиції, і на саме розуміння музичного Простору. Перехідне за своєю природою поняття хронотопу набуває в останні десятиліття століття особливої значущості, оскільки дозволяє мислити музичний образ як єдність часової й просторової семантики. У масштабі всієї культури, при зверненні до її граничних засад, саме хронотопічні властивості музичних образів значною мірою визначають семантичні функції сонористики – одного з найбільш характерних відкриттів завершальної епохи – і, зокрема, творчості Кшиштофа Пендерського як одного з її найрепрезентативніших композиторів [2].

Стиль Пендерського в цьому сенсі може бути розглянутий як широке й послідовне відображення майже всіх, подекуди взаємовиключних, тенденцій стильового самовизначення музики ХХ століття. Він підтверджує, що перехідність є не випадковим станом сучасної музичної культури, а однією з її фундаментальних парадигм. Серед симптомів цієї перехідності у творчості польського митця особливо помітні зближення трагічної та міфологізуючої моделей мислення; поєднання канонічних ритуально-сакральних форм із вільно реконструйованими, про-

фанно-карнавалізованими структурами; співвіднесення сфери «чистої», інструментально-симфонічної жанровості, заснованої на самозаконності музичного смислу, з програмними жанрами у вузькому сенсі – соціально адресованими, прикладними, такими, що відкрито декларують зміст звучання.

Завдяки такому універсальному стильовому охопленню сучасного композиторського досвіду Пендерецький виявляється здатним особливо багатовимірно відтворювати антиномічні засади духовної культури ХХ століття. Саме цим зумовлений той авторський полілог, який у його музиці постає водночас і як своєрідне переломлення принципів полістилістики, і як смислова поліфонія у двох взаємопов'язаних значеннях. Стильовий полілог у музиці Пендерецького стає, таким чином, частиною більш загального механізму жанрової трансформації. Поліфонічність стилю тут взаємно зумовлена діалогічністю жанру. Такий підхід дозволяє по-новому пояснити й характерні риси неоромантизму, і ширші неостильові тенденції сучасної музики. Навіть такі явища, які на перший погляд здаються безпрецедентно новаторськими, як сонористика та мінімалізм, у світлі полілогу виявляють свою включеність у загальне русло неостильових пошуків [5]. Сонористика тоді може бути зрозуміла як повернення до звукоколеристичних комплексів строгої культової поліфонії, а можливо, й до ще давніших, архаїко-гетерофонних звукообразів, тобто як своєрідна неоренесансна тенденція. Мінімалізм, своєю чергою, постає як розвиток барокового принципу остинатності, як необарокова форма організації музичного часу, а в ще глибшому плані – як відродження остинатності як одного з найдавніших логічних архетипів музичного мислення.

Осмислення неостильового змісту музики Пендерецького з опорою на бахтінську концепцію смислової поліфонії передбачає виокремлення кількох вихідних положень, без яких неможливо зрозуміти ні природу його стильових звернень до минулого, ні механізм народження в його музиці нових семантичних конфігурацій. Насамперед, звернення до «чужого» слова, а в музичному вимірі – до чужого стилю, жанрової моделі, інтонаційної пам'яті епохи, постає не як зов-

нішній жест стилізації і не як наслідок формальної ерудиції композитора, а як симптом глибшої художньої ситуації: безпосереднє, остаточне й безумовне самовираження вже виявляється недостатнім. Там, де «остання смислова інстанція» авторської свідомості не може виразити себе прямо, виникає потреба в історичному посередництві – у зверненні до вже існуючого культурного словника, до накопиченого людством відчуття художньої форми, до тих смислових можливостей, які були пережиті іншими епохами. Проте таке звернення ніколи не означає розчинення в минулому: воно можливе лише за наявності дистанції, за збереження незлитості між «своїм» і «чужим», між новим актом художньої свідомості та тим історичним матеріалом, через який він себе артикулює.

У цьому відношенні принципово важливим стає розрізнення між стилізацією та наслідуванням. Наслідування передбачає серйозне, майже наївне засвоєння зразка, прагнення злитися з ним, відтворити його як власну норму. Стілізація ж, навпаки, вибудовується на розриві, на усвідомленій вторинності, на новій установці щодо і історичного матеріалу, і самої дійсності. Її вихідним пунктом стає сучасність, саме вона організовує погляд на минуле і робить можливим його нове розуміння. Відтак стилізація є не відтворенням старого, а створенням нового ставлення до старого – і через нього до теперішнього.

Із цим пов'язані й нові функції програмності в його творчості. Пендерецький не лише використовує програмні передумови, а істотно змінює саме розуміння програмного принципу, пропонуючи нові авторські моделі програмності. У широкому сенсі програмність можна вважати універсальною властивістю музики, однак її конкретне місце в системі художніх значень є історично змінним. Воно залежить і від місця музики в загальному контексті культури, і від ступеня самостійності жанрово-стильового начала, і від типу антропософських уявлень, що домінують у тій чи іншій епосі. Тому програмність має щонайменше два взаємопов'язані аспекти – історичний і функціональний. Історичний визначає умови її виникнення і способи культурної дії, функціональний – форми її конкретного смислового прояву.

Отже, у своїй сучасній формі програмність постає як особливий тип семантичної інтерпретації, внутрішньо антиномічний за своєю природою. З боку музичної мови вона пов'язана з тенденцією до самообмеження, до граничної концентрації виражальних засобів, що може проявлятися у жорсткості стильового вибору, у прагненні до лаконізму, аж до мінімалістських концепцій композиції. З боку словесного – або ширше, позамузичного – позначення вона, навпаки, тяжіє до максимального розширення, до створення таких формулювань, які принципово не фіксують смисл, а допускають його нескінченне уточнення і переосмислення.

У цьому подвійному русі – від стискання до розширення, від обмеження до нескінченності – і розкривається специфічна логіка метаконтекстуальної програмності. Вона виражає ставлення автора до музичної логіки як до універсально-подієвої, тобто такої, що не зводиться ані до системи технічних прийомів, ані до набору сталих значень, але постає як форма переживання й осмислення світу в його цілісності, суперечливості та безмежній відкритості.

Висновки. Музичний стиль другої половини ХХ століття, і зокрема творчість Кшиштофа Пендерецького, не може бути адекватно описаний у межах традиційних категорій стильової єдності або лінійної еволюції художньої мови. Навпаки, він виявляє себе як простір множинних перетинів, у якому різні історичні, культурні та семантичні шари вступають у складну взаємодію, формуючи структуру, принципово поліфонічну за своєю природою.

Смислова поліфонія в цьому контексті постає не як частковий композиційний прийом, а як фундаментальний принцип організації музичного мислення. Вона проявляється у здатності музичного тексту утримувати й одночасно актуалізувати різні смислові перспективи, не зводячи їх до єдиної інтерпретаційної моделі. Саме ця якість дозволяє визначити стиль Пендерецького як полілог – особливу форму художнього висловлювання, у якій взаємодіють не лише різні стилі та жанри, але й різні способи осмислення реальності.

Особливу роль у формуванні цієї поліфонічної структури відіграє звернення до «чужого» стилю, яке у творчості Пенде-

рецького набуває характеру усвідомленої стилізації. На відміну від наслідування, стилізація передбачає збереження дистанції між історичним матеріалом і сучасною художньою свідомістю, що робить можливим виникнення нової якості смислу. У такий спосіб історична пам'ять музики постає не як обмеження, а як ресурс смислотворення, що розширює межі художнього висловлювання та поглиблює його семантичну насиченість.

Визначальним механізмом цієї трансформації виступає мета-контекстуальна програмність, яка репрезентує особливий тип семантичної організації музичного тексту. На відміну від традиційної програмності, орієнтованої на конкретизацію змісту, мета-контекстуальна програмність вказує на принципову відкритість і багатозначність музичного смислу. Вона функціонує як система символічних кореляцій між музичними та позамузичними структурами, не фіксуючи значення, а, навпаки, ініціюючи його множинне прочитання. У цьому сенсі музика Пендерецького входить у простір метасмислових інтерпретацій, де кожен художній знак зберігає потенціал нескінченного смислового розгортання.

Важливим є й те, що ця семантична відкритість безпосередньо пов'язана з антропологічною проблематикою творчості композитора. Категорії життя і смерті, провини і спокути, хаосу і космосу набувають у його музиці не лише тематичного, але й структурного значення. Вони визначають організацію музичного часу і простору, характер звукової матерії, принципи формотворення, виступаючи як універсальні смислові архетипи, через які осмислюється досвід сучасного людства.

У цьому контексті стиль Пендерецького постає як антиномічна єдність, у якій поєднуються, але не знімаються протилежні тенденції – традиція і новаторство, сакральність і театральність, структура і свобода, індивідуальність і універсальність. Саме ця антиномічність визначає його внутрішню динаміку, виступаючи джерелом художньої напруги та смислової багатомірності.

У ширшому теоретичному плані результати дослідження підтверджують необхідність переосмислення музичного стилю як відкритої, динамічної та багатомірної категорії, що функціонує в просторі культурної пам'яті та історичного становлення.

Музика ХХ століття демонструє, що стиль не може бути зведений до сукупності формальних ознак або технічних прийомів: він є формою діалогу – між епохами, культурами, смислами, а в остаточному підсумку – між людиною і світом. Саме в цьому діалогічному вимірі стиль набуває своєї справжньої онтологічної глибини, постаючи як спосіб існування музичного смислу в його нескінченному становленні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Krzysztof Penderecki. *Labirynt czasu. Pięć wykładow na koniec wieku*. Warszawa : Presspublica, 1997. 99 p.
2. Robinson R. *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*. Westport : Greenwood Press, 1997. 280 p.
3. Schwinger W. *Krzysztof Penderecki: His Life and Work*. London : Schott, 1989. 352 p.
4. Thomas A. *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 320 p.
5. Zubrycka E. *Sonorism and Structuralism in Polish Contemporary Music*. *Contemporary Music Review*. 2001. Vol. 20(3). P. 45–62.

REFERENCES

1. Penderecki, K. (1997) *Labirynt czasu. Pięć wykładow na koniec wieku*. Warszawa : Presspublica. 99 p. [in Polish]
2. Robinson, R. (1997) *Krzysztof Penderecki: A Bio-Bibliography*. Westport : Greenwood Press. 280 p. [in English]
3. Schwinger, W. (1989) *Krzysztof Penderecki : His Life and Work*. London: Schott. 352 p. [in English]
4. Thomas, A. (2005) *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge : Cambridge University Press. 320 p. [in English]
5. Zubrycka, E. (2001) *Sonorism and Structuralism in Polish Contemporary Music*. *Contemporary Music Review*, Vol. 20(3), pp. 45–62. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 14.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 20.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025