

УДК 78.03+784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-46-18>**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

АНТИНОМІЯ САКРАЛЬНОГО І ПРОФАННОГО ЯК ПІДҐРУНТЯ НЕОРИТОРИЧНОЇ ПОЕТИКИ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

Метою дослідження є виявлення неориторичних принципів музичного мислення К. Пендерецького та обґрунтування ролі сонористики як носія трагедійної антиномії в структурі його пізнього стилю. Методологічну основу дослідження становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багатовимірний аналіз музичного тексту. Семіотичний аналіз спрямований на виявлення комунікативних фрагментів як сталих одиниць музичної пам'яті та їх функціонування в структурі музичного висловлювання. Історико-стильовий метод дозволяє простежити взаємодію традиційних і новаторських елементів, а аналітичний підхід – виявити механізми сонористичної риторики та їхню роль у формуванні. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні неориторичних аспектів творчості К. Пендерецького як метастильового феномена сучасної музичної культури. Обґрунтовано поняття «комунікативного фрагмента» як базової одиниці музичної пам'яті, що функціонує в системі сонористичної риторики. Розкрито роль антиномії сакрального і профанного як структуротворчого принципу трагедійної семантики в опері «Чорна маска». Уточнено значення сонористики не лише як техніки звукоутворення, але й як семантичного інструмента, що формує «психологічний апокаліпсис» музичного тексту.

Висновки. Музичне мислення К. Пендерецького формується у просторі глибокої антиномічності, яка відображає фундаментальні суперечності духовної культури другої половини ХХ століття. Центральним механізмом цієї антиномічності виступає взаємодія сакрального і профанного, що не лише розширює традиційне розуміння трагічного, але й трансформує його у трагедійний вимір, наділений філософською та метакультурною спрямованістю. У цій перспективі трагічне постає не як ізольована емоційно-естетична категорія, а як універсальний принцип осмислення людського буття, в якому індивідуальне переживання співвідноситься з надособистісними структурами культурної пам'яті.

Ключові слова: стиль, стилістика, неориторика, сонористика, музична семантика, антиномія, трагічне, комунікативний фрагмент, полістилістика, музична пам'ять, посттрагічна гра, метастиль.

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

The antinomy of the sacred and the profane as a foundation of K. Penderecki's neo-rhetorical poetics

The aim of the study is to identify the neo-rhetorical principles of musical thinking in the works of K. Penderecki and to substantiate the role of sonorism as a carrier of tragic antinomy within the structure of his late style. The methodological basis of the research consists of a set of interdisciplinary approaches that provide a multidimensional analysis of the musical text. The semiotic analysis is aimed at identifying communicative fragments as stable units of musical memory and their functioning within the structure of musical expression. The historical-stylistic method allows tracing the interaction between traditional and innovative elements, while the analytical approach reveals the mechanisms of sonoristic rhetoric and their role in form-building processes.

The scientific novelty of the study lies in the comprehensive interpretation of the neo-rhetorical aspects of K. Penderecki's творчість as a metastylistic phenomenon of contemporary musical culture. The concept of the "communicative fragment" is substantiated as a fundamental unit of musical memory functioning within the system of sonoristic rhetoric. The role of the antinomy of the sacred and the profane as a form-generating principle of tragic semantics in the opera *The Black Mask* is revealed. The significance of sonorism is уточнено not only as a technique of sound production but also as a semantic tool that shapes the "psychological apocalypse" of the musical text.

Conclusions. The musical thinking of K. Penderecki is formed within a space of profound antinomy that reflects the fundamental contradictions of spiritual culture in the second half of the 20th century. The central mechanism of this antinomy is the interaction between the sacred and the profane, which not only expands the traditional understanding of the tragic but also transforms it into a tragic dimension endowed with philosophical and metacultural orientation. From this perspective, the tragic appears not as an isolated emotional-aesthetic category but as a universal principle of interpreting human existence, in which individual experience correlates with supra-personal structures of cultural memory.

Key words: style, stylistics, neo-rhetoric, sonorism, musical semantics, antinomy, the tragic, communicative fragment, polystylistics, musical memory, post-tragic play, metastyle.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю переосмислення стильових процесів у музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, що характеризуються посиленням антиномічності художнього мислення, полістилістичністю та

ускладненням семантичної структури музичного тексту. Творчість К. Пендерецького постає як репрезентативна модель цих процесів, оскільки в ній синтезуються різні історико-стильові пласти, формуючи метастильовий простір музичної культури. Особливої значущості набуває дослідження неориторичних механізмів музичної мови, зокрема ролі сонористики як носія трагедійної семантики та засобу формування нових комунікативних структур. В умовах кризи традиційних художніх парадигм і пошуку нових форм вираження екзистенційного досвіду людини проблема музичної риторики, пам'яті та комунікативних фрагментів стає ключовою для сучасного музикознавства.

Метою дослідження є виявлення неориторичних принципів музичного мислення К. Пендерецького та обґрунтування ролі сонористики як носія трагедійної антиномії в структурі його пізнього стилю. **Методологічну основу дослідження** становить комплекс міждисциплінарних підходів, що забезпечують багатовимірний аналіз музичного тексту. Семіотичний аналіз спрямований на виявлення комунікативних фрагментів як сталих одиниць музичної пам'яті та їх функціонування у структурі музичного висловлювання. Історико-стильовий метод дозволяє простежити взаємодію традиційних і новаторських елементів, а аналітичний підхід – виявити механізми сонористичної риторики та їхню роль у формоутворенні. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному осмисленні неориторичних аспектів творчості К. Пендерецького як метастильового феномена сучасної музичної культури. Обґрунтовано поняття «комунікативного фрагмента» як базової одиниці музичної пам'яті, що функціонує в системі сонористичної риторики. Розкрито роль антиномії сакрального і профанного як структуротворчого принципу трагедійної семантики в опері «Чорна маска». Уточнено значення сонористики не лише як техніки звукоутворення, але й як семантичного інструмента, що формує «психологічний апокаліпсис» музичного тексту.

Виклад основного матеріалу. Становлення індивідуальної композиторської мови як феномена, співвідносного з категорією «стилю епохи», визначається не стільки ступенем її

новизни, скільки здатністю до узагальнення та інтеграції різнорідних художніх імпульсів, тобто до формування полісемантичного простору, в якому індивідуальне висловлювання набуває надособистісного, культурно-резонансного значення. Лише за наявності подібної семантичної ємності стає можливим той тип співвіднесеності автора й історичного часу, який дозволяє говорити про стиль як про вираження не лише приватної, але й епохальної художньої свідомості. Водночас саме у XX столітті, завдяки радикалізації індивідуальних стильових стратегій, музичне мистецтво виявляє свої найскладніші та багатошарові, по суті поліфонічні, смислові структури. Серед принципово значущих відкриттів цього періоду слід виокремити становлення семантичної інтерпретації сонорно-сонористичного письма, внаслідок чого останньому було надано не лише технологічної, а й змістово-стильової значущості.

У цьому процесі роль К. Пендерецького виявляється визначальною: саме його художня практика сприяла переведенню сонористики зі сфери експериментальної техніки у площину смислотворчих категорій музичної мови, що, своєю чергою, забезпечило міжнародне визнання польської композиторської школи. Проте принципово важливо, що сам композитор не абсолютизує значення індивідуального авторства, приймаючи позицію, сформульовану Л. Ноно, згідно з якою жоден, навіть найвидатніший митець не може бути «родоначальником» музичного напрямку у повному сенсі цього слова. Справжнім джерелом стильових і семантичних трансформацій постає не індивідуальність, а епоха як сукупність культурних доміант, художніх традицій і ціннісних орієнтирів. Саме у співвіднесеності з цією метаісторичною перспективою Пендерецький осмислює сонористичні комплекси, підпорядковуючи їх образіві «героя культури», який первісно мислиться як носій епохального досвіду і лише згодом набуває індивідуально-авторської конкретизації.

Творча еволюція польського композитора у концентрованому вигляді відображає суперечливу природу стилю як динамічного чинника національної культури, виявляючи його здатність до внутрішнього перетворення та до включення різноспрямованих

художніх тенденцій. Рух його стилю розгортається від інтенсивного освоєння загальноєвропейських, передусім новітніх, засобів музичної виразності до своєрідного повернення до « нової простоти », укоріненої в ритуально-сакральних засадах слов'янської традиції, що знаходить яскраве втілення, зокрема, у « Херувимській ». У цьому контексті взаємодія національного та інонаціонального, або ширше – загальнолюдського, реалізується через специфічний механізм музичної інтертекстуальності, яка у Пендерецького набуває статусу структурного принципу і фактично є тотожною антиномічності національного стилю. При цьому композитор не відкидає досягнень сучасної музичної техніки, але свідомо підпорядковує їх завданням нового жанрового синтезу, спрямованого на розширення « генетичної формули » польської музики до рівня універсального інтонаційно-звукового простору.

Включення творчості Пендерецького у контекст культурних універсалій призводить до суттєвого переосмислення самого поняття національного стилю, яке втрачає замкненість і набуває відкритого, інтегративного характеру. Стирання меж між національним як формою культурної специфіки та інтернаціональним як сферою загального стає однією з ключових тенденцій мистецтва останніх десятиліть, відображаючи ширший процес культурної інтеграції, спрямованої на відновлення втраченої цілісності духовного досвіду. У музичному мистецтві ця тенденція виявляється насамперед на рівні мовних стратегій – у зміні ставлення до знакової природи виражальних засобів, у посиленні їх символічного потенціалу, а також у прагненні до універсалізації змістових моделей.

Зазначене розширення має подвійну природу. З одного боку, воно пов'язане з розвитком універсальних композиційних методів, таких як полістилістика, додекафонія, сонористика, мінімалізм, що сприяють технологічному зближенню різних композиторських практик і утвердженню автономії конструктивної логіки музичної мови. З іншого боку, цей процес зумовлений поглибленням історичної пам'яті музичного мислення, аж до виявлення стійких жанрово-семантичних моделей, інтонаційних архетипів і загальнокультурних « текстів », включно з каноніч-

ними словесними джерелами, що лежать в основі європейської професійної традиції. Таким чином, у художній системі Пендерецького модернізаційні імпульси органічно поєднуються з ретроспективним зверненням до традиції, що й зумовлює характерне для його творчості парадоксальне зближення експресіоністських і неокласицистських принципів, які утворюють єдиний, внутрішньо напружений, але цілісний стильовий простір [3].

Інтенсивність і багатовекторність стильових процесів у музичному мистецтві ХХ століття, їхня рухливість і внутрішня суперечливість свідчать не лише про пошук нових виражальних засобів, але передусім про глибинну напруженість культурної свідомості, що прагне до формування універсальної мови, здатної бути доступною для колективного, «усуспільненого» сприйняття. У цьому сенсі стильове різноманіття постає як прояв своєрідної поліфонії культурних стратегій, об'єднаних прагненням до художнього осмислення і подолання фундаментальної метаісторичної антиномії – протистояння «добра» і «зла». Надання цій проблемі космічного, загальнопланетарного масштабу закономірно веде до її нової сакралізації: релігійність тут розуміється не у вузькоконфесійному, а в культурно-онтологічному сенсі – як форма причетності людських доль, як досвід включеності індивідуальної свідомості у ширший духовний універсум. Саме ця обставина зумовлює звернення композиторського мислення до історичної пам'яті культури, до «пригадування» стильових принципів минулих епох як носіїв фундаментальних смислових моделей.

У творчості Кшиштофа Пендерецького ця тенденція набуває особливо концентрованого вираження. Його постійне звернення до біблійних і євангельських сюжетів – від «Пасіонів» до «Утраченого раю», що інтерпретує сакральний текст крізь призму драматургії Дж. Мільтона, – свідчить про прагнення осмислити сучасність у категоріях граничних екзистенційних універсальї [2]. Поняття долі, смерті, вини, гріха, покаяння, спокути, жертви формують своєрідний символічний ряд, який у мистецтві ХХ століття набуває нового звучання під впливом екзистенційної філософії та претендує на універсальну, загальнолюд-

ську значущість. Саме ця семантична система визначає низку стильових характеристик музики Пендерецького, включаючи його неовагнерівські риси – передусім відновлення принципу «безкінечної мелодії», – а також неоромантичну експресивність, засновану на риторично загостреній контрастності драматургічних елементів, мікротематичній розробці та особливій фоноколористичній насиченості звукової тканини.

Проте звернення композитора до історичного досвіду не вичерпується неоромантичною парадигмою. Вагому роль у формуванні його художнього методу відіграє барокова спрямованість, що активізується передусім темою війни як граничного вияву дисгармонії людського існування. У цьому контексті ідея дисгармонії осмислюється не як тимчасове порушення порядку, а як свідчення глибинного, онтологічного конфлікту людини з буттям. Посткласичний характер поетики Пендерецького визначається його здатністю долати обмеження окремих жанрово-стильових систем, інтегруючи їх у єдину семантичну модель європейської музичної традиції. У межах цієї моделі музика постає як своєрідний спосіб гармонізації історичного досвіду, в якому сакральне і профанне, піднесене і буденне, трагічне і втішне виявляються не протиставленими, а взаємопов'язаними аспектами єдиного культурного процесу. Саме тому барокові, романтичні та ренесансно-класицистські елементи слід розглядати не як стилістичні цитати, а як структурні опори антиномічної організації його стилю і як прояв принципового історизму його художнього методу.

Включення цієї проблематики у ширший філософсько-культурний контекст пов'язане зі зверненням до категорії Логосу як найвищого смислового принципу, втіленого у Слові. У цьому вимірі творчість Пендерецького стикається з однією з центральних гуманітарних проблем сучасності – питанням про міру людського і про критерії оцінки людини як істоти, водночас природної і соціальної, матеріальної і духовної, людської і божественної, сакральної і профанної [4]. Антиномічність цих характеристик не усувається, а, навпаки, стає предметом художнього дослідження, визначаючи внутрішню структуру музичного висловлювання.

Особливого значення у цьому контексті набуває поняття «постатеїстичної» свідомості, що лежить в основі драматургії низки творів композитора, зокрема опери «Чорна маска», а також осмислюється ним у теоретичних виступах. Це поняття не зводиться до заперечення релігійного досвіду, а передбачає його нове, синтетичне осмислення. У цьому сенсі можна виокремити кілька ключових аспектів. По-перше, йдеться про формування нового типу духовного синтезу, в якому релігійна і світська свідомість не протиставляються, а взаємно доповнюють одна одну, висвітлюючи різні виміри людського існування. По-друге, актуалізується пошук нового Слова – нових форм символічної репрезентації, здатних виразити глибинні засади буття і водночас укорінених у людському досвіді. По-третє, виникає потреба у відновленні втрачених символічних зв'язків, у переживанні цілісності світу як єдиного смислового простору, що передбачає поєднання інтелектуальної сміливості з екзистенційною смиренністю перед таємницею буття.

Таким чином, феномен творчості Кшиштофа Пендерецького дає змогу виявити й концептуалізувати основні принципи системного підходу до дослідження музичного стилю в умовах другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Його художній метод демонструє здатність інтегрувати різноспрямовані й часто взаємовиключні тенденції, перетворюючи їх на елементи єдиної, внутрішньо напруженої, але цілісної системи. У цьому сенсі стиль Пендерецького постає як репрезентативна модель сучасної музичної культури, підтверджуючи «перехідність» як одну з її ключових парадигм, у якій суперечність стає не перешкодою, а джерелом смислотворення [3].

До найпоказовіших ознак перехідного характеру стилю композитора слід віднести не стільки співіснування, скільки внутрішнє взаємопроникнення різних смислових і жанрових опозицій. У художньому мисленні митця зближуються трагедійна та міфологізуюча моделі осмислення дійсності, канонічно закріплені ритуально-сакральні форми вступають у діалог із вільно реконструйованими профанно-карнавалізованими структурами, а сфера «чистої» інструментально-симфонічної музики, що

передбачає автономність і самозаконність музичного смислу, взаємодіє з програмними жанрами, орієнтованими на конкретного соціального адресата та експліцитно декларований зміст. Саме у цьому перетині різноспрямованих векторів виявляється принципова антиномічність стилісового мислення, що дає підстави говорити про своєрідну «перехідну» модель художньої свідомості.

Рефлексивне осмислення композитором проблеми цілісності особистості постає у нього не побічним, а концептуально визначальним елементом художнього мислення: доля людини у світі, по суті, ставиться у пряму залежність від здатності суб'єкта до внутрішньої інтеграції розрізненого досвіду. Сам композитор підкреслює, що його творчі пошуки були спрямовані на подолання фрагментарності сучасної свідомості, на досягнення синтетичної єдності в умовах культурної множинності, де накопичення історичних стилів і мов перетворюється на екзистенційний тягар. На відміну від попередніх епох, коли композитор мав стійку комунікативну опору й був упевнений в адресності та зрозумілості свого висловлювання, сучасний митець опиняється в ситуації втрати внутрішнього центру й діалогічних «союзників», що загострює проблему самототожності творчого суб'єкта.

Центральним композиційним механізмом його музичного мислення стає антиномічна взаємодія двох тенденцій: з одного боку – актуалізація типової стилістики європейської музичної традиції як цілісного історичного феномена, з іншого – переосмислення сонористичних прийомів ХХ століття як нової риторичної системи. Ця подвійність, що виходить за межі власне стилісових відмінностей, формує метастильову перспективу, у межах якої музична мова перестає бути замкненою системою і перетворюється на поле перетину різнорідних семантичних кодів. У результаті полістилістика досягає свого логічного межового стану, трансформуючись із методу цитування чи алюзії у принцип полісистемності, де взаємодіють різні рівні музичної пам'яті, жанрових архетипів і виражальних стратегій.

Саме у цьому контексті комунікативні фрагменти, ідіоматичні структури та типажні елементи музичної тканини набувають чіткої семантичної локалізації: вони починають функціонувати як

вузлові точки смислової координації, у яких сходяться історичні, культурні та індивідуально-авторські значення. Тим самим музика набуває рис складної семіотичної системи, у якій кожен елемент одночасно належить до кількох рівнів інтерпретації.

Особливе місце в цій системі посідає сфера особистісного, закріплена переважно за сонористичними засобами виразності [1]. Саме вони стають носіями гранично напруженої, драматично насиченої експресії, що досягає рівня трагедійного максимуму. У цьому вимірі музична тканина розгортається як своєрідний «психологічний апокаліпсис», у якому виявляються крайні стани суб'єктивного досвіду – від внутрішнього розпаду до граничної напруги духовних сил. Сонористика тут утрачає статус суто акустичного новаторства і перетворюється на інструмент глибинної психологічної артикуляції.

Водночас специфіка ліричного начала у творчості композитора визначається не стільки інтимністю чи суб'єктивною замкненістю, скільки загостреним відчуттям недосконалості людського існування. Індивідуальне буття постає як обмежене, вразливе, схильне до руйнування – особливо у співвіднесенні з ідеєю людства як родового, космічно співмірного суцього, наділеного потенцією до безкінечного розвитку. Це напруження між скінченністю індивідуального та безмежністю родового утворює фундаментальну антиномію художнього мислення.

Саме родове, «епічне» вимірювання людського існування пов'язується композитором із традиційною сферою музичної виразності, що охоплює весь історичний досвід європейської музики – від середньовічної монодії до романтичних авторських стилів. Цей пласт інтерпретується як «новий епос», у якому музика постає не як засіб індивідуального самовираження, а як форма універсального наративу, своєрідна звукова хроніка духовного становлення людства. Натомість індивідуальний шлях, позбавлений опори на колективний і сакральний досвід, осмислюється як траєкторія руйнування й загибелі.

Ця смислова опозиція розкриває глибинне розуміння культури як принципово суперечливого явища, у якому співіснують творчі та деструктивні начала. У музичному втіленні ця анти-

номія породжує особливий образ самої Музики – як стражденної, відчуженої, але водночас здатної до відродження, до відновлення втраченої цілісності. Музика постає не лише як художня форма, а й як екзистенційний простір, у якому відображається і долається драматизм людського буття, де індивідуальне й універсальне, тимчасове і вічне, руйнування і творення вступають у безперервний діалог.

У зверненні композитора до сонористики виявляється не стільки технологічний інтерес до нового звукового матеріалу, скільки прагнення до втілення глибинної смислової антиномії, структурно співвіднесеної з природою трагічного. При цьому ця антиномія набуває подвійної спрямованості: з одного боку, вона постає як універсальний синтетичний принцип, що об'єднує різні рівні музичного й культурного досвіду, з іншого – стає максимально індивідуалізованою формою вираження, у якій розкривається унікальна авторська інтонація. Саме необхідність поєднання цих двох векторів – універсального і особистісного – зумовлює своєрідну «авторську етимологію» риторичних структур, що формуються у музичній мові композитора.

Суттєвим розширенням естетичного поля трагічного є введення в його структуру додаткової, принципово важливої опозиції – сакрального і профанного. Ця антиномія не просто доповнює традиційну трагедійну модель, а трансформує її зсередини, надаючи їй складнішого, багатозарового виміру. Особливо виразно це виявляється в опері «Чорна маска», де обидва полюси – сакральний і профанний – зазнають ефекту острашення. Їхнє взаємне «знецінення» і нівелювання призводить до парадоксального результату: трагедійна суперечність втрачає звичну ієрархію і переходить у площину надособистісного ігрового принципу. У цьому контексті ідея Карнавалу, яка є наскрізною як на смисловому, так і на композиційному рівні, набуває статусу посттрагедійної Гри, у якій трагічне не зникає, а переосмислюється як форма універсального існування.

Еволюція неориторичних аспектів творчості композитора свідчить про поступовий перехід від власне трагічного до трагедійного як більш розгорнутої, філософськи осмисленої

категорії. У зв'язку з цим риторика набуває спрямованості, орієнтованої на виявлення граничних станів буття, а носіями відповідної семантики стають сонористичні фігури. Їх використання пов'язане з принципом контамінації, що реалізується як функціональний обмін між різними сферами виразності: нормативно-академічною, дискретною за своєю природою, і сонористичною, заснованою на континуальності звукового процесу. Таке взаємодіяння дозволяє говорити про специфічний тип «обмеженої сонористики», де новаторські звукові комплекси не руйнують традиційні структури, а вступають із ними у складне діалогічне співвідношення.

У результаті традиційні «знакові» прийоми організації музичної фактури зазнають трансформації, перетворюючись на індивідуалізовані стилістичні фігури, що відзначаються підвищеною семантичною насиченістю та контрастністю. Водночас сонористичні утворення, наділені власною «каталогічною» системністю, підлягають процесу риторизації: вони набувають стійкості, формалізованості та здатності функціонувати як знаки певних смислів. Цьому сприяє, по-перше, їхня особлива хронотопічна цілісність: такі структури сприймаються одночасно у часовому й просторовому вимірах як неподільні звукові комплекси, що впливають не окремими елементами, а цілісним «звуко-сміслом». По-друге, повторюваність сонористичних фігур забезпечує їхню семантичну стабільність, даючи змогу закріплювати й варіювати переносні значення образів у процесі музичного розвитку.

У межах цієї системи сонористична неориторика формує умови для виникнення специфічного типу монотематизму і пов'язаної з ним монообразності, які стають необхідними засобами інтерпретації трагедійної антиномії. В опері «Чорна маска» ці принципи реалізуються з особливою повнотою, забезпечуючи єдність драматургічного розгортання за внутрішньої множинності смислових планів. Таким чином, розглядуваний твір концентрує у собі ключові риси пізнього стилю композитора: антиномічність мислення, поліфонічність смислів, синтез традиційних і новаторських засобів та особливу роль сонористики як носія трагедійної експресії. У сукупності ці характе-

ристики дають підстави говорити про формування унікального авторського методу, у якому риторика, стиль і семантика утворюють нерозривну єдність, спрямовану на досягнення граничних підвалин людського досвіду.

Висновки. Музичне мислення К. Пендерецького формується у просторі глибокої антиномічності, яка відображає фундаментальні суперечності духовної культури другої половини ХХ століття. Центральним механізмом цієї антиномічності виступає взаємодія сакрального і профанного, що не лише розширює традиційне розуміння трагічного, але й трансформує його у трагедійний вимір, наділений філософською та метакультурною спрямованістю. У цій перспективі трагічне постає не як ізольована емоційно-естетична категорія, а як універсальний принцип осмислення людського буття, в якому індивідуальне переживання співвідноситься з надособистісними структурами культурної пам'яті.

Сонористика у даному контексті набуває принципово нового значення. Вона функціонує не як автономна техніка звукоутворення, а як носій граничних психологічних і екзистенційних станів, формуючи специфічну сферу музичної експресії, яку можна визначити як «звуковий простір кризи». Саме через сонористичні структури реалізується ефект «психологічного апокаліпсису», у межах якого виявляються крайні межі суб'єктивного досвіду – від деструкції внутрішньої цілісності до мобілізації духовних сил. Така трансформація сонористики свідчить про її включення у сферу семантичних механізмів музичного мислення, де звук перестає бути лише матеріалом і стає носієм смислу.

Одним із найважливіших результатів дослідження є осмислення комунікативного фрагмента як базової одиниці музичної пам'яті. Ці фрагменти забезпечують зв'язок між індивідуальним авторським висловлюванням і колективним культурним досвідом, формуючи стійкі семантичні опори музичного тексту. Їх функціонування підтверджує, що «правильність» музичного висловлювання визначається не абстрактними нормативами, а включеністю у живу історичну практику смислоутворення. У цьому сенсі музична семантика виявляє глибоку спорідне-

ність із механізмами мовної комунікації, де значення виникає у процесі використання і впізнавання.

Неориторика Пендерецького постає на перетині типової риторики європейської традиції та індивідуально-авторської стилістики. У цьому взаємоперетині формуються нові виражальні структури, що поєднують у собі стабільність і варіативність, дозволяючи їм функціонувати як універсальні носії смислу. Повторюваність сонористичних фігур забезпечує їхню семантичну сталість, тоді як варіативність відкриває множинність можливих інтерпретацій, формуючи поліфонічну структуру значень.

Особливого значення набуває принцип контамінації, що реалізується як функціональний обмін між дискретною та континуальною сферами музичної мови. Це призводить до виникнення феномена «обмеженої сонористики», у межах якого традиційні фактурні моделі трансформуються у складні стилістичні фігури, а нові звукові комплекси набувають риторичної оформленості. Такий процес свідчить про глибоку інтеграцію новаторських і традиційних елементів, що є характерною рисою метастильового мислення композитора.

Аналіз опери «Чорна маска» дозволяє виявити кульмінаційне втілення цих процесів. Тут трагедійне протиріччя переходить у площину посттрагедійної гри, де сакральне і профанне взаємно нейтралізуються, а карнавальність постає як універсальна модель буття. Це свідчить про перехід від традиційної драматургії до більш складної форми художнього мислення, заснованої на принципах полілогу та смислової поліфонії, у якій жоден із рівнів значення не має остаточної переваги.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що стиль Пендерецького є метастильовим феноменом, у якому інтегруються різні історичні, культурні та індивідуальні рівні музичного досвіду. Його творчість демонструє перехід від лінійних моделей стильової еволюції до нелінійних, полісемантичних структур, що відображають складність сучасної культурної свідомості. У ширшому контексті результати дослідження підтверджують, що музика другої половини ХХ століття розвивається як простір діалогу традиції й новації, індивідуального й універсаль-

ного, сакрального і профанного, у межах якого формується нова модель музичного смислу, де риторика, стиль і семантика постають як єдине, динамічно розгорнуте ціле.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Penderecki K. *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku.* Warszawa : Rzecz pospolita Presspublica, 1997. 156 p.
2. Robinson R. Penderecki's "St Luke Passion" and the Crisis of Modernism. *Journal of Musicology.* 1997. Vol. 15, № 3. P. 345–372.
3. Schwinger W. *Krzysztof Penderecki: His Life and Work.* London : Schott, 1989. 412 p.
4. Thomas A. *Polish Music since Szymanowski.* Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 318 p.

REFERENCES

1. Penderecki K. *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku.* Warszawa : Rzecz pospolita Presspublica, 1997. 156 p.
2. Robinson R. Penderecki's "St Luke Passion" and the Crisis of Modernism. *Journal of Musicology.* 1997. Vol. 15, № 3. P. 345–372.
3. Schwinger W. *Krzysztof Penderecki: His Life and Work.* London : Schott, 1989. 412 p.
4. Thomas A. *Polish Music since Szymanowski.* Cambridge : Cambridge University Press, 2005. 318 p.

Дата першого надходження статті до видання: 11.11.2025
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 15.12.2025
Дата публікації (оприлюднення) статті: 23.12.2025