

Igor Savchuk Igor Savchuk

Dr., Instytut Problemów Współczesnej Sztuki, Narodowa Akademia Sztuk Ukrainy w Kijowie, Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy imienia P. Czajkowskiego w Kijowie (Ukraina)

Candidate in Art Studies, senior researcher, Deputy Director for Scientific Affairs, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

tel. / tel: +380633901116 e-mail: rekus2012@gmail.com orcid.org/0000-0002-6882-3404

# Intencje mitologiczne we współczesnej ukraińskiej kulturze muzycznej

(na przykładzie muzyki kameralnej

Włodzimierza Runczaka i Olega Bezborodki)

## Mythological intentions in modern Ukrainian musical culture

(illustrated by the example of chamber music

by V. Runchak on O. Bezborodko)

**Streszczenie.** W artykule „Intencje mitologiczne we współczesnej ukraińskiej kulturze muzycznej (na przykładzie muzyki kameralnej W. Runczaka i O. Bezborodki)” definiuje się mito-poetycki komponent współczesnej ukraińskiej muzyki kameralnej. Poza tym, Autor zwraca uwagę na zawarcie w kameralnych obrazach O. Bezborodki i W. Runczaka tzw. zasad rytualistycznego paradygmatu, które możemy obserwować nie tylko w mito-poetyce zamysłu autorskiego, ale i w organizacji zewnętrznych ram utworu muzycznego.

**Słowa kluczowe:** muzyka kameralna mit, paradygmat rytualistyczny, intencje mitologiczne, komponent mito-poetycki, Oleg Bezborodko, Włodzimierz Runczak.

Współczesna kultura muzyczna nierzadko realizuje swój potencjał znaczeniowy na granicy koegzystencji różnych tekstów. Ich kontekstualność składowa daje możliwość kreatywnie zanurzyć się w świat zamysłu autorskiego. Ten dyskurs, który analizuje się przez wzajemny związek znaczeń tekstowych — pozatekstowych (filozoficznych, psychologicznych, historycznych), łamie granice zwykłego rozumienia i postrzegania artystycznego utworu, co należy rozumieć, że dla współczesnej epoki właściwe są cechy syntetyczne: „Ona podsumowuje i „ocenia” osiągnięcia poprzednich epok, zestawiając je w jedynym, ponadhistorycznym, uniwersalnym kontekście. Powstaje nowy, skomplikowany typ kultury z pierwotnymi elementami, które obecne są w tradycji; znaki różnych epok, co obserwuje się pod postacią cytatów, aluzji, i jednocześnie w ogóle nie artystyczne fenomeny — kronika, byt, przejawy rzeczywistości” [4, s. 22–23].

Jednym z takich elementów kultury współczesnej jest jej składnik mitologiczny, zrealizowany na poziomie poetyki nowatorskiej, która: „... wskutek wpływu tak samej struktury rytuału i mitu, jak i współczesnych teorii etnologicznych i folklorystycznych z właściwą dla nich cykliczną koncepcją czasu i istniejącego w nim wszechświata na kształt „wieczne-

go powrotu” (Friedrich Nietzsche) ... (wprowadza) w świat wieczne powroty rzeczywistości ... , wcielając jego inkarnację, przeszłe i przyszłe”<sup>1</sup> [9]. W takim rozumieniu idea autorskiego zamysłu współczesnej kompozycji muzycznej jest określona narracją ogólną, którą Włodzimierz Rudniew nazywa świadomością neomitologiczną, określając ją jako „< ... > jeden z głównych kierunków mentalności kulturalnej XX stulecia, zaczynając od symbolizmu i kończąc postmodernizmem < ... > Wszystko polega na tym, że w kulturze aktualizuje się modele do badania mitów klasycznych i archaicznych < ... >, mitologiczne fabuły i motywy aktywnie wykorzystują się w strukturach artystycznych” [8, s. 184].

Spośród studiów muzykoznawczych, badających przejawy świadomości mitologicznej, rolę i miejsce mitu (neomitu) w zamysle autorskim, i odpowiednio — w konstrukcji utworu muzycznego, ciekawe są te badania, które prezentują przejawy mitu bez prostej cytacji tekstów mitologicznych. Larisa Gerver prezentuje, na przykład, rolę utożsamień muzyczno-mitologicznych w osiąganiu znaczeń pozamuzycznych, w „dążeniu” do głębi kultury. Szukając czegoś

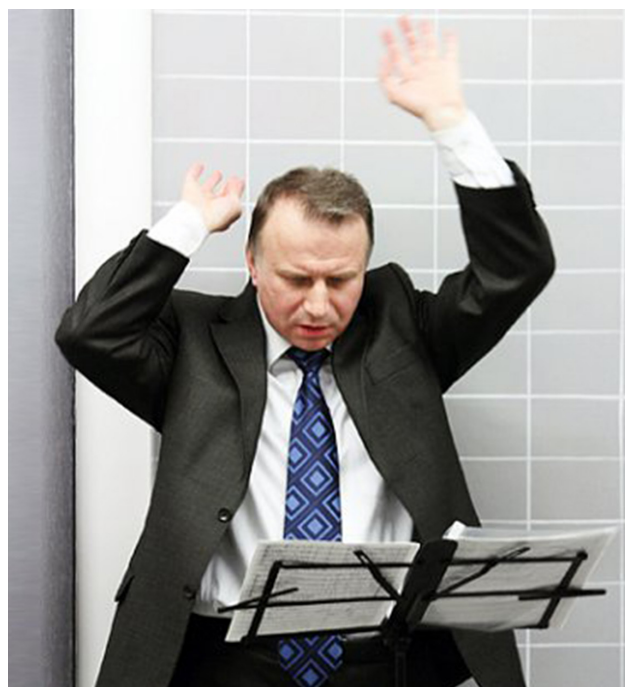
<sup>1</sup> Tłumaczenie własne.

wspólnego między logiką mitu i logiką utworu muzycznego, badaczka zauważa, że w płótnie muzycznym „<... > daje się poznać nie tyle przedmiotowa składowa mitu, ile skomplikowany system współzależności, charakter związków w nim: opozycje transformacji, utożsamienia” [3, s. 20]. W tym samym kierunku porusza się także Leo Akopian, który akcentuje, że współność systemów znakowych mitu i muzyki realizuje głęboki, abstrakcyjny znakowo-semantyczny kontekst utworu muzycznego. Jego zdaniem, badanie komponentu mitologicznego we współczesnej muzyce musi bazować na dogłębnej strukturze tekstu muzycznego, „<... > bez względu na to, jakie właśnie są konkretne pozamuzyczne referencje tych tekstów i czy one w ogóle istnieją” [1, s. 140].

Zdaniem Olgi Krasnowej, w utworach, gdzie obserwuje się ukierunkowanie mitologiczne, modeluje się system indywidualistyczny odliczania czasu artystycznego z częstym „zbiegiem obszarów synchronicznego i diachronicznego” [5, s. 25]. Porównując kategorie pojmowania mitologicznego, poetyckiego oraz muzycznego, badaczka stwierdza konieczność opisu „tych „stałych” pojęciowego i logicznego trybu, które stanowią podstawę mitu, jego „pamięć” i zachowują aktualność w przemianach konkretnej sytuacji socjokulturalnej” [5, s. 22]. Takie rozumienie mitu jest adekwatne z ideami Claude’a Lévi-Straussa.

Podobnie wątki mitologiczne w treści utworu muzycznego są powiązane z właściwościami jego tematyki muzyczno-strukturalnej, która dąży do maksymalnego rozproszenia, przesyconego głęboką semantyką, co z jednej strony ukierunkowuje na intuicyjne, podświadome mechanizmy postrzegania i skierowywania na indywidualne przeżywanie całości i harmonii (Wiera Walkowa), a z innej — urzeczywistnia w muzyce pewien symbolu, którego znaczenie przejawia się tylko na poziomie zrozumienia całości (O. Krasnowa).

O. Garmel wskazuje na to, że właśnie do przejawów neomitologicznych należy zaliczyć wykorzystanie cudzego tekstu jako kodu genetycznego [2]. Fenomen, zdaniem badaczki, jest „<... > obiektem głębi kompozytorskiej interpretacji. Staje się on pryzmatem, przez który autor proponuje popatrzeć na własny oryginalny utwór i „przeczytać” go jako kompozycję z „podwójnym dnem”, z dodatkowym poziomem tekstowym, co podkreśla koncepcje autorskie. W takim rozumieniu twórczy zamysł jest skierowany nie tylko na utwór innego kompozytora, ale i przez niego na wcielenie indywidualnej estetycznej i muzycznie-intonacyjnej idei” [2, s. 74–75]. W tym kontekście każdy kompozytor proponuje własną interpretację danego zjawiska, co jest oczywiste. Ważną rolę pełnią w tym procesie komentarze autorskie i sugestie dotyczące zamysłu i idei tego albo innego dzieła i głównych aspektów estetyki kompozytorskiej. Na przykład, zdaniem Oksana Garmel, semantyką niemitologiczną wypełniony jest finał Symfonii Kameralnej № 7 Eugen Stankowicza: *Będąc w gościnie u wielkiego Vivaldi*. Ta część jest wirtuozowską stylizacją koncertów *Cztery pory roku* wybitnego mistrza XVIII stulecia. W tym końcowym rozdziale symfonii „<... > obraz stylowy [szerzej — mit. — I. S.] <... > odbiera się jako symbol sztuki, harmonii i do-



Włodzimierz Runczak. 2011 rok. (Володимир Рунчак. 2011)

skonałości. Konflikt rozwiązano przez przeniesienie dramaturgii w inny wymiar duchowy” [2, s. 176].

Nieco inne rozumienie przejawów mitologicznych we współczesnym dyskursie muzycznym jest powiązane z odniesieniem się kompozytorów do tzw. *paradygmatu rytualistycznego* [7]. Z jednej strony, takie odniesienie jest uwarunkowane przede wszystkim ogólnym wyobrażeniem, o tym, że „<... > u podstawy wszystkich rodzajów twórczości artystycznej i wszystkich form artystycznych leżą inicjacje obrzędowe, którym towarzyszą momenty przejściowe w życiu człowieka (urodzenie, dojrzałość, wesele, śmierć), a także cykl obrzędów kalendarzowych i związane z nimi mity” [7]. W odniesieniu do rytuału jako do istotnej części mitu ważna jest tzw. pamięć tekstu, co oznacza, że przestrzeń pamięci utworu muzycznego formuje się nie w środku tekstu, a między tekstami. Oznacza to, że logika kształtowania się kompozytorskiego mito-rytuału często jawi się jako warunkowo-mistyczne „przegrywanie” pewnych fabuł mitologicznych, manipulowanie schematami obrzędowymi, co tworzy koncepcję całości utworu.

W tej syntezie międzygatunkowej (klasyfikacja Asmati Czibalaszwili [10]) zamysł kompozytorski krystalizuje oralna (werbalna) specyfika rytuału. Za pomocą technik kompozytorskich poprzez innowacyjne modele muzyki kameralnej, w szczególności w technice, tak zwanego teatru instrumentalnego z charakterystyczną dla niego przestrzenią muzyczno-sceniczną oraz teatralną i wprowadzeniem do kompozycji instrumentalnej składnika werbalnego, mit-rytuał znacznie pogłębia zamysł autorski tak w znaczeniowym, jak i w tworzącym formę kontekście. Zapoczątkowany przez Maurice’a Kagela kierunek, daje możliwość pełnej realizacji koncepcji, zbudowanej na irracjonalnym pojmowaniu świata, czemu służy wprowadzenie do kompozycji muzycznej komponentów międzygatunkowych (gra aktorska, komentarze autorskie dotyczące interpretacji i in), dowolny wybór wy-



Włodzimir Runczak «Hôšî'ânâ (Hosanna) — poświęcony muzykom, których już nie ma z nami... lecz nadal są». Początek i koniec partytury.  
(В. Рунчак «“Hôšî'ânâ” (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще». Початок і кінець твору)

razowo-wykonawczych sposobów z różnych systemów eksperymentalnych współczesnej kompozycji i tym podobne. We współczesnej muzyce ukraińskiej aktywnym kontynuatorem innowacji kompozytorskich Kagela jest Włodzimir Runczak. Między innymi, na początku roku 2000, w Kijowie odbył się szereg koncertów, w czasie których były wykonywane utwory obu mistrzów, napisane właśnie w tym gatunku. Również W. Runczak zadedykował M. Kagelowi utwór *Cześć M. K., trzech współczesna sonaRna N'orma dla fortepianu* (ukr. — „Привіт М. К., трьох сучасна сонаРна N'орма для фортеп'яно”).

Na kanwie czynności rytualnych i obrzędowych Runczak w ciągu ostatnich lat napisał szereg utworów o tematyce pokutnej<sup>1</sup>, wykorzystawszy rodzajowy model teatru instrumentalnego. Między innymi — *Hôšî'ânâ (Hosanna)* — poświęcony muzykom, których już nie ma z nami... lecz nadal są na dwa saksofony, perkusję i fortepian; *Ze mną jeszcze Ktoś* — trzy *Przykazania Błogości* dla tria fortepianowego składu wa-

<sup>1</sup> Jak zaznacza Bożena Janiuk, „Pokuta — to skomplikowany okresowy i niejednorodny proces, który jednoczy uczucia pograniczne (in extremis): płacz, cierpienie, ból, epitimion — z jednej strony, i błoga radość, pokój, paraklesis (ucieszenie) — z innej <...> pokuta — to droga człowieka do osiągnięcia sensu swojego istnienia” [10, s. 365].

riatywnego<sup>2</sup> (skrzypce, klarnet, wiolonczela lub saksofon i fortepian), *Messa da Requiem* i inne.

W tym procesie twórczym kompozytor określa główny cel przekazu — odbiór utworu muzycznego wyika nie tylko z jego warstwy dźwiękowej, ale i z wizualnych działań wykonawcy. Partytura, którą posługują się wykonawcy, zazwyczaj nie ma zwykłej struktury nutowej, a zawiera tylko wskazówki reżyserskie określające kiedy, i w jaki sposób ma powstawać dźwięk (nie tylko muzyczny, ale również specyficzne wykonanie tekstu rytualnego).

***Hôšî'ânâ (Hosanna) — muzykom, których już nie ma z nami..., lecz nadal są na dwa saksofony, perkusję i fortepian***

Już w nazwie kompozytor wykorzystuje zasady retoryki filozoficznej. W tym utworze przede wszystkim wyraźnie widać syntezę tekstów werbalnych i muzyki, która wpływa, z jednej strony na kształtowanie zabawowego typu muzycznej dramaturgii, a z innej, znacznie pogłębia pojęciowe „intencje” kameralnie-instrumentalnego dorobku. Istotna jest również synteza wykonawców technik i sposobów gry, wynikają-

<sup>2</sup> Pojęcie to oznacza, że dany utwór może być wykonywany w innych składach instrumentalnych.

ca z ogólnej tendencji współczesnego wykonawstwa instrumentalnego. Kompozytor zawsze lokuje się na pograniczu tradycyjnych i modyfikowanych, nietradycyjnych typów gry<sup>1</sup>.

Wróćmy do syntezy werbalnych, rytualnych tekstów i muzyki. W tym kontekście charakterystycznym jest tłumaczenie przez autora nazwy „Hôšî'ânâ”, która dla niego jest nośnikiem głębokiej mitologicznej treści. Powstaje wrażenie, jakby utwór obracał się, „żył” wokół „Hôšî'ânâ” (żyd.  $\text{הוֹשִׁיעָנוּ}$ , hôšî'â-nâ', hôšî'ânâ — zbaw, błagamy). Jego tezaurus daje kompozytorowi możliwość formowania wszystkich możliwych pól znaczeniowych realizowanego zamysłu.

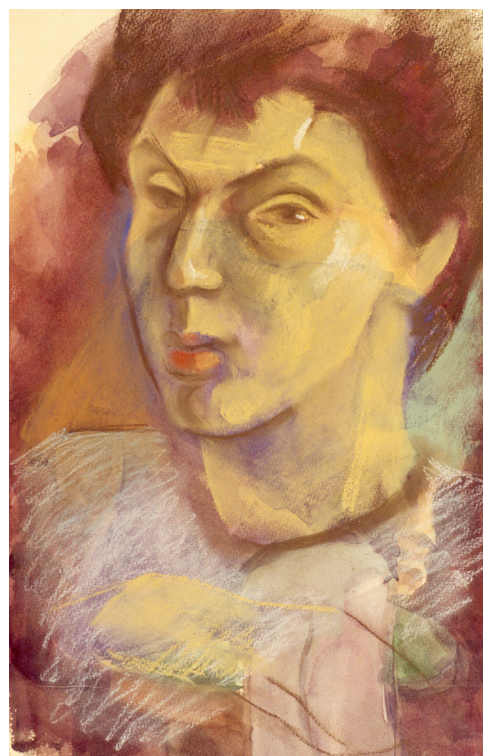
W utworze obserwujemy urozmaicone warianty uroczystego modlitewnego wezwania: to modlenie o pomoc — ratunek; pewność w uzyskaniu pomocy — Błogość Pańska; radość w ratunku itp. W komentarzach, kompozytor tłumaczy „Hôšî'ânâ” jako „Sława”, „Zbaw nas”, „Ratunek”. W *Starym Testamencie* tak brzmiało zwrócenie się do Boga o pomoc. W tłumaczeniu Synodalnym wyglądało tak: „O, Panie Boże, zbaw!” (Ps. 117: 25)<sup>2</sup>. Nieprzypadkowo słuchacz odczytuje w nim aluzje do starożytnych, chrześcijańskich czy izraelskich wierzeń z właściwymi im stanami euforii aż do stanu medytacji. Prawdopodobne jest, że takie tłumaczenie precyzyjnie odpowiada koncepcji utworu, przecież tu objawiają się muzyki, „których nie ma z nami ..., lecz nadal są”.

Kompozytor nieprzypadkowo zatrzymał się właśnie na trzech wykonawcach, przecież liczba trzy to święta liczba Chrześcijan — to Święta Trójca: Ojciec, Syn i Duch Święty; jedność ciała, duszy i kościoła w człowieku. Trzy hipostazy — to dogmat Trójcy Świętej, co jest cechą wyróżniającą chrześcijaństwo w porównaniu z islamem i judaizmem. W Piśmie Świętym (Biblii) chodzi o dary Trzech Królów dla Chrystusa jako Boga, Króla i Ofiary; trzy obrazy przez Przekształcenie; trzy pokusy; trzy wyrzeczenia się Piotra; trzy krzyże na Golgocie; trzy dni śmierci Chrystusowej; trzy stanowienia po śmierci Chrystusowej; trzy cnoty teologiczne — Wiare, Nadzieję, Miłość. Z tego punktu widzenia prawidłowym jest i to, że każdy z wykonawców wykonuje rolę naraz dwóch albo trzech członków zespołu, grając na kilku instrumentach. Taka misja artystów w autorskim zamysłu świadczy o tym, że instrumentalności tworzą muzykę za muzyków, „których już nie ma z nami ..., lecz nadal są”. Na potwierdzenie tej myśli można przytoczyć przykłady wieloinstrumentalnych wymagań wykonawczych autora dla każdego solisty zespołu kameralnego (każdy musi grać na kilku instrumentach).

Warto zaznaczyć, że użycie słowa „Hôšî'ânâ” pogłębia nie tylko obrazowo-sakralny kontekst zamysłu, ale i bezpośrednio organizuje utwór kompozytorski z punktu widzenia całości kompozycyjnej. Kompozycja zaczyna się rytmicznym, jednostajnym tematem na perkusję, co przypomina

<sup>1</sup> Taka sytuacja została utworzona w drugiej połowie XX stulecia dzięki kompozytorskim eksperymentom z tembr-sonornymi właściwościami dźwięku w zakresie muzyki kameralnie-instrumentalnej.

<sup>2</sup> W *Nowym Testamencie* ten apel pojawia się przy opisie Wejścia Pańskiego do Jerozolimy. W ukraińskim tłumaczeniu znanego historyka, literata, tłumacza Pisma Świętego, duchownego Iwana Ogijenki, to wezwanie jest tłumaczone jako „Prosimy, Panie Boże, zbaw!”.



Natalya Levchishyna. Obraz Olega Bezborodki.  
(Наталя Левчишина. Портрет Олега Безбородька)

rytualne działania szamanów albo obrządku ludzi pierwotnych. Jednocześnie autor wprowadza do partytury słowa „Hôšî'ânâ”, które wykrzykują kolejno uczestnicy ansamblu. W ten sam sposób utwór się kończy. W jego końcowych czterech taktach wszyscy wykonawcy dwukrotnie szepcem wymawiają „Hôšî'ânâ”, występując kolejno, gdzie każdy następny głos, nie doczekawszy się zakończenia wygłoszenia „Hosanny” przez poprzedniego, przedłuża swoją czynność, co tworzy efekt ciągłości. Po raz trzeci wykonawcy wymawiają tylko składy: „Ho” — saksofonista, „San” — pianista, „na” — perkusista. Stworzony dramaturgiczny łuk sprzyja jednolitości zamysłu, kreatywności włączenia słuchacza w kontekst autorskich opowieści muzyczno-mitologicznych.

#### KOMMOΣ na skrzypce solo

Inny przykład włączenia paradygmatu rytualistycznego do koncepcji muzycznej utworu zrealizowany został w twórczości ukraińskiego kompozytora Olega Bezborodki. Szereg jego utworów wyraża temat pokutny. I w tym kontekście najbardziej charakterystycznym jest KOMMOΣ na skrzypce solo, poświęcony wybitnemu ukraińskiemu skrzypkowi, jednemu z twórców ukraińskiej szkoły skrzypcowej XX wieku Bogodarowi Kotorowiczowi.

W interpretacji kompozytora greckie „κομμοσ” pojawia się w swoim pierwotnym znaczeniu jako piosenka liryczna o smutnej treści, jako integralna część czynności rytualnej. Swoista antyczna realizacja, która odzwierciedla bicie się w piersi podczas oplakiwania zmarłego, jest widoczna przez całą kompozycję utworu: od formy (dwuczęściowy, złożony cykl z wstępem i kodą) przez melointonację (utwór jest przesycony chromatycznymi przebiegami przy wielopłaszczyznowej i polifonicznej prezentacji faktury), do samej idei kom-



**κόμμος**

**Commosso** (♩ = 60) Oleg Bezborodko

Oleh Bezborodko. KOMMOΣ na skrzypce solo. Partytura. (O. Безбородько «КОММОΣ». Партитура)

pozycyjnej (mystyfikacja rytuału starożytnego). *Nota bene*, utwór był napisany w ciągu trzech dni po śmierci wybitnego ukraińskiego skrzypka, Bogodara Kotorowicza.

KOMMOΣ zbudowany jest na dwóch głównych tematach, które w sposób osobliwy charakteryzują utwór. To, przede wszystkim, już zaznaczony powyżej kompleks: A (la) — C (do) — D (re-kasownik) (w drugim zdaniu nasycony temat przejawia się w półtonowym podwyższeniu i fakturowym zagęszczeniu, dalej — wszystko powraca do początkowego wątku) i arpeggiowana, akordowa konstrukcja, w której zakodowano imię wybitnego skrzypka: b (bo) — g (go) — d (dar), która zaczyna i kończy utwór.

W rytuale antycznym widoczne są najważniejsze czynności, które determinują podane powyżej konotacje — to działanie i katarsis, o których pisze Olga Krasnowa [5]. Mīt w swoim czasie cyklicznym porusza się przez kulminację do swoistego oczyszczenia: strukturę Logos (symbol) zmienia Kryzys (powstanie antytezy), dalej Rytuał — Katarsis („przekształcenie antytezy”) i znów Logos (symbol). Początkowa antyteza nie zanika, a wzmacnia się błyskiem katarsis i znowu pojawia się nowa prawda, symbol nowego poziomu<sup>1</sup>.

Podobny schemat przekształcenia dramaturgicznego proponuje Bezborodko w KOMMOΣ:

– Logos — t. 1–4 — kodowanie w tematyce (zaszyfrowano imię Bogodar).

<sup>1</sup> Tu obserwujemy wpływ idei K. Lewi-Strosa, „adaptowanych” na grunt muzyczny przez wielu współczesnych badaczy. L. Gerwer uważa, że nowe sposoby organizacji materii dźwiękowej w XX–XXI stuleciach i współczesne rozumienie kompozycji mają dużo nawiązań do formuł mitowych. O. Krasnowa jest przekonana o konieczności uwzględnienia we współczesnej analizie muzykoznawczej objawów pojęciowego i logicznego trybu, które stanowią nieugiętą podstawę mītu, proponując podejście do mītu w sposób aksjologiczny, ponieważ treść przeżycia mitycznego jest emocją stwierdzenia wyższej wartości, tak samo jak czynność i katarsis.

– Kryzys — t. 5–9 — antyteza — przeprowadzenie głównego tematycznego zagęszczenia i jego rozwój. Obserwuje się w antytezie do logosu.

– Rytuał i Katharsis — t. 9–18 — transformacja głównego tematycznego utworzenia — rozwój we współzależności półtonowej.

– Logos — t. 32 — znów powrót do tematu zakodowanego, w którym zaszyfrowano imię Bogodar.

Jeśli chodzi o symbole w tekście jako mitologiczne myślenie kompozytora, to właśnie temat utworu zbudowany został na kodowaniu imienia wybitnego skrzypka (w pierwszym takcie i w ostatnich dwóch) i użycia techniki gry na skrzypkach, która doskonale pokazuje typ osobowości mistrza, a to z kolei postrzegane jest jako organiczna struktura artystyczna zmierzająca do uosobienia kulturowych modeli portretowych.

Kolejnym przejawem myślenia mitologicznego jest zwrócenie się kompozytora w kierunku stylowych obrazów minionych epok, w szczególności do wielopoziomowej, polifonicznej faktury, która upodabnia się do bachowskiego sposobu prowadzenia polifonii w grze na skrzypkach. Oprócz tego, kodowanie imienia Bogodar, zapożyczone zostało od twórczości Jana Sebastiana Bacha (przykład tematyczne ziaro b — a — c — h).

Następny stylowy obraz dotyczy doby romantyzmu. W drugim zdaniu utworu KOMMOΣ, gdzie główne ziarno tematyczne wykonuje się o pół tonu wyżej (t. 24), kompozytor często, dla wzmacniania kulminacji, wykorzystuje właściwe romantynom sposoby organizacji materiału muzycznego (arpeggiato, którego nasycenie doprowadza do bardziej dramaturgicznej kulminacji).

Zwróćmy uwagę, że oprócz wpływu początku mitycznego na organizację strukturalnie-semantycznych części KOMMOΣ, tzw. paradygmat rytualistyczny pełni ważną funkcję, która jakby tworzy główną treść, pomaga dekodować tekst.

Przecież bez interpretacji skomplikowanego systemu współzależności myślenia muzycznego i mito-poetyckiego (działania rytualistycznego) utwór traci głębszy sens, co sprzyja kształtowaniu jego wieloznaczności pojęciowej. W tym rozumieniu interpretator przez mit „<...> może wznieść się na kulturowo-kontekstowe związki w muzyce: od styczności z innymi dziedzinami sztuki do filozoficznie-światopoglądowych i historycznie-typologicznych paraleli” [6, s. 3].

Na zakończenie należy dodać, że mit w muzycznym dyskursie minionych epok z charakterystycznymi dla nich muzycznie-historycznymi stylami często był realizowany jako starożytna opowieść synkretycznego operowo-teatralnego przedstawienia. W XX wieku, mit w muzyce obserwuje się jako sam proces mitotwórczości, jako szczególny mitologiczny przejaw Wszechświata, historycznie i kulturalnie

uwarunkowany stan świadomości autora, co jest „<...> neutralizatorem między wszystkimi fundamentalnymi, kulturalnymi opozycjami binarnymi” [8, s. 169]. Kontekst mitologiczny współczesnej muzycznej materii wyraża stan świadomości kompozytora. Ten twórczy proces L. Gerwer definiuje jako mitologiczny, ponieważ nowe sposoby organizacji materii dźwiękowej i współczesne rozumienie kompozycji często odnoszą się do formuł mitu, pomijając pośrednie ogniwa kulturalne. Z drugiej strony, włączenie przez kompozytora do idei utworu muzycznego paradygmatu rytualistycznego, jak zostało przedstawione w analizowanych utworach, tak samo, jak i komunikacji oralnej, bezpośrednio określa i identyfikuje jego dorobek muzyczny realizowany najczęściej w dziedzinie muzyki kameralnej z odpowiednim obciążeniem semantycznym.

### Bibliografia

1. Акоюн Л. Мифотворчество и музыка в XX веке // Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. С. 138–150.
2. Гармель О.Г. Феномен «чужого» текста в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского. Киев, 2005. 227 л.
3. Гервер Л.А. К проблеме «миф и музыка» // Музыка и миф: Сб. трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118. С. 7–21.
4. Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва: Сов. композитор, 1991. 463 с.
5. Краснова О.Б. О соотносимости категорий мифопоэтического и музыкального // Музыка и миф. Сб. трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118. С. 22–39.
6. Музыка и миф: Сб. трудов. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1992. Вып. 118. 164 с.
7. Осадчая О.Ю. Мифология музыкального текста // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2016. № 2 (56). URL: <http://www.21israel-music.com/Mif.htm> (дата обращения: 1.05.2019).
8. Руднев В. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 384 с.
9. Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века: учеб. пособие. Москва: Флинта, 2012. URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=3167395](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3167395) (дата обращения: 1.05.2019).
10. Чібалашвілі А. Концептуальний синтез у сучасній українській художній культурі (на матеріалі камерної музики): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ, 2015. 176 с.
11. Янюк Б.М. Образи і знаки «покаянного стиха» Ігоря Щербаківа: рефлексії покаяння в українській музиці кінця другого тисячоліття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105: На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. С. 364–380.

### References

1. Akopyan L. Mifotvorchestvo i muzyka v XX veke // Akopyan L. Analiz glubinoj struktury muzykalnogo teksta. Moskva: Praktika, 1995. S. 138–150.
2. Garmel O.G. Fenomen «chuzhogo» teksta v sovremennoj muzyke. Aspekt neomifologicheskikh intentsiy hudozhestvennogo myshleniya: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 / Natsionalnaya muzykalnaya akademiya Ukrainyi imeni P.I. Chaikovskogo. Kiev, 2005. 227 l.
3. Gerwer L.L. K probleme “mif i muzyka” // Muzyka i mif: Sb. trudov. Moskva: GMPI im. Gnesinyih, 1992. Vyip. 118. S. 7–21.
4. Ivashkin A.V. Charlz Ayvz i muzyka XX veka. Moskva: Sov. kompozitor, 1991. 463 s.
5. Krasnova O.B. O sootnosimosti kategoriy mifopoeticheskogo i muzykalnogo // Muzyka i mif. Sb. trudov. Moskva: GMPI im. Gnesinyih, 1992. Vyip. 118. S. 22–39.
6. Muzyka i mif: Sb. trudov. Moskva: GMPI im. Gnesinyih, 1992. Vyip. 118. 164 s.
7. Osadchaya O.Yu. Mifologiya muzykalnogo teksta // Izrail HHI. Muzykalnyiy zhurnal. 2016. # 2 (56). URL: <http://www.21israel-music.com/Mif.htm> (data obrascheniya: 1.05.2019).
8. Rudnev V. Slovar kulturyi HH veka. Moskva: Agraf, 1997. 384 s.
9. Smirnova A.I. Russkaya naturfilosofskaya proza vtoroy poloviny HH veka: ucheb. posobie. Moskva: Flinta, 2012. URL: [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=3167395](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3167395) (data obrascheniya: 1.05.2019).
10. Chibalashvili A. Kontseptualnyi syntez u suchasniy ukrainskii khudozhnii kulturi (na materialy kamernoy muzyky): Dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 26.00.01 / Nats. akad. mystetstv Ukrainy, In-t problem suchas. mystetstva. Kyiv, 2015. 176 s.
11. Yaniuk B.M. Obrazy i znaky «pokaiannoho stykha» Ihoria Shcherbakova: refleksii pokaiannia v ukrainskii muzytsi kintsia druho-ho tysyacholittia // Naukoviy visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 2013. Vyp. 105: Na skryzhaliakh muzychnoi istorii: ukrainska muzyka ta kulturnyi protses. S. 364–380.

**Savchuk I. B.**

**Mythological intentions in modern Ukrainian musical culture (illustrated by the example of chamber music by V. Runchak on O. Bezborodko)**

The role of mythological component in modern Ukrainian chamber music is examined in the article. In the proposed musical examples we observe various embodiments of mythical and poetic component. In "Hoši'anā" (Hosanna) — musicians who are not with us... by V. Runchak this feature is implemented through the innovative genre models of chamber music, and it is a direct indication to different actions of the musician to create in his interpretation the integrity of music canvas. However, the composer does not deny creative inclusion of the mythology in the program of his pilot plan that urge listeners to individually comprehend the author's intention. We also must note the important meaning-creating function of the so called ritual paradigm, used by O. Bezborodko in KOMMOΣ, which also helps the public to decode the text. Without interpreting the complex system of relationships between the musical thinking and mythical and poetic (ritual) action, the composition loses its semantic multiplicity and ambiguity.

*Keywords:* myth, ritual paradigm, mythological intentions, mythical and poetic component, O. Bezborodko, V. Runchak.

**Савчук І. Б.**

**Міфологічні інтенції в сучасній українській музичній культурі (на прикладі камерної музики В. Рунчака та О. Безбородька)**

**Анотація.** У статті актуалізується роль міфологічного компонента у сучасній українській камерній музиці. У запропонованих музичних прикладах спостерігаємо різні варіанти його втілення. У «Hoši'anā» (Осанна) — музикантам, яких немає з нами..., вже та ще» В. Рунчака ця особливість реалізується через інноваційні жанрові моделі камерної музики і є безпосередньою вказівкою щодо тих чи інших дій виконавця стосовно цілісності інтерпретації музичного полотна. Проте композитор не відмовляється і від креативного включення міфології у програмність свого експериментального задуму, спрямованої викликати у слухача своє, індивідуальне прочитання авторського задуму. Відзначимо також важливу смислоутворювальну функцію т. зв. ритуалістичної парадигми у «КОММОΣ» О. Безбородька, що так само допомагає декодувати текст. Адже без інтерпретації складної системи співвідношень музичного мислення і міфопоетичного (ритуалістичного) дійства твір втрачає смислову множинність і неоднозначність.

*Ключові слова:* міф, ритуалістична парадигма, міфологічні інтенції, міфопоетичний компонент, О. Безбородько, В. Рунчак.

*Стаття надійшла до редакції 10.05.2019*