

# ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ НАУКИ

---

УДК 78.2;78.27

*Йосип Созанський*

## МАЛЯРСЬКИЙ СВІТ СИМФОНІЇ С. ТУРКЕВИЧ-ЛУКІЯНОВИЧ (ракурс міжвидової мистецької взаємодії в аспекті технічного арсеналу)

**Созанський Йосип Йосипович**, пошукувач при кафедрі історії музики ЛНМА ім.М. Лисенка, м. Чернівці; наук. керівник: канд. мист., доцент кафедри історії музики ЛНМА ім.М. Лисенка Назар Лілія Йосифівна. jospyp\_sozanskyu@mail.ru

**Малярський світ симфонії С. Туркевич-Лукіянович (ракурс міжвидової мистецької взаємодії в аспекті технічного арсеналу).**

*У статті вперше детально розглядається одне з симфонічних полотен композиторки української діаспори ХХ ст. Стефанії Туркевич-Лукіянович – “Малярська симфонія” в аспекті міжвидової мистецької взаємодії. Одна з перших українських авангардисток (учениця В. Барвінського, В. Новака, Ф. Шрекера, П. Гіндеміта, А. Шенберга), С. Туркевич-Лукіянович досконало володіє сучасними європейськими техніками – серіалізмом, алеаторикою, сонористикою, мінімалістичними прийомами, комбінаторикою тощо, даючи при тім власний національний вимір манери композиторського письма. Тип філософсько-концептуальної програми, що відображає різні види малярського мистецтва – графіку, акварелі, олію з уточненням кольорової гами кожної частини дозволяють не лише провести цікаві паралелі у трактуванні технічного арсеналу, але й визначити дане симфонічне полотно як один з непересічних зразків програмного симфонізму ХХ ст., що крізь призму синтезу мистецтв демонструє неповторну синергетичну звукову модель світу. Поглиблені аналітичні студії та виконання цього твору покликане розбудити не лише науковий інтерес до симфоній композиторів-діаспорників, але й відкривати нові шляхи в розвитку українського симфонізму в тім – і у виконавсько-інтерпретаційних аспектах.*

**Ключові слова:** програмний симфонізм, композитори української діаспори ХХ ст., С. Туркевич-Лукіянович, “Малярська симфонія”.

Симфонічний доробок англійської композиторки українського походження ХХ століття, львів'янки Стефанії Туркевич-Лісовської-Лукіянович з огляду на її модерно-авангардові стильові орієнтири (учениця В. Барвінського, В. Новака, Ф. Шрекера, П. Гіндеміта, А. Шенберга) вельми цікавий. Це Симфонія № 1 (1937), Симфонія № 2 (1952), Симфонієтта (1956), Симфонічна поема “Життя”(“La Vita”) (1965), “Малярська симфонія” або “Три Симфонічні Ескізи” (1962, 2 ред. 1975), “Космічна або Астрономічна симфонія” (“Альфа”, “Галілео”, “Армстронг”) – Space Symphony (1972). Всі ці твори зберігаються досі в рукописах за кордоном в родинному архіві і покищо, окрім “Малярської симфонії” не були виконані. Стараннями С. Павлишин партитура останньої була передана в Україну, і після кропіткого редагування (ноти писані олівцем) твір було вперше виконано Чернівецьким симфонічним оркестром під орудою автора цієї статті. Світова прем'єра твору відбулася у 2007 р., згодом він прозвучав у Києві на Міжнародному фестивалі “Київ-Музик-Фест”. Про цей твір пише у єдиній покищо монографії про композиторку С. Павлишин, рівно ж ім'я С. Туркевич-Лукіянович присутнє у лексиконах, словниках, довідниках, де фігурують представники української діаспори (М. Дитиняк, І., Н. Соневицькі, А. Муха, Ю. Медведик та ін.), а також в останньому фундаментальному дослідженні Г. Карась “Музична культура української діаспори”. Проте, ґрунтовного аналітичного дослідження симфонічна творчість композиторки наразі не отримала (ймовірно, в силу обставин), тому актуальність наукового осмислення оригінальної під багатьма точками зору “Малярської симфонії” С. Туркевич-Лукіянович очевидна.

Бачення композиторкою малярства має суто життєві підстави. Знайомство зі знаменитим українським графіком, учнем Григорія Нарбута і Григорія Кричевського – Робертом Лісовським, привело до подружніх відносин. Так, перший чоловік композиторки – Р. Лісовський був одним з найвідоміших графіків світу, можливо, що його кар'єра та мандри родини Європою примусили Стефанію до пошуків шляхів власного композиторського самоствановлення. Шляхами батька пішла її старша донька Зоя, яка закінчила Королівську Академію Мистецтв, проходила малярські студії в Римі. Часто малярство перепліталось у творчості композиторки з музикою, про що свідчить один з пасажів відомої української поетки Віри Вовк з “Парастасу для Стефи Туркевич-Лукіянович” з листа від 3.9.53 р.: “... Симфонія

ця дещо старша (стилем), але наскрізь українська, під гуцульські Зоїні картини, і можна б її скомбінувати з виставкою” [Павлишин, с. 39]<sup>1</sup> – твір і присвячено доньці композиторки Зої.

Симфонія складається з трьох частин: I ч. – “Графіка: Чорне і Біле”; II ч. – “Акварель – Водяні кольори: Рожевий, Блакитний, Жовтий, Зелений, Сірий”; III ч. “Малювання олією: Червоний, Зелений, Оранжевий, Синій, Жовтий, Пурпуровий, Чорний”. Подібний принцип композиторка вже використовувала свого часу у Симфонієтці, яка має також програмні підзаголовки – “Акварель” (I ч.), “Графіка і рисунок” (II ч.), “Малювання олією” (III ч.). Як зазначає С. Павлишин “ немає сумніву, що задум Стефанії Туркевич виходив з самого малярства як творчості, звідси три найважливіші способи малювання, динамічність, схвильованість музики, втілення пориву, прагнення пошуку. Адже не тільки її чоловік та дочка стали визначними художниками, вона сама захоплювалася малярством” [Павл. с. 62], підкреслюючи тим самим намагання передати процесуальність, живе творення, очевидно, не про відтворення буквально малювання, його безпосередньої дії, а передачі внутрішніх пошуків, “які є змінними не раз охоплюють кілька ідей рівночасно. Виникають захоплення, розчарування, тріумфальна впевненість і знову відступ, поки нарешті не буде знайдене те єдине” [Павл. с. 61]. Так, узагальнено-емоційний психологічний тип програмності наштовхує до асоціацій зі несміливими штрихами, роздумами, ваганнями, рвучкими рухами, широким і вузьким мазком, плавними і кострубатими лініями, розгонистими поривами тощо. Безперечно, що малярська тема у музичному мистецтві має дуже давні і багаті традиції, але у випадку С. Туркевич – це одна з перших спроб втілення даного типу програмності на українському ґрунті<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Зрештою, поетка характеризує композиторку як “ живу постать з безперечним сценічним хистом і малярським оком, яка придумувала своїм операм і балетам поетичні сюжети і складала з різнобарвних шматинок цікаві композиції, вишиваючи на них потім всілякі картинки (виділення моє – Й. Созанський). Так родилися килимки, які захоплювали мене в дитинстві...” [Павл. с. 38]. Дуже влучно і цікаво В. Вовк вдалося схопити творчий метод мисткині, адже маючи авангардове спрямування у виборі сучасних технік, С. Туркевич-Лукиjanович тяжіє до мінімалістичних тенденцій, які навіть у великій оркестровій партитурі дозволяють творити неймовірно вишукані та витончені звукові полотна.

<sup>2</sup> Можливо, що на композиторку справив вплив одного з її наставників –

Композиторка використовує досить об'ємний арсенал оркестрових інструментів – це флейти пікколо, англійський ріжок, контрфагот, бас-тромбон, цимбали, челесту, арфу, особливо збагачуючи ударну групу за рахунок трьох дерев'яних барабанів, один з них зі щіточкою та паличкою, а також – трикутник та вібрафон, однак експлуатує його вкрай економно та шляхетно, а головним формотворчим чинником стає вишукана серійна техніка, яка вже з успіхом була апробована у багатьох творах композиторки. Попри те, що С. Туркевич є однією з найвизначніших жінок-композиторів в українській музиці першої половини ХХ століття, її сміливо можна вважати однією з перших яскравих авангардисток в національній музичній культурі.

Доволі специфічною є і тип програмності у симфонічній сфері, який апробує мисткиня. Так, програмні назви відбивають техніки малювання – графіку, акварель та олію, однак, першою в цьому творі стає графіка з уточненням “чорне і біле”. Ймовірно, в даній програмі композиторка прагне передати не процесуальність творення як у Симфонієтті, а радше філософсько-концептуальні враження від даного виду мистецтва, його естичної сутності, візуалізуючи його внутрішню вимірність, спираючись на багатий історичний досвід та широку панораму вражень від обраних жанрових різновидів малярства. Спробуємо провести аналогії між музичними чинниками та асоціативними відповідниками у малярстві, визначаючи рівні їх спільних та іманентно специфічних ознак, які при поєднанні в художній композиції покликані до народження нових граней синтезу міжвидової мистецької взаємодії.

*Перша частина – “Графіка: Чорне і Біле”* відкривається 8-тактовим соло гобоя, що рухається специфічним темпоритмом – чергування 4, 3 та 5-ї четвертей в такті. Доволі кострубата мелодична лінія нагадує графічну лінію, яка формується з невеличких секцій-тактів по 5 звуків з вибагливих ритмічних послідовностей. Композиторка

---

П. Гіндеміт, якому належить одне з яскравих прочитань малярської теми у симфонічній музиці – це знаменитий “Художник Матіас”, проте, митець рефлектує безпосередньо над картинами середньовічного майстра з життя Христа (практично продовжуючи закладені традиції програмності Ф. Ліста). Українська ж композиторка прагне передати сам творчий процес, рефлектуючи над екзистенційними психологічними рушіями мистецького акту

користується серійною технікою, вибудовуючи наступний ряд, що формується в наступний ряд, де автор задіює 14-звучну серію, нагромаджуючи поступово нові звуки:

f-e-d-c-h\-\a-gis-e-es-d\-\fis-fis-f-cis-(h)a\-\g-g-c-b-d\-\e-g-h-cis-fis-dis-gis-h\-\c-(h)c-c-c-c-f-(f)e-d\-\gis-ais-g-fis-cis

Відзначимо, що кожен з цих сегментів наділений певними метроритмічними та інтонаційно-мелодичними характеристиками, тобто, авторка ніби закладає перспективу розвитку кожного сегмента зосібна, наділяючи його значеннями пра-первістка, архетипного зерна, “пророщування” якого і стане головним методом драматургічного розвитку<sup>3</sup>. Адже, якщо припустити буквальне порівняння, то для графіки однаково важливим є і лінії, і їх переплетення, і фоновий штрих, і ретуш. Отже, попри узагальнену емоційно-психологічну чи філософсько-концептуальну програмність С. Туркевич спирається і на візуалізацію безпосередніх технічних прийомів іншого виду мистецтва. Це якнайкраще підтверджує сама нотна партитура, яку кожен композитор фіксує якраз за допомогою графічних знаків.

Так, наступним етапом після проведення “зримої” одноголосної монодично-графічної лінії стає введення алеаторної площини у *струнних con sordino* з ремаркою *tranquillo*. Коливальні контури цієї площини вирішені за допомогою тріольного руху. Черкання, шерхотання звуку від руху олівця підкреслюється *ціточкою барабану*, що супроводжує струнні. Поступове підключення нових тембрів та мікро-ансамблів приводить до злиття в однотипну фактуру, однак врізної пульсуючу<sup>4</sup>. Ця однолика площина розшаровується на різнобіжні різнонаправлені гамоподібні та глісандуючі поспівки, поступово нарощуючи гучність та готуючи ґрунт для введення *мідної*

---

<sup>3</sup> Використання варіантного методу, наділяючи кожний сегмент можливістю “власного життя”, надає специфічно калейдоскопічності-миготливості загального цілого. Слід відзначити і характерну гру між різними площинами – так званим “видимим тематизмом” – інтенсивним – наділеного яскраво інтонаційно-ритмічною графічністю-лінійністю та фоновою площиною, яка зосереджується як правило у алеаторних комплексах.

<sup>4</sup> *флейти+пікколо* – низхідні діатонічні гамочки шістнадцятими квінттолями *гобої* – стаккато повторення одного звуку рівномірними шістнадцятками *кларнети* – терціями стаккато по чотири шістнадцятки повторення *труби* – хроматизовані стаккатні низхідні квінттолі *струнні* – рівномірна пульсація кластерного акорду шістнадцятими тріолями

групи, яку підтримує *тремоло литавр та дріб малого барабану*, що “переводять” *attaca* в центральний розділ *Allegro con brio* (33 такт).

Етимологічно бетховенське визначення характеру цієї частини у С. Туркевич набирає дуже специфічного прочитання. Вогняне *allegro* у вимірі програмної назви частини “Трафіка” уістотнює нові якості енергетичних потоків, викликані імперативом творчих інтенцій з одного боку, з іншого – гранично елементоване на біло-чорну гаму мистецтво в своїй суті виявляє рух глибин людської думки, витворивши впродовж свого існування немало шедеврів, які засвідчують високі злети, трагедійні колізії буття духовності викликають свого роду калейдоскопічну проекцію форми та ядроно сконцентровані мінімалістичні засоби до її втілення. Загалом мистецька рефлексія отримує в даному випадку підстави до розгортання музичної матерії пошукового фантазійного-річеркарного типу. Мінімальність кольорової гами, однак компенсується багатством технічних вирішень, які диктують множинність їх інваріантів<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Звідси – особлива увага до найдрібніших деталей, скрупульозність і точність (графічність) пережиття кожного моменту, структурна довершеність у загальному потоці перебігу здавалось би різноманітних фрагментів, поступове накопичення яких творить доволі строкате вільно сконструйоване полотно. При цьому задіюються основні первістки-сегменти, заекспоновані у вступі, а колосальний потенціал комбінаторики не лише дозволяє використати їх у різноманітних сполученнях, але дана техніка передбачає і виникнення нових, досі невідомих та часто несподіваних вирішень. При цьому авторка використовує гранично весь потенціал музичної виразовості – від інтонаційно-мелодичних, метро-ритмічних, ладо-гармонічних, тембральних, агогічних засобів. Намагання відшукати стадіальність, поступовість процесу, поступальність розвитку наштовхується на довільне поєднання різноманітних фрагментів, що наводить на думку про свого роду абстракціоністичне, нічим не обмежуване бачення ідейно-образної концепції. Прагнення вловити відчуття свободи творчості, пошуків засобів втілення цілого і деталей, проби різних технік, їх комбінацій, складний емоційно-психологічний контекст перебігу мистецького процесу – таке бачення програмного задуму викликає і новий тип рефлексивного симфонізму, який перегукується з інтуїтивістськими ідеями, разом з тим позначений значною долею філософсько-естетського бачення, виявляючи і глибокі екзистенційні пошуки. Варто зауважити, що вирішення певної ідеї на межі різних видів мистецтв, спроба їх синтезу завжди дають цікаві непередбачувані результати, часто одиничні та неповторні, розкриваючи перед митцями неймовірно широке поле до диспозиції. Навіть якщо звернемося

С. Туркевич користується дуже скрупульозними мікроструктурними тембральними поєднаннями, враховуючи при цьому напрями руху та специфіку фактурного вирішення: лінія, гліссандо (висхідне і низхідне), секундові коливання, алеаторна миготлива площина “живих” пульсуючих секунд, низхідні та висхідні та різнонаправлені широко та вузькоінтервальні розмірені ходи, що може асоціюватися з принципами ведення олівця чи пера різноманітними типами ліній, ретушування, перекреслення тощо. З іншого боку, вишукана гра мікро-тембрами вказує не лише мінімалістичні тенденції композиторського мислення, але виявляє С. Туркевич як блискучого професіонала-оркестратора. Якщо умовно схематично зобразити перебіг сонорних змін-подій у цій фазі, то таке віртуозне володіння тембральною свободою і рухомістю зустрічається хіба що у І. Стравінського, з іншого – делікатна варіативність, тембральне “відтінювання”, змішання оркестрових груп, перекидання та розосередження ритмо-інтонаційних структур в різні тембральні зони характерні для імпресіоністичного письма, однак лаконізм та певна імперативність, “графічність” музичного матеріалу наближає С. Туркевич до мінімалістичних тенденцій А. Веберна, чи пуантелістичного мислення. Подамо схематично сонорно-тембральний план даної фази, який яскраво репрезентує не лише серіалізм ритмо-інтонаційного порядку, але і сонорно-тембральний:

33–34 тт.	35–37 тт.	38–39 тт.	40–41 тт.	42т.	43–44 тт.	45т.	46–47 тт.	49–50 тт.
			флейти		флейти		флейти гобої	пікколо флейти
гобої	гобої							
клар- неті	клар- неті бас- кларнет фаготи контрфагот							клар- неті бас- кларнет
		валторни						
			тром- бони туби			тром- бони туби	тром- бони туби	
								литаври

---

до найбільш відомих зразків такого синтезу у ХХ-му ст. в творчості О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, К. Дебюссі, то практично не знайдемо якихось типологічних аспектів щодо вирішення даної проблеми.

33–34 тт. 35–37 тт. 38–39 тт. 40–41 тт. 42т. 43–44 тт. 45т. 46–47 тт. 49–50 тт.

бара-  
банчик  
челеста

трикут-  
ник

арфа

скр. I	скр. I	скр. I	
скр. II	скр. II	скр. II	скр. II
альти	альти	альти	альти
віолон.	віолон.	віолон.	альти
контрабас	контрабас	контрабас.	

Зона побічної партії демонструє відчутні зміни “малярської” техніки, більш консонантної за своїм інтервально-ладовим забарвленням, навіть проекцією тонально-акордових обрисів. Після експозиції “вишукано-віньєткової” теми *скрипки* вступає шелестіння *барабану*, на якому розвивається нове соло у *туби* – статечно розмірені мелодизовані ходи та низький густий тембр туби дає відчуття темпері, грубої насиченої лінії, що звучить неначе речитативно-наспівна відповідь на химерно-фантазійну тему скрипки. Поступово у зростаючій прогресії додаються нові тембри (ковзання гліссандуючими тремоло *флейти-нікколо*, далі *флейтовий дуєт*, за яким – *тріо кларнетів*). *Lusingando* – голублячи, цей витриманий в душі глибокої екзистенційної зосередженості фрагмент розряджається в *дуєт віолончелі та контфаготу*, які в два голоси проводять кожен свій монолог, початок якого підкреслює журлива низхідна мелодична гамоподібна *лінія туби* на *p*, що нагадує кульмінаційні мелодичні звороти закінчень українських ліричних пісень – але лише обірваний фрагмент, який розчиняється у камерних звучаннях струнних та дерев’яних духових, завершуючись ледь чутним на *pp* *хоральним тризвуком флейт, гобоїв та кларнетів As-dur*, який “застигає” у ферматі, стає містком до наступного розділу форми *Allegro spiritoso*<sup>6</sup>. Особливо цікавими в даному розділі є такти 144–145, де

<sup>6</sup> Надлегкими штрихами вирішений даний епізод *Allegro spiritoso* (87–103 тт.), що тяжіє до означення **розробкового розділу форми**, адже низхідна мелодична лінія гобою нагадує про початок симфонії. Вона імітує двічі тужливу поспівку *туби*, а проте їй назустріч рухається висхідною гамоподібною лінією *партія бас-кларнета*. Їх супроводжують високі *трелі-щобетання флейт та відтіняють хоральні акорди мідних духових та струнних, збагачені арфовими арпеджжіваними акордами*. Легкість,



авторка *одночасно накладає 12 типів ритмо-інтонаційних остінатних структур!!!* Тут задіяне все *дерево, висока мідь, трель у літавр і контрабаси*. Звивистими спадаючими він'єтковими завитками, які почергово проводяться всіма інструментами *дерев'яної групи*, завершується розділ, переходячи в заключний *хорал мідних*, побудований на питальних інтонаціях. Так, наспівний *хорал валторн*, підтримуваний висхідною темою *флюгельгорну та дуєтом тромбонів* (вкотре задіяні духові хорали мимоволі викликають аналогії до баштової музики середньовічного міста) поєднується з полімелодичною фактурною площиною *струнних*, кожна партія яких веде лінійно-контрастну самостійну лінію, нагадуючи хоровий спів. Цю зачудовану картину доповнює чарівно-казкове звучання *челести*, яка своїм кришталевим звучанням віддзвонює над обидвома хорами. Так, даний епізод рефлектує до образів зимового вечора, кришталевого снігу, ліній колядок, що линуть за вікнами. Ретушованість, недомовленість, “зітканість” музичної матерії з різних невеличких наспівних мікроелементів, прозора графіка тембрових ліній неначе переносять в “інший” далекий світ згадок, мрії, снів. Неначе племінчик свічки завершує цей п'ятитактовий ескіз висхідне мікроарпеджіо арфи по чистих квартах і квінтах звуками “f-c-f-c”, переводячи ракурс в нову площину, де делікатними пластичними мікропоспівками *дерев'яні духові* вимальовують взори-мережива, творячи складну поліфонічну тканину, що нагадує лінійні полотна давніх майстрів. Цей чудовивий ніжний звуковий рисунок раптом зупиняється невеличкою реплікою *контрфагота*, і *звук-дзвіночок трикутника* завершує даний розділ.

---

невимушеність, політність досягається перекиданням фоново-фактурних мікроелементів між високим деревом і струнними, які лише натякають, роблять тембрально-сонорні “наголоси” в алеаторичному цілому. Ліричний епізод *Adagio* починається зосередженим *хоралом мідних духових*, де панує тріольний рух, однак з пунктирним ритмом. Композиторка використовує тут прийоми дімініції та аугментації, озвучуючи мотив колицькової – коливання плавних, вузького амбітусу ангеїтонних ліній. *Scherzando animato* (134–150 тт.) ще більше віртуозно розвиває та модифікує попередньо задані ритмічні та інтонаційно-мелодичні первістки. Тут велика роль належить комбінаториці, поєднанню в різноманітний спосіб напрямків різних типів руху. На постійному прискоренні темпу створюється відчуття експансивного, але досконального технічного володіння, високого підйому у завершенні мистецького акту.

І знову авторка, неначе перекладаючи наступний аркуш, використовує генеральну паузу (161 такт), переходячи-переставляючись в інший простір, починає третій епізод даного розділу<sup>7</sup> – свого роду момент зосередження-застановлення в повній відсутності звуків, після чого *amabile* (лагідно) ніжно-наспівний дует починають вести *дві валторни* в делікатному *pizzicato* струнних, що відлунюють, повторюючи мелодично-ритмічні обриси дуету (162–165 тт.), який динамізується, збільшуючи гучність, уреальнюється. Вивершує частину синтетична **Кода**, яка включає кілька етапів<sup>8</sup>, загальна проекція якої виходить від туттійної аджітатної “звукової магми” до однієї графічної лінії соло гобою, якою і починалася симфонія.

*Друга частина “Акварель – Водяні кольори”* вирішена дещо іншими засобами, адже відповідна програма передбачає і залучення

---

<sup>7</sup> Прийом *tnesis* зустрічався у такті 74, який став “ковтком тиші” між Експозицією та її Постлюдією.

<sup>8</sup> **A – Moderato** (185–192 тт.) – в основі якої конструктивна тема на основі дисонансних кварто-квінтових ходів, декларативність якої підкреслюється *f* зі специфічною ремаркою автора: *freedom to the performer*; **B – Andante** (193–201 тт.), в якому струнні і дерево творять пульсуючі багатолику різнобійну звукову магму, що творить всуціль хроматизовану бемолями (*as-es-b-ges-fes-ces-des*) та двома діезами (*gis-fis*) 9-тонову вертикаль, що практично майже підходить до “звукової магми” В. Лютославського, яка хвилюється (*agitato*), набираючи динамічних обертів, завершуючись стрілистими пасажами шістдесятчетвертими у *струнних*; карколомними пасажами-глісами у скрипок авторка приводить розвиток до епізоду **C – Andante sostenuto sempre maestoso** (202–206 тт.), в якому знов ведучим началом стають низькі мідні – *тромбони і туба*, які на *f* ведуть свою тематичну низхідну лінію; **D – Allegretto scherzando** (207–225 тт.), динамічним початком якого стає “зліт” велетенського пасажу у струнних, побудований на чергуванні дисонансних кварт і квінт; **E- Andante** (226–233 тт.) з ремаркою *tranquillo con sordino* струнні поволі “розгойдують” делікатні вісімкові тріольні послівки, причому інструменти додаються в наростаючій прогресії (від контрабасів до скрипок), на тлі яких *кларнет* тричі проспівує мікротему-зітхання. Неначе прощаючись, проводять кілька трелей теж у низхідному напрямі *флейти*, до яких долучається наспівний *дует фаготів*. Все більше сповільнюючись, **F – Adagio** звучить умиротворений *хорал мідних духових*, вбираючи в себе практично всі семантичні елементи частини, і врешті на *Andante affetuoso allargando* (234–239 тт.) *гобой* проспівує початкову тему симфонії, вірніше недоспівує (відсутні чотири останні такти теми), розчиняючись, завмираючи в *morendo* на *p*, зупиняючись на останньому штриху – висхідному октавному ході звуку “d” – останньої точки мистецького акту.

інших технічних засобів. Вибір авторкою відповідних барв: *Рожевий, Блакитний, Жовтий, Зелений, Сірий* передбачають асоціативне моделювання музичної тканини в зв'язку з певними відчуттями даної кольорової гами, вирішеної саме засобами акварельної техніки. І дійсно, порівняно з “Графікою”, її граничною концентрованістю, дискретністю, навіть різкістю, диференціацією найменших ліній, превалює власне лінійно-лінійних поліфонічних співвідношень, чіткістю та підкресленим структурним мінімалізмом, точністю, відточеністю у виборі найменших деталей, “Акварель” відрізняється загальною пластикою, тонкими перебігами динаміки фонових комплексів, делікатною нюансировкою, змішанням-розмиванням тембрально-сонорних площин, їх відтінювання, грою світло-ритмами тощо. Ця частина вирішена насамперед за допомогою використання сонорних комплексів, загальні принципи руху яких передбачають дуже цікаві композиторські знахідки. Тут практично відсутній тематизм в традиційному розумінні – все вирішують чергування, поєднання-накладання, змішання та модифікації різноманітних типів фактури, особливо – постійні їх інваріанти, а також мікстова техніка, що само собою є природним, адже чи не найбільш цікавого перемішання барв можна досягнути власне у акварельній техніці. Відповідно і перелік кольорів дає підстави до побудови певної образно-символічної концепції, адже вищевказані барви само собою наділені певним асоціативно-семантичним значенням (символіка кольорів є однією з фундаментальних філософсько-естетичних засад візуальних мистецтв)<sup>9</sup>. Так, в цій частині панує тиха динаміка, переважають плавні

---

<sup>9</sup> Так, *рожевий* (боттічелівська барва) – співвідносний квітам, світанкам і заходам сонця, один з найніжніших кольорів у світлій гамі; *блакитний* – уособлює водяно-небесні стихії, представляючи рівночасно і саму техніку – водяні фарби. Водяні стихії – одна з найулюбленіших програмних тем багатьох композиторів, яка отримала в музичному мистецтві певні стійкі семантично-знакові ідіоми, пов'язані з буквальним вторуванням-звукотображальністю (дзюрчання струмка, краплі дощу чи шум зливи, хвилеподібний рух, приливи і відливи моря чи океану, гойдання човна на водяному плесі, потоки сліз, бризки фонтанів тощо). Рівно ж і переведення даного образно-візуального ряду у філософсько-медитативну чи символічно-психологічну площину викликає відповідний тип програмності, одним зі стійких підвидів якої можна вважати звукову мариністику. Зрештою, сама малярська техніка акварелі часто приваблювала композиторів, в тому числі і українськи. *Жовтий чи золотий* – знак сонцесяйний,

обриси, делікатні переходи-переливи. Провідним типом фактури стає миготлива, пульсуєча фонова музична тканина, різні види якої утворюються за допомогою специфічних агогічних прийомів, сонорних властивостей інструментів та груп оркестру, що покликані і до відтворення образу та процесу “мокрого” живопису, і до філософсько-медитативної рефлексії над цим явищем. Як і в попередній частині, композиторка працює невеликими, часто фрагментарними, калейдоскопічними перебігами різноманітних станів, не обмежуючи свободи їх процесуального поєднання та сонорного колоризування, досягаючи своєрідного ефекту нічим не обмеженого “потoku свідомості”, обираючи для кожної його фази нові вирішення<sup>10</sup>.

Віртуозними щодо технік звукових “акварелей” можна вважати дві заключні фази частини. Веселе *andante giocoso* (87–110 тт.) складається 5-ти невеликих темочок, які рівночасно пропонують свої індивідуальні моделі-варіанти. Заекспонувавши їх, авторка починає

---

виповнення почуттів, одночасно амбівалентний, оскільки означає і пшеничні поля і є кольором сліпучої пустелі; поза сумнівом – *зелений* – колір природи, “зеленого світу”. І останній найскладніший – *сірий* – барва півтонів, недомовленостей, суму і сумнівів, серединності, невизначеності, байдужості, часто – колір втрачених ілюзій, вагань. Колір туману, мгли, сумних осінніх дощів. Безперечно, що асоціативні враження кожного слухача – індивідуальні, проте, загальний емоційно-психологічний сугестивний ряд вказаних у програмі кольорів дозволяє рефлексії щодо побудови образно-семантичної концепції цієї частини.

<sup>10</sup> Серед найцікавіших – епізод *Andante mosso* (20–24 тт.) зітканий з кількох вертикально нанизаних площин: 1) легкі стрибки з подвійними форшлагами у *флейт-нікколо*; 2) провідна примхливо-фантазійна тема у *флейт і челести* в унісон; 3) легкі акомпонуєчі тривучні арпеджіо у *фаготів*; 4) делікатна площа *мідних духових*, що нагадує окремими інтонаціями та ритмічними елементами знаменитий “Танець Феї Драже” П. Чайковського. Після цих двох *духово-челестових* тактів інтенсивно включаються *струнні та арфа*, що творять врізної пульсуєчу сонорну площину. У фазі *scherzando* (61–86 тт.) ще більше активізується творча фантазія та винахідливість авторки: тут на першому плані грайливі протиставлення примітивних мікропоспівок та їх інваріантів у віртуозному швидкоплинному світлі, адже постійні динамічні відтінювання за принципом “голосно-тихо” створюють ефект миготіння світлотіней. Цей розділ має яскраві ознаки варіаційності, де шотри такти почергово щораз по-іншому змодельовані проходять інтонаційні примітиви, а в кожній мікро-варіації тембрально-сонорні видозміни відбуваються з різними мікроелементами, що дає картину витончених переливів-перелисків музичної тканини.

розкішну гру, створюючи оркестрову матерію, сповнену неймовірно вигадливими та барвистими плавними переливами, користуючись лише мікроелементами-імпресіями тем. Характеристичним моментом стають акустичні ефекти віддалення та наближення, звукової перспективи, створення повітряного – “озонового” відчуття музичної матерії, дихаючої, пульсуючої, то розрідженої, то згущеної. Так в одному з небагатьох туттійних фрагментах (99–101 тт.) використано техніку різнотембральних дубляжів, що творять складну, фігуративно насичену вертикаль, неначе вимішуючи всю гаму барв у фантастичні неповторні поєднання кольорів у живих “дихаючих” (дрібноритмічні секундові коливання) водяних лініях. Зобразимо схематично цю унікальну вертикаль:

1. флейти + I скрипки + нижній голос арфи
2. гобої +II скрипки, які викладають модус в інверсії,
3. кларнет дублює-відсвічує кожну другу фігурацію гобоя
4. віолончелі+верхній голос арфи
5. фагот+труби
6. валторни+тромбони +альти+литаври
7. контрабас+туби.

Це одна з найяскравіших кульмінаційних зон симфонії, яка презентує унікальний тембровий мікст, специфічно внутрішньо диференційований, що демонструє в повному об’ємі володіння авторкою сонорикою як питомо новою якісною системою музичного мислення. Безперечно, що саме оперування фоновими типами фактури, які виходять на перший план у творчості імпресіоністів, поступово породжують нові підходи до тембрального мислення. В даному випадку, виходячи з естетики нової простоти – оперування мікропримітивами у аурі мінімалістичного світовідчуття, композиторка пророщує у сфері програмного симфонізму через асоціативні паралелі з малярською технікою акварельного письма яскравий сонорно-тембральний тип драматургії, що ставить її у ряд піонерів українського музичного авангарду.

Заключна фаза *Andante* (111–152 тт.) – найдовша порівняно з попередніми, яку авторка буде на наступних засадах: це ремінісценсії тем симфонії з яскравою підкресленістю кожної індивідуальної мелодичної лінії (лінеаризм загалом є характерним для творчого методу С. Туркевич), з яких утворюється делікатне ажурне плетиво голосів на *p* у виконанні *тріо 2-х валторн і труби*. Тема позначена

однозначним національним колоритом, в ній вчуваються відгомони журливих козацьких пісень (С. Павлишин також визначає цю тему як “безсумнівно українську мелодію” [с. 67]). Завершує “Акварелі” неймовірна 9-площинна стретта, свого роду “семантичний кластер” дев’яти сегментів<sup>11</sup> з національно визначеними ідіомами. У випадку даної образно-художньої концепції С. Туркевич – сірий – колір мли, туманної далечини, віддалі – віддалі до того, що залишилось в далекому минулому, що зафарбовано сірим спопелілим часом: далека домівка, дитинство, рідна земля. Звукописний бар’єр долається глибокою емоційно-психічною напругою, виходячи за межі свідомості, реальності, уяви, працюючи в глибинах етногенетичного коду, в найсокровенніших субстанціях людської душі. Те, що відбулося: стерлося, пережилося, залишилося за кадром життя – німа сіра акварель вкриває туманом часу і сивиною літ справжнє ество життя, справжню реальність. Це вже навіть не Джойс. Лише поезія здатна сумістити, поєднати такі далекі світи, які мабуть вже ніколи не зустрінуться. На це здатне і малярство, адже вкриває шар за шаром, неначе ховаючи в себе безліч вкладок, площин, образів, днів, хвилин. Осягнення такого рівня сугестивної рефлексії – унікальне симфонізму ХХ століття. Все більше стихаючи, розчиняючись, розливаючись в часі –

---

<sup>11</sup> Дрібнесенькими крапельками (шістнадцятками) флейти-пікколо проводять мелодію-дрібшечку (1 елемент), подібну до українських дитячих приспівок-дощиків, з якою фагот веде контрапунктичний діалог (2 елемент). Натомість валторни гойдають-колишуть тріолями хвилеподібні терцеві поспівки секстами (3 елемент), в той час як струнні на *subito ppp* делікатно витинають різні варіанти танцювальних мотивчиків (4 елемент), арфа ж вступає висхідним гліссандо (5 елемент). Всі ці елементи проходять на віддаленому рокотанні литавр (6 елемент). Дивовижно, що ці 6 різнорідних тематично-знакових фігур еднаються в одному такті (127 такт), доповнюючись у наступному наспівною фразою гобоя (7 елемент) та знову лінійним хоралом мідних духових (8 елемент), куди переносяться мелодичні первістки, а струнні гліссандують (9 елемент) по дві октави донизу і дві догори (ефект віддзеркалення ми вже зустрічали у 1 частині симфонії), неначе розмивають фарби на папері. Таким чином до 6 мікротем додаються ще три елементи, в сумі становлячи 9 !!! самостійних сегментів всього в двох тактах!. Це віртуозне володіння поліплощинністю та мінімалістичною технікою, творить однак складне гіпернасичене музичне полотно, енергетично сконцентроване, і разом з тим – делікатне і прозоре, адже вирішене в динаміці *p-ppp*.

невпинне *allargando*, в останніх тактах “Акварелі” дискретні нисхідні опадання-розмивання чотиризвучних послідовностей тридцять-другими немов буквально зображають дві сльози (*I скрипки, II скрипки*) і їх утирання – дві висхідні поспівки у *альтів і віолончелей* відключають весь оркестр. І тільки переливи двох арпеджіо у *арфи* – два потоки сліз, два потоки води, які стають останнім акцентом цієї дивовижної “Акварелі”, розв’язуючись, спадаючи у низьку педальну витриману октаву звуку “g” (велика та контроктава) на *ppp*. Три великі зітхання, три великі сльози, які дрижать на мокрому папері тихо доспівають на глибокому бемольному пониженні, приниженні, стражданні *скрипки* у другій октаві “as-ges” закінчують цю незбагненно ностальгійну та дивовижно сердечну акварель.

**Третя частина “Малювання олією: Червоний, Зелений, Оранжевий, Синій, Жовтий, Перловий, Чорний”** вирішена зовсім іншими засобами, хоч технічні прийоми залишаються такими ж цікавими та неординарними. Беззаперечно, що саме цей тип програми вимагає більш крупного штриха, реального відчуття звукопростору, інтенсифікації виразових засобів, їх більшої експансивності. Тут композиторка користується формотворчим прийомом рондальності, чергуючи фази розвитку за специфічним темповим означенням. Дивно, що для фіналу С. Туркевич вибирає досить повільні темпи – *andante* і *adagio*, що викликає і специфічне прочитання заключної частини симфонії. Зрештою, “Три симфонічні ескізи” – програмна назва твору, може і не передбачати єдиного драматургічно-композиційного процесуального начала. Тут прослідковуються глибші, очевидно позамузичні чинники компліментарності цілого. Найперше це програма. Отже, в даній частині “Малювання олією” авторка обирає яскраву гаму семи кольорів – динамічну, контрастну в своїй суті. Рівно ж і виразові засоби набирають більшої експансивності, відвертості, часами навіть лапідарності і плакатності, спостерігається набагато густіша, насиченіша фактура, інтенсифікується тембральна виразовість. Основним формотворчим чинником тут стає контраст.

Відкривається частина *Andante con moto* різкою фанфарою *мідних духових* на *ff*, в основі якої тріоль та акцентована чвертка, в інтонаційному ж плані авторка обирає рух паралельними кластерними співзвуччями, основу якої складає знову мікро-примітив невеличкою трихордовою поспівки, що майже аналогічна традиційній українській колисковій “Ой, ходять сон”, однак дещо зміненої. Хід на м.3 вниз та

повернення на м.2. догори (“d-d-h-c”) творить новий своєрідний імператив: рішучий, сповнений внутрішньої кінетичної напруги, що вповні асоціюється з червоним кольором крові.<sup>12</sup> Композиторка розбудовує величну картину розгортання кожного з цих елементів, єднуючи варіативну, поліфонічну, мікро-тематичну, ритмічну, тембральну роботу, застосовуючи характерний метод комбінаторики та побудови структуралістських моделей, що за кожним разом дозволяють вибудувати щораз новий і неповторний музичний образ, який загалом створює враження потоку суцільно змінної динамічної музичної матерії, що можливо відповідає процесу змішання, накладання різних мазків та кольорів у масляному живописі.

В *Adagio cantando* (30–47 тт.) з’являється чотиритактова журлива наспівна тема в *солюючого кларнету*, в основі якої лежить

---

<sup>12</sup> Ця початкова точка відліку підкреслюється крещендо до *ff* летючим пасажем струнних – паралельними секундами “a-g”, хоч гамоподібна тема ангеїтонна в своїй природі, однак секундова вертикаль надає їй гостродисонансного значення, адже і завершується ця семиступенна гама акцентованим кластерним ударом, що загалом викликає враження різкого мазка пендзлем. Співставляючи ці дві тембрально-образні площини, автор витримує їх у дузі динамічно-драматичної напруги, демонструючи відверте експресивне образне начало, що порівняно з попередніми частинами твору є новим і несподіваним. Однак глибинний контраст, як головний засіб розвитку виявляється вже в другому такті: на сонорно-алеаторну площину рівномірного шелестіння *дерев’яних духових* на *p* накладається низхідна інтервальна послідовність *челести*, а об’єднання лігою по дві вісімки створює враження дисонантних зітхань. Проте і ця площина динамізується і крещендуючи вибухає на *sf*. Після демонстрації вже чотирьох елементів у наступному такті з’являється п’ята мікромодель у *мідних духових* – яскрава синкопована тема з підкресленою акцентуацією, що межує між гострою танцювальністю і деструктивно-імпульсивною ритмікою інструментального плану. Ця мікротема підкреслюється *тиратими-ударами у альтів та віолончелей*, перериваючись раптом рівномірною пульсацією мазка нового тембрального утворення – *фаготи, валторни, труби та туба* експонують рівномірні малосекундові коливання та остінатні повтори одного звуку, в той час як *скрипки* в тілоному викладі проводять мотив зітхання, *альти ж з віолончелями* беруть тиратами кожен звук на слабій долі такту. Знову автор використовує “різнобійно пульсуючу” фонову площину, яка зупиняється, застигаючи у втриманому кластері, в якому розбалансовується зітхаючий низхідний мотив (у партіях *флейт, кларнетів та челести*). Тут авторка додає також тембр *цимбал*.



серіальна 11-звучна послідовність: e-f-g-b-d-cis-a-h-(з доданими cis-fis-gis). Ця серія, зрештою, як загалом серійне мислення композиторки наділене суттєвою особливістю – це пластичність, мелодійність кожного сегменту, що надає їх неповторно-оригінального статусу, створюючи певний межовий баланс між консонансним та дисонансним звуковідчуттям в сучасній музиці.<sup>13</sup> В межах *Adagio* калейдоскопна зміна мікроструктурних варіацій позначена доволі інтенсивними динамічними приливами, практично кожен епізод має кресцендуючу динаміку, що, ймовірно, покликане відобразити інтенсивність та густоту масляних фарб. Ще один новий образ з'являється в наступному розділі форми *Andante con spiritoso* (48–57 тт.) Плавно-наспівний речитативного характеру *монолог тромбону* в оточенні перешіптувань-перемовлять *тремолюючих дерев'яних духових та струнних* під ритмічний пульс *цимбал та литавр*, де з'являється нова мікротема з яскраво вираженим маршовим характером та пунктирним ритмом. Напротивагу переважаючим мікротемам з низхідним спрямуванням в *Adagio Energico* (49–82 тт.) у *скрипюк* з'являється цілеспрямована висхідна тема *affetoso*, розвиток елементів якої становлять одну з драматургічних ліній цього розділу. Саме тут С. Туркевич використовує інтенсивний контраст, навіть конфліктні співставлення різних образів (вихрові пасажі тріолей

---

<sup>13</sup> Слід особливо врахувати, що атоналізм як ґрунтовна база для появи нових композиторських технік: додекафонії, серійності та серіалізму виникла як антагоністична щодо консонансності система, яка в своїй суті базувалася насамперед на емансипації дисонансу. Такі явища як спроба асимілювати техніки ХХ століття в русло гармонійно-консонантних стосунків відбуваються вже на межі ХХ-ХХІ століть, що частково пов'язано з відходом багатьох композиторів у сферу мелодичного (оновленого традиційного чи рефлексивного) мислення, наприклад – В. Сильвестров, А. Нікодемівич, частково М. Скорик та Є. Станкович. Спроба ж досягнути, віднайти гармонійний природний баланс у сфері авангардового мислення найбільш відповідне В. Лютославському. Проте, власне, ментально-національне мислення в сучасній системі композиторських технік належить чи не єдиній серед українських композиторів середини ХХ ст. С. Туркевич. Саме такий тип мікромелодизму надає музиці композиторки особливого індивідуально-стильового виміру. Додамо ще й те, що часто він виникає як прообрази етнічно-національних ритмоінтонаційних архетипів, що викликає специфічну барвистість, створює унікальний ладо-гармонічний силует музики української композиторки.

в низьких дерев'яних, гліссандуючі пасажі у флейт, імітаційні проведення маршової теми у струнних і челести, згодом у мідних). Загалом твориться складна напружена поліплощинна фактура, де на високому динамічному накалі *ff* кожен з елементів немов виборює своє право голосу в насиченій компліментарній цілості, де кожна барва намагається довести свою значимість. Особливо гостро і навально вривається в цю складну тканину фанфарна тема мідних.

У *Kodi* симфонії, неначе, стискаючи в часі, колосальною стреттою С. Туркевич сумує безліч інтонаційно-ритмічних моделей зі всіх частин симфонії, прагнучи ще раз “вискладати”, скомпонувати з них фінальний кінцевий образ цілого, “працюючи” на ідею підсумовуючого синтезу. Принцип “розкручування” спіралі стисненого часу відбувається за рахунок скорочення самих інтонаційно-ритмічних поспівок, а також постійного динамічного наростання. Так у *Vigoro* на повну силу скандується оркестром тріольний імператив, який тепер зливається-зрощується з тріольним рухом, що нагадує спорадичний потік, на хвилях гребеню якого видозмінюється, розрощується, розсвічується в потік секстолей (*віолончелі і контрабаси, далі валторни і фаготи*), розряджаючись на *ff* у водоспад 4 низхідних нонолей у *арфи*, діапазоном в 6 октав, попереджуючи чергову генеральну паузу-зупинку, входячи в заключну фазу розвитку *Andante con brio*, сповнену пристрасно-патетичних почуттів. На форте, з усією силою виразу авторка, ущільнюючи мікротеми до рівня узагальнення, переходить до “крупного мазка”: алеаторні комплекси, дихаючи, пульсуючи окремими об’ємними площинами (тріолі вісімками, квартолі шістнадцятками, дуолі вісімками, врешті квінтолі, синкоповані – з пропущеними пів сильної долі тріолі, секстолі, тріолі шістнадцятками, септолі) з постійним нарощенням метричних долей ( $4/4$ ,  $6/4$ ,  $9/8$ ,  $10/8$ ,  $6/4$ ) розкручуються в шаленому галасливому (*streptioso*) русі, немов воляють, кричать, згущуючись до найглибшої барви землі – чорного кольору. Разом з тим – це і колір непроглядної ночі, смерті, чорного квадрату, який проте, мальований на білому папері. І з цієї магми чорного замісу оркестр *con forza tutti* на *ff* скандує грімкими кластерами мелодичну поспівку на канонічну у своїй первинності геному ритмоформулу “ті-ті-га-га” – два коротких+два довгих звуки, рельєф якої розширюються за рахунок *арфових гліссандо-доспівань* в кінці кожної фрази до 7 октав. Так фінальний імператив, символізуючи безмежність, непроминальність,

биття серця чорної землі, відчуття її обширу, волі (мелодія рефлектує до синтезу стародавніх реліктових наспівів, кобзарських жалощів, заспівів козацьких маршових пісень) завершує картину Буття, вирішеної в звуках крізь призму кольорів. Невипадково авторка останнім кольором, обраним для візуально-філософської системи своєї концепції декларує чорний – символ, який насамперед в національній свідомості ментальної етногенези є знаком землі. В народній традиції символ червоно-чорного вишиття асоціюється з кров'ю і землею, як двох вісей буття (саме ці два кольори подаються як межові у Третій частині симфонії). Така філософсько-рефлексивна концепція синтетичного типу з інтенсивною основою позамузичного чинника у симфонічному жанрі виводить симфонізм С. Туркевич на рівень явища синестезії, що дозволяє окреслити даний твір як своєрідну синергетичну модель звукової картини світу в міжвидовому мистецькому просторі.

### Література

1. Калениченко А. Академічна інструментальна музика української діаспори у першому наближенні (жанровий аспект) / Анатолій Калениченко // Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора А. Мухи / Ред.-упорядник О. Кушнірук. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – вип.3. – С. 162–171.
2. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164 с.
3. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. / Любов Кияновська // Українська музика. Традиції та сучасність: зб. ст. – Львів, 1993. – С. 37–57.
4. Павлишин С. Музика двадцятого століття : навч. посібн. / Стефанія Павлишин – Львів: БаК, 2005. – 232 с.
5. Павлишин С. Стефанія Туркевич-Лукіянович / Стефанія Павлишин – Львів: БаК, 2004 – 157 с.
6. Sonevtskyi I., Palidvor-Sonevtska N. Dictionary of Ukrainian composers / I. Sonevtskyi, N. Palidvor-Sonevtska – New-York, 1993; Lviv, 1997 (reprint).
7. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej / Bogusław Schäffer – Kraków. Polskie wydawnictwo muzyczne. – 1969 – 375 s.

## References

1. Kalenychenko A. (2009) Akademichna instrumentalna muzyka ukrainskoi diaspory u pershomu nablyzhenni (zhanrovyi aspekt) /Anatolii Kalenychenko // Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zb. nauk. statei pam'iaty kompozytora i muzykoznavtsia, doktora mystetstvoznavstva, profesora A. Mukhy / Red.-uporiadnyk O. Kushniruk. – K.: IMFE im. M. T. Rylskoho. Vyp. 3. S. 162–171.
2. Karas H. V. (2012) Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia: monohrafiia / Hanna Karas. – Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 s.
3. Kyianovska L. (1993) Onovlennia pryntsyviv prohramnosti v muzytsi XX st. / Liubov Kyianovska // Ukrainska muzyka. Tradytzii ta suchasnist: zb. st. Lviv. S. 37–57.
4. Pavlyshyn S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia: Navch. Posibn. / Stefaniia Pavlyshyn. Lviv: BaK. 232 s.
5. Pavlyshyn S. Stefaniia (2004) Turkevych-Lukiianovych / Stefaniia Pavlyshyn – Lviv: BaK. 157 s.

**Созанський Йосиф Йосифович**, соискатель при кафедре истории музыки ЛНМА им.М. Лысенко., Г. Черновцы. Науч. руководитель: канд. иск., доцент кафедры истории музыки ЛНМА им. М. Лысенко Назар Лилия Йосифовна. [josp\\_ozanskyu@mail.ru](mailto:josp_ozanskyu@mail.ru)

**Живописный мир симфонии С. Туркевич-Лукиянович (ракурс между видового взаимодействия искусств в аспекте технического арсенала).**

*В статье впервые детально рассматривается одно из симфонических полотен композитора украинской диаспоры XX в. Стефании Туркевич-Лукиянович – “Симфония живописи” в аспекте между видового взаимодействия искусств. Одна из первых украинских авангардисток (ученица В. Барвинского, В. Новака, Ф. Шрекера, П. Хиндемита, А. Шёнберга), С. Туркевич-Лукиянович досконально владеет современными европейскими техниками – сериализмом, алеаторикой, сонористикой, минималистическими приёмами, комбинаторикой и т. п., выявляя при этом собственное национальное измерение композиторского письма. Тип философско-концептуальной программы, отображающей разные виды живописи – графику, акварель, масло с уточнениям цветовой гаммы каждой части симфонии разрешают не только провести интересны параллели на уровне трактовки технического арсенала, но и опеределить данное симфоническое полотно как один из интереснейших образцов программного симфонизма XX в., который*

сквозь призму синтеза искусств демонстрирует неповторимую синергетическую звуковую модель мира. Углубленные аналитические наблюдения и исполнение этого сочинения призвано не только разбудить научный интерес к симфониям композиторов-диаспорников, но и открывать новые пути в развитии украинского симфонизма, в том числе – и в исполнительско-интерпретационных аспектах.

**Ключові слова:** програмний симфонизм, композитори української діаспори ХХ в., С. Туркевич-Лукиянович, "Симфонія живописи".

**Sozansky Joseph**, applicant of the Department of Music History M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy. Chernivtsi. josyp\_sozansky@mail.ru

**Painting World of Symphony of S. Turkevych-Lukiyanyovych (the view of interspecies art interaction in the aspect of composing technical arsenal).**

*Symphony legacy of an English composer of Ukrainian origin of the twentieth century, citizen of Lviv Stephanie Turkevych-Lisovska-Lukiyanyovych because of her modern vanguard style guidelines (a student of V. Barvinskyj, V. Novak, F. Shreker, P. Hindemit and A. Schoenberg) is very interesting. These are Symphony № 1 (1937), Symphony № 2 (1952), Symfoniyyetta (1956), Symphonic Poem "Life" ("La Vita") (1965), "Painting symphony" or "Three Symphonic Sketches" (1962, 2nd ed. 1975), "Space or Astronomy Symphony" ("Alpha," "Galileo," "Armstrong") – Space Symphony (1972). All these works are still preserved in manuscripts abroad in the family archive and all except "Painting Symphony" were not played yet. The World premiere of the last one took place in 2007 held by Chernivtsi Symphony Orchestra under the direction of the author of the thesis, later the work was heard in Kyiv at the International Festival "Kyiv-Music Fest".*

*The vision of painting by the composer has deep life-concerning foundation. The acquaintance with the famous Ukrainian graphic artist, a student of G. Narbut and G. Krychevsky – Robert Lisowskyj led to the marital relationship. His artistic career and the travelling of his family around Europe induced Stephanie also to unusual vanguard research of her own self-development as a composer, in the end the composer herself enjoyed painting, especially miniatures.*

*The symphony consists of three parts: "Graphics", "Watercolor", "Oil-Painting". In the first part "Graphics" (White and Black) the author provides a perspective of the development of each segment (serial technology is the leading one), giving it the value of the before firstborn, archetypal grain, the "germination" of which will become the main method of development that provides kaleidoscopic and gleaming flicker to everything in general. The typical play between different planes reflects the relation between intonation-*

rhythmic graphic linearity and background plane that focuses on aleatory complexes, because for graphics equally important are the lines, their weave, background touch, retouch. In general the artistic reflection tends to searching fantasy type. The minimum of the range of colors is indemnified by the richness of technical solutions that provide the plurality of invariants through combinatorics, polyphony, associated with weaving, embroidery, principles of leading pencils or pens in various types of lines, retouching, striking through, etc. The exquisite play with micro-timbres, laconism and imperativity, the "graphic" of musical material brings S. Turkevych closer to the minimalistic trends of A. Vebern or pointillist thinking. Part II. "Aquarelle. Water colors: Pink, Blue, Yellow, Green, Gray" – envisages the associative modeling of musical fabric in connection with certain sensations of the given range of colors, solved by the means of watercolor techniques. It distinguishes itself in plastic, in thin courses of dynamic of background complexes, delicate nuances, blending and blurring of timbre-resonant planes, their toning and playing with light rhythms. This part is solved by the courses of resonant complexes, that are in the foundation of creating a figurative and symbolic concept. Part III. "Oil-Painting: Red, Green, Orange, Blue, Yellow, Purple, Black" is solved by larger strokes, gives a real sense of soundspace, intensification of expression means and more expansivity. A bright, dynamic range of seven colors dictates the main formative factor – contrast. Such a philosophical-reflective concept of synthetic type with intensive basis of out-of-music factor in the symphonic genre displays symphony on the level of the phenomenon of synaesthesia, that allows you to define this work as a synergetic model of the sound picture of the world in the interspecific artistic space.

**Keywords:** software symphony, the composers of Ukrainian diaspora of the 20th century. S. Turkevych-Lukiyanovych, "Painting symphony".

Стаття поступила до редакції 15.09.2015. р.

---