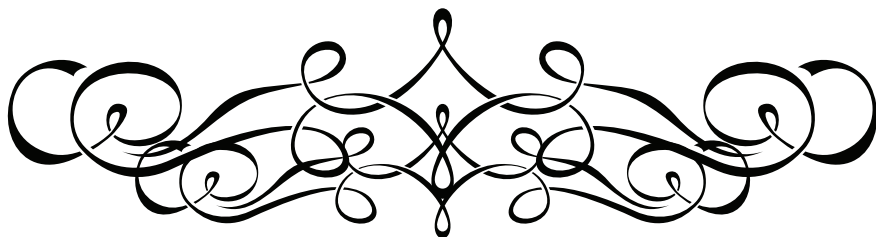


Розділ 3



ЗВУК, ОБРАЗ, СТИЛЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ПЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯХ

УДК [78.071.2:787.1] : 78.03“19”

Михайло Кулиняк

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ХХ СТ. В РЕПЕРТУАРІ ОЛЕГА КРИСИ

Популяризація української музики в світовому просторі належить до стратегічних завдань діяльності національних музикантів. Адже видатні досягнення українських композиторів минулого і сучасності ще надто мало відомі світовому загалу і вимагають ширшої репрезентації. Отже, важливою проблемою музикознавства видається дослідження виконань національного репертуару на сценах провідних європейських та інших культурних центрів видатними вітчизняними інтерпретаторами. В ряду сучасних представників діаспори, тих, хто постійно дбає про присутність українських творів у своїх програмах, одне з провідних місць належить видатному скрипалеві Олегу Крисі. Проте його доробок в цьому плані поки що не ставав об'єктом наукового узагальнення, що й зумовило *актуальність* поданої теми.

Основними *науково-теоретичними джерелами* – за відсутності тих, що безпосередньо стосуються обраної теми – стали праці з історії української музики, монографії, присвячені композиторам – авторам виконуваних творів, та інтерв'ю Олега Криси.

Мета статті – проаналізувати деякі визначні інтерпретації української скрипкової музики ХХ ст., здійснені Олегом Крисию.

Український репертуар посідає в доробку Олега Криси достатньо вагоме місце. Важливо підкреслити, що, незважаючи на всі радикальні життєві переміни, скрипаль не змінював свого відношення до виконання української музики – здебільшого, сучасної. Сам артист наголошує: виконання української музики в Новому Світі є для нього природним. На питання кореспондента: «Яка роль української музики у світі? Чи часто Ви виконуєте українську музику? І взагалі, чи часто звучить українська музика саме в Америці?», – скрипаль відповів виважено: «Рідко... Переважно в авторських концертах, фестивалях, спеціальних проектах, пов'язаних з українським мистецтвом. Я особисто багато граю української музики. Можна навіть сказати, що виконую її постійно. Зокрема, записав три концерти з оркестром Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка та Мирослава Скорика, записав цілий диск творів Скорика, виконую музику Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Івана Карабиця, причому дещо народжувалося у співдружності. На мою думку, музика цих композиторів – прекрасна, це міжнародний рівень. Ось тільки одна деталь: коли я приніс запис Першого концерту Скорика Ойстраху, він, послухавши його при мені, попросив: “Давай іще раз!”. Причому не просто послухав вдруге, а попросив партитуру. Після цього дуже уважно приглядався до творчості Скорика. Навіть сам хотів грати його музику. На жаль, смерть завадила.

Так що, за можливості, я стараюся пропагувати українську музику. Це непросто! Треба бути активним. Часом, можливо, українським композиторам здається, що я мало виконую їхні твори, мовляв, міг би й частіше... Вважаю, що я роблю збалансовані програми» [4].

Аналітичний ряд інтерпретацій Олега Криси і Тетяни Чекіної розпочинає *Соната для скрипки і фортепіано Б. Лятошинського, оп. 19*.

Початок першої частини позначений тривожністю й експресіоністичною загостреністю, притаманною стилю Лятошинського раннього періоду. Для створення глибокого, насиченого емоційними перепадами, образу композитору потрібні обидва виконавці – скрипаль і піаніст, настільки щільним і об'ємним є звуковий простір. Дуєт Олег Криси – Тетяна Чекіна оминає найбільшу небезпеку, яка може виникнути у виконання головної партії – агресивної одноманітності звукового потоку і досягає вельми вишуканої диференціації звучань,

вкладаючи в трагічно-експресивний образ головної партії гаму почуттів: тривогу, розгубленість, рішучість, відчай, протистояння... Яскравим контрастом звучить побічна партія, витримана в стилі імпресіоністичної звукописі, проявленому у вишуканій «арабесково-орнаментальній» мелодиці, примхливій ритміці, ладотональній світлотіні, фактурних переливах. Виконавці знаходять продуману палітру виразових прийомів, в якій, передусім, варте згадки утворення широких арок у поєднанні фраз, свого роду «безкінечна мелодія», що зчіплює інтонаційно доволі тривалий етап розгортання; слідом – динамічні градації, що не виходять в основному за межі середньої і тихої гучності, а також гнучкі агогічні мікровідхилення.

Розробка першого акту інструментальної драми вирішена на бетовенських засадах драматургії, коли серединний розділ сонатної форми розподіляється на три хвили, кожна з яких досягає вищої вершини, ніж попередня, а головна кульмінація припадає на початок репризи. Лятошинський переосмислює драматургійний канон інакше: генеральна кульмінація справді припадає у нього на початок репризи, проте це тиха кульмінація, і в стриманості звучності криється значно більший драматичний потенціал, аніж у найголоснішому воланні. Таке концептуальне рішення вимагає вельми активної співтворчості виконавців, щоби не втратити цього «акценту тиші», не «проскочити» його як маловажливий та змусити слухачів зануритись у цю тишу, співпереживаючи кульмінацію.

Цей прийом ще й тому суттєвий, що реприза вирішується на активному підйомі, на сильній, почасти навіть агресивній, гучності, і попередня тиха кульмінація тим сильніше й емоційніше співпереживається, що змінюється такою навалою. Тільки закінчення, останні такти, повертають знову «зону тиші», але в кодї вона отримує інше значення – очікування гармонії. Дуєт надзвичайно переконливо і цілісно проходить всі ці етапи, естетизуючи не лише драматичні монологи героя інструментального театру, але й агресивні дисонантні фрагменти. А епізод «очікування гармонії» стає немовби смисловим предиктом до другої частини, в якій благословенна тиша розкривається у вишуканих імпресіоністичних образах.

Повільна частина *Tempo e precedente – Sostenuto e tranquillo – Lento* позначена споглядальною врівноваженістю і безконфліктністю,

незвичними для Лятошинського, почасти нагадуючи написану кілька десятиліть згодом першу фортепіанну прелюдію з «Шевченківського» циклу. Але цей благословенний стан триває коротко. В останньому епізоді *Lento* скрипка продовжує вести свою прекрасну ліричну мелодію, але у фортепіано з'являються загрозливі низхідні ходи у низькому регістрі: вони означають, що короткому заглибленню у сферу добра і краси прийшов край. Знову відзначимо бездоганний художній такт виконавців, які майже до кінця частини «тримають інтригу» і лише в кількох останніх тактах висвітлюють цю образно-змістовну модуляцію в інший – реальний і загрозливий – світ.

Як і в переході від першої до другої частини, завершення попереднього етапу драми виявляється містком до наступної. У заключній частині *Allegro molto risoluto* атмосфера згущується і насичується темними барвами навіть більше, ніж в першій – в ній хоча би на мить виринали просвітлення побічної партії, у фіналі немає і його, а є безперервний ланцюг дисонантних жорстких звучностей, що нагадують ті диспропорційні потворні і нещасливі постаті, які зображали на своїх картинах представники експресіоністичних художніх угруповань «Блакитний вершник» чи «Міст». Якщо врахувати, що Соната написана в 1926 р., в той же часовий відрізок, що й Камерний концерт А. Берга (і раніше за його скрипковий концерт!), Варіації для оркестру А. Шенберга чи Струнне тріо А. Веберна, тобто камерна музика «нововіденців», де вже апробувались додекафонні ідеї, то інноваційність мислення українського композитора не викликає сумнівів.

Така виразова система виявляється достатньо складною для інтерпретації, особливо, якщо врахувати, що Лятошинський обирає її не для втілення експериментальних ідей, а вкладає в складну, щільну, сповнену гострих контрастних дисонансів звукову матерію глибокий філософський сенс. Але саме як філософську притчу про протистояння і мужність залишатись собою прочитують цю відносно ранню сонату О. Криси і Т. Чекіна. Для того вони відмовляються від характерних для виконання модерної музики прийомів, зокрема, від безособової, холодної і рафінованої манери, що покликана наголосити примат *ratio*, або імітації *Sprechstimme*, притаманної виконанню інструментальних опусів нововіденців, від естетизації дисонантної розбалансованості й умисної дифузії музичної тканини. Всіх цих засобів

створення суто раціонального, побудованого на пошуку математичної точності, механістичного музичного звучання українські митці уникають. Натомість їм вдається унікально тонко і глибоко передати те відчуття протистояння мудрого, мислячого і талановитого митця довколишньому безглузду й позбавленому любові оточенню, яке часто усвідомлюється й фіксується композитором в його листах, наприклад, в такій характерній фразі: «Я дуже засмучений тим, що про мене кажуть: Лятошинський нічого не визнав. А чи краще було б, коли б я виступив і сказав: я такий-сякий, більше не буду?» [5, с. 77].

Трагічність естетико-філософського світосприйняття Лятошинського постає у виконанні дуету тим ментальним романтичним стрижнем, довкола якого музиканти розгортають багатоманітну інструментальну драму.

Українська музика, зрештою, цікавить видатного скрипаля не лише в історичному вимірі, навпаки, він всіляко прагне популяризувати творчість сучасних йому авторів, тих, кого вважає гідним витримати будь-яку конкуренцію на світовому рівні. Тому особливої уваги заслуговує також виконання Олегом Кривошеї трьох концертів українських композиторів різних поколінь і стильових уподобань: Андрія Штогаренка, Віталія Губаренка і Мирослава Скорика, яке він здійснив з Національним симфонічним оркестром України під орудою Володимира Кожухаря.

Тема першої частини *Концерту для скрипки з оркестром А. Штогаренка Moderato con moto* доволі типова для «поміркованого новаторства», до якого Штогаренко завжди тяжів – вона водночас несе на собі відбиток впливу російської музики кінця XIX – початку XX ст. (О. Глазунов, М. М'яковський та ін.) і позначена прикметами українського пісенного мелосу, притаманного, зокрема, солоспівам перетину XIX–XX ст., з розвинутою мелодичною лінією, синтезом кантиленності і декламаційності, метроритмічною свободою тощо. У розвитку тематизму головної партії композитор акцентує характерну для радянського інструменталізму прямолінійну маршову активність [1]. О. Кривошея виконує її у звичній для нього елегантній стриманій манері, таким чином, тема позбавляється «присмаку» прямолінійності, притаманного естетиці соціалістичного реалізму, натомість рельєфніше проступають вибагливі риси українського модерну. Ближчою до при-

родної української лірики є побічна тема, в якій скрипаль органічно переосмислює засади фольклорної пісенності. У заключній же танцювальній темі підкреслюються пунктирні ритми, що відтіняють пісенність побічної.

Розробка мислиться композитором як синтез мотивів з різних тематичних сфер. Якраз тут приналежність Штогаренка до «радянської школи» помітна чи не найбільше. І манера виконання Олега Криси може бути окреслена як найбільш «нейтральна», у порівнянні з численними іншими його інтерпретаціями, зарівно зарубіжної, як і української музики; вона відзначається міцним яскравим звуком, відносно недиференційованим, що зберігає основний «меццо-фортовий» відтінок. Зате в каденції скрипаль дозволяє собі ефектно продемонструвати арсенал віртуозних прийомів і блиснути розкішними пасажами і арпеджіо.

Характер репризи утримується в єдиній площині – поступального, активного просування вперед, що концентрується у загальних формах руху і мимоволі нагадує радянські масові пісні. Однак О. Криси зумів відшукати найбільш вирашні моменти для виконання, особливо, у ліричній експресії побічної теми чи картинності танцювального завершення.

Найцікавішою в аналізованому концерті видається друга частина *Andante cantabile*, сміливіша й індивідуальніша за музичною мовою, якій більше, ніж крайнім частинам, притаманна національна лірична сповідальність, поєднана з вишуканою колористикою оркестрових барв. В ній Штогаренко постає як спадкоємець не лише Лисенкової школи, але й, почасти – модерних пошуків українських композиторів до «розстріляного Відродження» – головно, М. Леонтовича (в опері «На русалчин Великдень»), солоспівів К. Стеценка, ранніх творів Л. Ревуцького і Б. Лятошинського. Прекрасна розгорнута мелодія втілює ліричну експресію, і це одна з тих тем, які О. Криси «промовляє» інструментом з особливим теплом і натхненням, його своєрідне музичне alter ego. Ланцюг кульмінаційних вершин у оркестровій партії приводить до екстатичного монологу скрипки, в терпких насичених гармоніях його супроводу вчувається навіть щось східно-екзотичне. В поданому епізоді, де він виявляється центральною постаттю музичної картини, О. Криси проявляє найпривабливіші риси індивідуальної

виконавської манери: теплоту і об'ємність звуку, злитність фразування, коли хвилеподібна мелодична лінія тяжіє до безкінечності розгортання. Ця експресивна наповненість особливо яскраво проявляється в останньому фрагменті повільної частини, поступово спадаючи і заокруглюючи «куполоподібну» драматургію розгортання її тематичного матеріалу.

Перехід до третьої частини *Allegro con brio* відбувається *attaca*, і у швидкому «вогненному фіналі» танцювальність мислиться композитором – і ще більше наголошується скрипалем! – у яскравій картинній стихії. В природі її тематизму відзначаються риси подібності до Скрипкового концерту Арама Хачатуряна, принаймні, такі асоціації викликають активна остинатна пульсація, цілеспрямованість розвитку, особливості гармонічної мови і фактурного викладу. Навіть «ставка» на блискучу віртуозну еквілібристику соліста, для якої оркестр служить лише барвистим фоном, нагадує про манеру хачатурянівського концерту. Цю ж блискучу оптимістичну домінанту всіляко підкреслює виконавець, не цураючись деякої емоційної прямолінійності – зрештою, вона цілком виправдана і передбачена авторським задумом.

Камерна симфонія для скрипки з оркестром В. Губаренка представляє собою артефакт зовсім іншого порядку, аніж попередній концерт, не лише за жанровою природою – це все ж не концерт, а симфонія, – але й за світовідчуттям автора, його естетико-стильовими пріоритетами¹. З перших же тактів першої частини *Andante cantabile* відчувається, що автор твору – театральний композитор, який мислить музично-сценічними образами. Партія скрипки від початку виступає рівноправним партнером оркестру, нерідко трактується як один з його голосів. За змістовною концепцією частину можна трактувати як Пролог до подальшої інструментальної драми, або як прелюдію-фантазію перед наступними частинами циклу, настільки імпровізаційно вільно, без усіляких обмежень, примхливо розгортається безперервна звукова лавина. Солююча скрипка іноді прорізає її більш виразними «особистими» фразами – як правило, в ліричних «модуляціях сенсу», або зливається зі звуковою масою в підходах до кульмінацій.

¹ Див. щодо світогляду В. Губаренка монографічне дослідження І. Драч [2].

Загальний тон музичної оповіді – трагічно приглушений, почасти він нагадує лірико-драматичні сцени однієї з найвдаліших ранніх опер композитора – «Загибель ескадри». Тихою кульмінацією частини виявляється прикінцевий монолог скрипки, що стисло резюмує попередні блукання і підводить до наступної дії інструментальної драми. О. Криса «театралізує» виконання цього епізоду, підкреслюючи риторично-просодійні акценти мелодичної лінії.

Друга дія драми – *Allegro energico. Meno mosso. Allegretto* – розпочинається з епізоду з ремаркою *energico* – і це не просто енергійний рух, а наступально-загрозлива навала, в якій солюючій скрипці відведена роль «контрсили». Дивує, як чутливо скрипаль знаходить відповідні звукові барви для виразу драматичного протистояння навалі: це особливий тьмянний, часом навіть жорсткий звук, який виділяється на тлі темних барв оркестрової маси. Важлива змістовна роль відводиться наступному епізодові *Meno mosso*, в якому обидві сили немовби зачайлись – і просто геніально знайдений композитором та переданий Олегом Крисою прийом «скрадання», наче на котячих лапках, матового приглушеного пересування по секундових інтервалах у високому регістрі. Ще раз, після першої частини, починається самостійний монолог соліста, він зовсім інший, цілком «неефектний», і тим більше – «не концертний», це катарсис, коли «душа з душею говорить». Скрипалеві вдалось відтворити якесь неймовірне внутрішнє очищення, піднесення до ірреального світу, надто далекого від всіх земних баталій.

Проте цей благий стан не триває вічно. В тихих тонах відбувається повертання «на грішну землю», поступово розвиток набуває не лише матеріальніших рис, але й знову позначається зловісними відтінками – і основне образно-емоційне навантаження припадає на солюючий інструмент, на ті вельми диференційовані – хоч і в одному, швидше темному, тембральному полі – відтінки тривожності, відчайдушної рішучості, стриманості, прихованих сподівань, для яких О. Криса знаходить вельми точні виразові прийоми.

Третій, останній у симфонії, його монолог – це *contra spem spero* – проголошення «я єсьм». На короткий момент, після перших кількох тактів, його перериває навальний епізод оркестру. Проте невдовзі головний герой – скрипаль – повертається і відновлює перервану

сповідь, в якій вже ніхто не наважується йому заперечувати чи заважати. Лише іноді – як хор у античній трагедії – оркестр коментує його «текст» короткими виразними репліками. І, оскільки на нього покладається основна функція, то дуже важливо зазначити, що виконавцеві не зраджує найважливіша риса його стилю: колосальний художній такт. Він ніде не збивається на позірну патетику, на ефектні зовнішні кульмінації чи вигуки. Але, тим більше, його переконливий і емоційно сильний, різноманітний за смисловими відтінками виступ на авансцені знаменує завершення протистояння, в якому перемогу все ж здобуває ліричний герой – незважаючи на всі випробування. І хоч камерна симфонія В. Губаренка не має літературної чи будь-якої іншої програми, її змістовна концепція викликає спокусу назвати цю симфонію «Оптимістичною трагедією»: так її розкриває блискучий скрипаль О. Криса.

Приступаючи до аналізу виконання *Концерту для скрипки з оркестром № 1 М. Скорика*, варто згадати, що композитор, «окреслюючи виникнення задуму концерту, зазначив, що він мислився для творчої індивідуальності виконавця – Олега Криса, розрахований на його артистичний темперамент і тонкість натури» [6, с. 103]. Написаний в 1969 р., Перший скрипковий концерт переконливо стверджує ідею вагомості особистості в усіх складних хитросплетіннях зовнішніх обставин, силу і незалежність її духовного єства.

Сама жанрова назва першої частини – *Речитатив* – інспірує виконавця до театральньо-декламаційного трактування солюючого інструменту. З повним проникненням в сутність *речитативності* О. Криса доволі суттєво пристосовує свою індивідуальну манеру, передусім, характерний для нього повний, об'ємний і, водночас, дуже дзвінкий, тембр скрипки до потреби розкрити різні грані живої схвильованої людської мови. Так, аналізуючи змістовну палітру частини, дослідниця Л. Кияновська привертає увагу до найважливішої ролі монологу, «з підкреслено драматичними, загостреними інтервальними малюнками запитання, вигуку, швидко і безладно промовлених у відчаї слів, “гамлетівського” роздуму тощо. Не випадково тихими кульмінаційними моментами частини виявляються два короткі монологи скрипки без супроводу, в яких зазначені театральньо-монологічні інтонації особливо яскраво сконцентровані» [3, с. 67].

Багату гаму переживань, втілену композитором, вельми інтелектуально і диференційовано втілює скрипаль – виконавець-адресат Концерту. Як видається, М. Скорик уявляв одразу при написанні і врахував велику перевагу індивідуального стилю О. Криси: його здатність до «гри смислами», до тонких переходів і градацій різних настроїв і змістовних нюансів, а також точне і водночас лаконічно-афористичне схоплення змістовної суті кожного мотиву і теми. Скрипаль здійснює змістовну розшифровку авторського задуму через максимально продуманий інтерпретаційний виразовий комплекс – фразування, акценти, агогічні і динамічні відтінки, штрихи – мимоволі згадується знаменита фраза К. Станіславського про сто способів сказати слово «так». У виконанні Першого концерту М. Скорика, а передусім, у його першій частині, інтелектуальний потенціал О. Криси проявляється з найбільшою очевидністю.

Якщо перша частина Концерту змістовно доволі випукло окреслена композитором, то в стислому *Интермеццо* він залишає виконавцеві не лише більшу свободу, але й більшу відповідальність за створення цілісного образу: адже насправді глибинна сутність образного змісту цієї частини полягає в тому, що вона вислизаюча, неоднозначна, плинна і багатоманітна, дисгармонійна і навіть «вугласта» і «неправильна». Постійний діалог, який соліст веде з оркестром, передбачає жорстке протистояння двох сторін конфлікту. Дисонантні теми як оркестру, так і соліста, який підхоплює початковий ланцюг септим і нон, розвиваючи його до логічної кульмінації, символізують болісний процес переходу від «Я» (у Речитативі) до «Не-Я» (у Токаті). Ця частина вельми небезпечна для соліста, як і для диригента, бо провокує на розбалансування цілісної форми, після якої можна і не знайти провідної нитки.

Але Олег Криси уміє винятково коректно і логічно знайти «спільний знаменник», «точку неповертання» до дисонантно-руйнівної сфери, і представляє весь плин музичної розповіді у частині як шлях від непевності, розгубленості, невідомості – до спочатку обережного, а згодом все сміливішого і впевненішого пошуку своєї гармонійної позиції у агресивно настроєному звуковому довікклі. Невипадково остання фраза сповнена непідробної впевненості, і почергово то соліст, то оркестр експонують наперед контури фінальних тем, прокла-

даючи шлях до наступного, більш зрілого і впорядкованого етапу – фіналу. Звертаючись до теоретичних досліджень концерту, можемо погодитись з тим, що «фінал Концерту повертає дію у зовсім інше русло, досить звичне для завершуючих частин інструментальних циклів Скорика: це образ танцю, з дуже яскравими фольклорними ознаками мелодики та ритміки, барвистими тембральними та ладогармонічними декораціями, не позбавлений таємничості, а навіть містики, а разом з тим утверджуючий вічну силу життя» [3, с. 71].

Справді, після болісних роздумів і сумнівів Речитативу, дисгармонійності Інтермецо, *Токата* являє собою той позитивний фінал, який ще з доби класицизму утвердився в сонатно-симфонічному циклі (в тому числі, і у його концертній версії). Форма рондо дозволяє розгорнути широку панораму різноманітних контрастних епізодів, які об'єднуються активною і навіть дещо стихійною пульсацією рефрену. Партія солюючої скрипки розташована в загальній звуковій матерії таким чином, що вона постійно перекликається з оркестровою масою, відповідає або опонує їй, тобто відома формула концертного жанру – шляхетне змагання соліста й оркестру – якраз у цій частині втілена найбільш повно. Звідси й особлива наповненість, істинна оркестральність тембру, яку постійно підкреслює О. Криса. Після максимального наближення до людського голосу в Речитативі й тьмяної, ввіпголоса прочитаної «ролі» в Інтермецо, нарешті, у фіналі душа ліричного героя – солюючої скрипки – розкривається з усією повнотою. Власне, темброва випуклість і рельєфність, просторове відчуття звуку найбільш приваблює у виконанні О. Крисою фіналу концерту. Хоча віртуозність, можливість блиснути майстерністю і досконалим володінням скрипкової технікою, і наявні у партії соліста та, до того ж, доповнені багатством оркестрових барв, дотепними звукообразальними і звуконаслідувальними прийомами, проте О. Криса в своїй інтерпретації уникає будь-яких поверхових ефектів, а наголошує важливі змістовні напрями, наприклад, примхливу танцювальність. Примхливість самої теми підкреслюється зіставленням у рефрені двох елементів: танцювального зерна та іншого, суто інструментального, звороту. Оркестрове їх проведення окреслює лише контури образу, сам же емоційний сенс теми концентрується у соліста, тому, незважаючи на постійно проведену діалогічність, багатобарвний сильний голос скрипки по-

стійно виявляється головним і найважливішим. Якщо звернутися до глибинного образного смислу і цієї частини, і концерту в цілому, то Токата підводить підсумок тривалому шляху до себе, шляху утвердження свого неповторного «єго», який може бути плідним і достойним лише тоді, коли ліричний герой зуміє прислухатись до голосу «забутих предків», знайти лінію перетину своєї особистої суті і тієї духовної антеївської традиції, код якої утримує національна культура.

В руслі вищезгаданих Олегом Крисяком «збалансованих програм» був виконаний і записаний також **цикл Євгена Станковича «Карпатський триптих»**, що увійшов у диск «Дух Сходу Європи» (The Spirit of Eastern Europe, 2010).

У інтерпретації першої частини («*Колискова*») скрипаль підкреслює кілька важливих смислових акцентів: по-перше, м'яку «материнську» інтонацію, звернену до дитини з великою любов'ю, по-друге, надає мелодичній лінії максимальної наспівності, настільки, що в певних моментах вона асоціюється із сопрановим вокалізом. «Вокальність» скрипкової інтонації О. Криси в подібних творах виступає як один із найважливіших факторів створення образно-емоційного відчуття і здатна найглибше вразити слухачів.

Проте в цій же частині скрипаль демонструє ще одну рису своєї індивідуальності: неохочість надто довго перебувати в одному і тому ж стані. Триптих Євгена Станковича надає йому таку можливість: контрастна середня частина заколисної пісні немовби представляє неспокійні тривожні думки матері про майбутнє своєї дитини. Композитор йде слідами свого львівського учителя Станіслава Людкевича, який так само вирішив драматургію солоспіву «Спи, дитинко моя»: зіставив ніжну, традиційну для українського фольклору мелодичну основну тему з драматичним епізодом, що розкриває внутрішній пласт переживань і похмурих передчуттів матері (особливо в завершенні «*Колискової*» Станкевича виникають майже прямі паралелі з останніми фразами людкевичевого солоспіву).

Щоправда, на відміну від Людкевича, який на останні такти солоспіву призначає генеральну кульмінацію, Станкович в репризі йде шляхом тематично-образного синтезу, і драматичність переживань дещо згладжується рефлексивною лірикою заколисних інтонацій. Власне, в цій неоднозначності, невловимості остаточного сенсу

музичної інтонації теж криється одна з найдивовижніших таємниць інтерпретаційного принципу О. Криси – він досконало володіє майстерністю моментального перевтілення і поєднання, здавалось би, непоєднуваного в єдиному цілому. Так і в репризі «Колискової» музикант знаходить ідеальну точку перетину між сердечністю материнського заколисування і тривогою жіночих роздумів про непевне і сповнене випробувань майбутнє.

Так само доволі неоднозначно, внутрішньо суперечливо вирішена і композитором, і виконавцем друга частина – «Весілля». Природно було би очікувати в цьому творі цілковито позитивного, піднесеного радісного настрою, з яким завше асоціюється обряд весілля і весільний бенкет з танцями, піснями і радісними побажаннями щастя молодим. Проте не так прямолінійно трактує твір сам композитор – і, відповідно, інтерпретують музиканти. Найголовніше, що в першому розділі «Весілля» намагається особливо рельєфно відтворити композитор – барвистість, багатство колориту, танцювальну стихію, представлену імітацією пригравань до танцю «троїстих музик». Цей вихор вирує, не зупиняючись, проте водночас строкатий калейдоскоп містить різні відтінки почуттів і настроїв: від певної настороженості – до зіставлення двох полюсів: чоловічої рішучості і жіночих зітхань. Композитор сплітає тут в єдиний інтонаційний клубок елементи і ритми аркану, дуже віддалено – коломийки, але все це набуває характеру первісної стихії, що проноситься повз слухача, мов чудернацька з'ява, і миттєво зникає вдалині. Хвилинний спалах первісних архаїчних емоцій немовби вихоплює із давнини барвисту картину народного обряду.

Ліричні піднесені рефлексії – занурення у сферу трепетних особистісних переживань, так рельєфно окреслені в середньому епізоді попередньої п'єси, знаходять своє логічне продовження в останній частині триптиху – «Імпровізації». Імпровізаційність трактується молодим композитором як синонім безпосереднього вислову, навіть вилливу почуттів. В образно-стильовій сфері твору найбільше відчуються паралелі з лірико-монологічним солоспівом початку ХХ ст. – передусім, з учителями композитора, як Людкевичем, так і Лятошинським. І, якщо розкішна наспівна, неначе піднесена до небес мелодія експозиційного розділу дуже нагадує деякі фрагменти як вокальних, так й інструментальних творів Людкевича (зокрема, другу частину

його концерту), то середній епізод своїми вишуканими колористичними нюансами скеровує слухача до ранньої вокальної лірики Лятошинського (зокрема, його «китайського циклу»). Олег Крися дуже чутливо вловлює ці стильові алюзії і в своїй манері прочитання фіналу «Триптиху» то акцентує романтичне широке дихання, обираючи притаманний передусім саме йому багатий об'ємний повний звук, то – в середній частині – значно облегує звучання, досягає контрастності, завдяки дуже диференційованій динаміці, прозорості і графічній точності фразування.

Висновки. Інтерпретація творів української скрипкової (і камерно-інструментальної) музики Олегом Крисяю з усією переконливістю доводить, наскільки розмаїті барви, експресивну палітру і глибокий «ментальний код» – в кожному окремому випадку по-різному відчитаний і репрезентований – виконавець здатний вкладати у національний репертуар. Безсумнівно, більшість із записів представлених творів являють собою інваріантну модель виконання, на яку будуть орієнтуватись наступні покоління українських скрипалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Виноградов Г. Андрій Штогаренко [Текст] / Г. Виноградов. — К. : Музична Україна, 1973. — 42 с.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності [Текст] / І. Драч. — Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. — 336 с.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи [Текст] / Л. Кияновська. — Львів : Сполом, 1998. — 216 с.
4. Козырева Татьяна. Век Крысы [Текст] / Татьяна Козырева // Зеркало недели. Украина. — 2008. — № 41. — 31 жовтня.
5. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина [Текст] : у 2 т. / Б. М. Лятошинський ; упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця. — К. : За друга, 2002. — Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956). — 2002. — 768 с.
6. Пилатюк І. М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини ХХ ст. [Рукопис] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ігор Михайлович Пилатюк / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. — Одеса, 2004. — 168 с.