

Вокальні твори В. Д. Кирейка

Найбільш відома та багаточисельна складова творчого спадку композитора: нараховується понад 100 солоспівів і дуетів на різні тексти українських та зарубіжних поетів у українському перекладі.

Вокальні твори В. Кирейка відрізняються професійною майстерністю, неординарністю, глибоким проникненням у поетичний текст та вмінням передати його засобами музичної виразності.

Образно-тематичні сентенції та жанрові різновиди романсів Віталія Кирейка досить різноманітні: від поетичних лірико-пейзажних замальовок, баркароли, колискових пісень до національно-патріотичних, соціальних, історичних, філософських романсів, драматичних, трагічних монологів з розкриттям внутрішнього змісту і семантики тексту.

Відзначимо, що усі романи митця написані на тексти українських поетів, або перекладів на українську.

Серед авторів – визначні поети-філософи: Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, а також В. Антонюк, В. Бровченко, Г. Віковичний, Й. Гете, П. Глазовий, М. Губко, Я. Колас, М. Луків, В. Москвич, Т. Мур, А. Німенко, В. Оліференко, Д. Павличко, П. Перебийнос, Н. Поклад, М. Рильський, З. Ружин, П. Тичина, Я. Чорногуз, Г. Чубач.

Окремого мистецького значення у творчості композитора набули драматичні монологи на слова Тараса Шевченка й Лесі Українки, в яких В. Кирейко намагався досягнути світобачення цих митців-філософів та втілити в музиці їх внутрішній зміст і підтекст.

Серед них – романс «Пророк» на слова Лесі Українки оп. 94 (1977), а також романи на слова Т. Шевченка оп. 128, написані в 1986: «Рече та стогне Дніпр широкий», «У всякого своя доля», «Доля», «Пророк», «Не женися на багатій». Перший романс циклу «Тече вода з-під явора» був надрукований у збірці «Вибрані романи на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів», виданій у 2007 році¹. У зв'язку з великою кількістю одрукувань у попередній збірці, було вирішено включити його до цифрового архіву в оновленому вигляді.

До вічного слова Тараса Шевченка зверталися майже всі видатні композитори. Зокрема, М. Лисенко був першим, хто створив понад 80 високохудожніх творів різних жанрів на поезію Кобзаря. Завдяки мелодійності та ритмічній виразності, Т. Шевченко здобув славу одного з наймузичніших поетів. Він зумів з великою силою передати найгостріші соціальні ідеї, глибинні особисті переживання, оспівати жіночу долю і високі духовні якості українців, піднявшись до висоти «вселюдських» філософських узагальнень.

Досліджуючи шевченківську спадщину, С. Людкевич писав: «Поезія Шевченка – співна, вільна від довгих періодів, повна логічної простоти і

¹ Кирейко Віталій. Вибрані романи на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів / Укл. З. Ружин. К. : Муз. Україна, 2007. 220с.

симетрії, мелодійних повторень і відзвуків, – за всіма психологічними правилами вривається в пам'ять і почуття людини скоріше і легше, ніж хоч би найкраща неспівна»².

В. Кирейко зумів відчувати поетичне першоджерело і передати текст засобами музичної виразності. Подібно до багатьох метрів українського мистецтва, він звертався неодноразово до творчості Кобзаря, тонко відчувши пісенність шевченкового віршування, осягнувши і втіливши в музиці світобачення поета.

Перший романс митця «Тополя» оп. 2, написаний ще в 1945 р. під час навчання в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського, став одним з найкращих творів композитора та улюбленим у багатьох виконавців. За однойменною поемою Т. Шевченка було створено одноактний балет «Відьма» (оп. 39, 1967), у 1983 – романс «Єсть на світі доля» з поеми «Катерина», у 1998 – «Од села до села» з поеми «Гайдамаки». Згадані романси також увійшли в 2007 до згаданої збірки у романсів.

До архіву увійшли створені у 1986 (після Чорнобильської катастрофи) **Романси на слова Т. Г. Шевченка оп. 128**: «Рече та стогне Дніпр широкий», «У всякого своя доля», «Доля», «Пророк», «Не женися на багатій», що публікуються назагал уперше, а також «Тече вода з-під явора». Сам композитор не вважав ці романси окремим циклом. Тому вони можуть виконуватися як разом, так і кожен окремо.

Перший серед них – **«Рече та стогне Дніпр широкий»** захоплює вмінням образно-конкретно, іноді навіть ілюстративно (у партії фортепіано) передати усі нюанси поетичного вірша. Драматургічний розвиток тематичного матеріалу підпорядковується куплетно-варіаційній формі. Написаний для мецо-сопрано, або низького чоловічого голосу, солоспів відрізняється від відомих зразків музичних творів на ці слова, перш за все, авторською музичною мовою й вишуканими засобами майстерного поліфонічно-варіативного розвитку. Особливо треба відзначити колористичну роль фортепіано (не тільки у великому, фактурно насиченому різними голосами драматичному вступі й переграх), а й супроводі вокальної лінії романсу, що свідчить про винахідливість композитора у метро-ритмічній та гармонічно-модуляційній сферах.

Другий романс – **«У всякого своя доля»** – являє собою речитативно-розповідний монолог з чотирма епізодами. Драматично-трагічний характер передається у партії фортепіано – у вступі, каденціях з модуляційними еліпсисами, постійними метро-ритмічними змінами, гармонічними альтераціями. Цими прийомами композитор прагне максимально конкретизувати художній задум. Зображальні моменти у фортепіано з появою форшлагів, інтонацій зітхання передають семантичний підтекст після слів: «А той нишком у куточку гострить ніж на брата».

² Людкевич С. Дослідження і статті. К., 1976. С. 114.

Фортепіанний супровід не просто іде за словом, а є своєрідною дійовою силою конфлікту, передаючи то жахливі картини змісту, то іронію з гротесковістю: «А той щедрий та розкошний, все храми мурує».

Четвертий епізод (Come prima) – розповідно-декламаційний. Хоральність фортепіано у просвітленому *До-бемоль мажорі* переривається зменшеним септакордом на словах: «Так і треба, бо немає Господа на небі». Проте постійні зміни розмірів, контрастність музичного матеріалу немов заперечують страшні слова поета. Світлим заспокоєнням з повторенням *мі-бемоль мажорної* гармонії композитор підкреслив життєствердне начало, що характеризує філософське розуміння сутності буття.

Наступний романс – «*Доля*». Це – трагічний монолог, написаний у вільній формі. Його тематизм ґрунтується на органічному синтезі декламаційно-речитативної та пісенної мелодики.

Велика інтродукція фортепіано, що складається з трьох епізодів, вводить у характер монолога. Перший елемент – Andante – має декламаційно-поступальний характер жалобного маршу. Другий – *fortissimo* – це драматична експресивна кульмінація, що переривається альтерованим септакордом і ферматною паузою. Третій епізод – Grave – велична тема викладається збільшеними тризвуками і «повзучими» октавами басів.

Перший епізод соліста («Той блукає за морями») – розповідно-декламаційний з напруженим пунктирним ритмом як у соліста, так і в супроводі.

Динамізація фактури відбувається в другому епізоді («А той рветься»): широкі інтервальні стрибки (на октаву й тритон), дисонантні гармонії передають напруження на словах: «Догнав – і бебех в могилу». Третій епізод – має спокійно-врівноважений характер з тріольним фортепіанним супроводом, що зображує невтомну працю хлібороба. Подальше розгортання матеріалу відбувається поліфонічним розшаруванням, поєднанням у фортепіано двох самостійних ліній на фоні фігурацій «16»-тих нот з третьою – вокальною, що інтонаційно з ними не пов'язана («А там – у палатах сидить собі сіромаха, мов у своїй хаті»).

У п'ятому епізоді («Такая-то доля тая, хоч і не шукайте») В. Кирейко поєднує жанрові ознаки маршового поступу та колискової (остинатне повторення синкопованих октав нагадує гойдання колиски).

Епілог фортепіано – немов філософське узагальнення поезії Т. Шевченка, – завершує романс мінливими гармоніями з альтерованими пониженнями, нагадуючи про мінливу людську долю.

Останній романс циклу – «*Не женися на багатій*» – продовжує розкриття психологічної поезії Т. Шевченка. Образна сфера романсу світліша за попередню, завдяки заспіву куплетної форми в *до-мажорі*. Проте фортепіанний вступ і перегри, написані в натуральному і гармонічному однойменному мінорі, насичені дисонантними секундами, фактурно

ускладнені кількома поліфонічними лініями, ніби сперечаються з вокальною партією.

Лірико-драматичною кульмінацією є другий куплет («Оженись на вольній волі»). Динамізація з пунктирним ритмом, поєднання дуолей з тріолями в супроводі передають схвильованість почуття з кульмінацією на словах: «Чого болять і де болять – ніхто не питає».

Третій куплет є репризою світлого першого, що нагадує тричастинність форми. Фортепіанна постлюдія з чергуваннями мажоро-мінору стверджує перемогу сил добра.

Високою професійною майстерністю відрізняються і обидва **«Пророки»** на слова Т. Шевченка ор. 128 та Лесі Українки ор. 94 (1977), написані у вільній формі з наскрізним розвитком тематизму. Не дивлячись на складність засобів виразності, твори В. Кирейка на слова Лесі Українки вирізняються більш світлим колоритом, вірою в перемогу щасливого майбуття (згадаймо обидві опери та балет «Орґія» за драмами мисткині, романси «Стояла я і слухала весну» ор. 6 (1949), «Пісня Антея» та «Де тії струни» ор. 30 (1962), «Давньоєгипетська пісня» ор. 294 (2015). Порівняно з однойменним романсом на слова Т. Шевченка, «Пророк» на слова Л. Українки («Я духові серцем сказав») передає поглиблене пізнання дійсності та її філософське осмислення з поступовою динамізацією без трагедійності відчуття. Кілька різнопланових епізодів змальовують контрастні нюанси самотнього поетичного тексту. Картинність епічної фортепіанної партії зі зміною характеру, метро-ритмічних структур, драматичний розвиток, що підводить до двох кульмінацій: «Оспалі тут люди, в них в'ялі серця» з дисонантними гармоніями фортепіано та другої: «Та слава про них загримить до зірок, що є з їх народу пророк» – з оптимістичною вірою в торжество перемоги світлих сил, незалежності вільного народу.

У наскрізній композиційній побудові романсу-монологу помітні риси куплетності з видозміною як мелодії, так і супроводу. Внаслідок поєднання різних ритмічних ліній виникає внутрішньотактова пульсація, синкопи в супроводі, а в мелодії часто зустрічається розспівування складів – прохідних звуків з порушенням структурної регуляції. Мотивам як фортепіанної, так і вокальної партій, надається внутрішнього розвитку інтонаційно-ритмічними засобами (пунктирний ритм, метро-ритмічна варіативність, синкопи й затримання, непередбачувані гармонічні відхилення супроводу, динамічні й теситурні контрасти у соліста).

Як у переважній більшості романсів, фортепіанний супровід відіграє не тільки колористично-образну роль, а й виступає узагальнюючим змістовним фактором. Особливе значення мають мінливі ладові коливання з постійними модуляційними відхиленнями та непередбачуваними гармонічними еліпсисами, характерними для музичного письма В. Кирейка.

Так композитор знайшов необхідні прийоми гармонічного, ладового, фактурного та поліфонічного розвитку для розробки ідейно вагомих

композицій, в яких відбувся взаємозв'язок музики і слова, що став відгуком на хвилюючі події життя.

Отже, ромansi на слова Т. Шевченка і Лесі Українки показали високу професійну майстерність В. Кирейка, вміння досягнути і втілити в музиці світогляди геніальних українських поетів, філософський зміст і психологічну глибину розкриття образності.

Мелодика романсів має яскраво виражений національний окрас. Безпосереднього зв'язку з конкретними фольклорними зразками немає, проте усюди відчувається інтонаційна структура і ладова мінливість, поліфонічна варіативність і розспівність, характерні для українських народних пісень, а також самобутнє співвідношення традиційних та інноваційних прийомів.

Значну увагу В. Кирейко приділяв фортепіанному акомпанементу. За допомогою специфічних варіаційно-поліфонічних, свіжих ладо-тональних і фактурно-гармонічних засобів відбувалося глибоке проникнення в історичну правду української нації, що обумовило соціально-філософське образне спрямування і емоційну впливовість музики В. Кирейка, стало запорукою створення ідейно вагомих композицій.

Обробки народних пісень

Створюючи обробки українських пісень, В. Кирейко продовжив традиції своїх видатних попередників, серед яких М. Лисенко, Л. Ревуцький, М. Леонтович, В. Барвінський, В. Косенко, А. Кос-Анатольський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, К. Стеценко, Я. Степовий та ін.

Спираючись на традиції свого вчителя Л. Ревуцького, В. Кирейко поєднав романтичну емоційність із класичною вираженістю форми, складністю поліфонічного нашарування голосів і національною фольклорною основою. Обрамляючи українську народну пісенність, митець застосовував характерні мелодико-інтонаційні, ладо-гармонічні і ритмічні звороти та формотворчі риси музичного національного фольклору.

Згадаймо, що написанню камерно-вокального циклу обробок передували музикознавчі теоретичні дослідження В. Кирейка. У 1953 р. він захистив кандидатську дисертацію на тему: «Українські народні пісні в обробці радянських композиторів для голосу і фортепіано».

Крім «Десяти українських народних пісень з Полтавщини», В. Кирейко створив ще низку самобутніх творів – обробок народних першоджерел: «Чотири українські народні пісні в обробці для басу з мішаним хором» (1974 р.), «Дві українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано» (1978 р.), останні «П'ятнадцять обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано у Співанику “Ой, у гаю, при Дунаю”» (2016 р.) та ін. Усі обробки українських народних пісень В. Кирейка відзначаються образно-тематичною та жанровою багатоплановістю, лірико-психологічним узагальненням образного змісту, а також оригінальними прийомами музичного розкриття ідей, почуттів і переживань.

Фольклор проникає у переважну більшість творів В. Кирейка усіх інших жанрів, – у хорову, фортепіанну, інструментальну та оперну творчість. Композитор використав мотиви українських народних пісень у своїх фортепіанних Варіаціях *F-Dur* (ор. 187, 1997 р.) рапсодіях для фортепіано (1977 р., 1984 р., 1986 р.). За основу теми його фуги з циклу «Фантазія та fuga» (ор. 168, 1995 р.), присвяченого пам'яті Марійки Губко – поетеси й племінниці композитора, яка передчасно пішла з життя, – було взято українську щедрівку «Ой сивая та і зозуленька», темою «Української пасакалії» є пісня «Думи мої». Фольклорний тематизм також містять епізоди фортепіанних сонат та багатьох інших творів. У лейтмотивах опери «Лісова пісня» (ор. 18, 1957 р.) композитор використав чотири з шістнадцяти запропонованих Лесею Українкою народних поліських мелодій.

Цикл **«Десять українських народних пісень з Полтавщини»** створений у 1961 р. Надихнула композитора на дану роботу пропозиція полтавської співачки Євдокії Нос – артистки хору Національної радіокомпанії України, фольклористики та упорядниці збірки «3 пісенних скарбів Полтавщини», до якої увійшли записані нею на Полтавщині 52 пісні з варіантами. Серед них – ліричні, побутові, жанрові, колискові й давні козацькі пісні, що входили до концертного репертуару співачки.

У результаті досліджень друкованих фольклорних зразків з'ясувалося, що частина пісень зі збірника Є. Нос мала авторство Марусі Чурай. У далекі часи козащини пісні «Чураївни» співали й розповсюджували не тільки українці, а й багато хто з європейців, які захоплювались і найдемократичнішим у світі устроєм, козацькою хоробрістю й доблестю запорожців, і високою духовністю, художньою цінністю творів мистецтва українців. Передаючись із покоління в покоління, пісні М. Чурай стали згодом народними, трохи змінювався їх текст. Нагадаймо, як за часів СРСР спотворювалася й знецінювалася українська історія, замовчувалася творчість і сама постать Марусі Чурай (в її рідній Полтаві навіть не створили Музей, хоча достеменно відомо розташування будинку, де жила легендарна мисткиня).

Висока художня цінність, складна мелодика, варіативна стилістика, витончена психо-емоційна сфера, а головне, співпадіння у змісті з біографічними подіями М. Чурай дійсно можуть довести авторство її пісень «Ой, сьогодні тут», «Чом ти мене, моя мати», «Недалеко милий живе», «Над моєю хатиною», «Ой, у полі верба», «Зажурилась бідная удівонька». Ці пісні, які використав для своїх обробок В. Кирейко, увійшли й до друкованої збірки Леоніда Кауфмана «Пісні Марусі Чурай», що була видана у 1967 році³. Відомо, що цикл В. Кирейка «Десять українських народних пісень з Полтавщини» було написано в 1961 році, тож композитор не знав про вірогідне авторство пісень Марусі Чурай. До нього, як і усіх інших, ці пісні дійшли як народні.

³ Кауфман Л. Пісні Марусі Чурай. К. : Дніпро, 1967. 121 с.

Глибоко проникнувши в образну природу фольклорного першоджерела, В. Кирейко знайшов свої засоби і прийоми варіювання й розробки матеріалу, розкривши прекрасні й самобутні риси, приховані в народній пісні. Адже відтворення всієї різноманітності відтінків, властивих фольклорним зразкам, вимагає виняткового художнього чуття, яким В. Кирейко володів у значній мірі. Створені композитором обробки, що змогли передати сильні людські емоції та переживання, стали, «своєрідною лабораторією для створення більш масштабних полотен композитора»⁴.

Першою виконавицею деяких пісень циклу була солістка Київської філармонії Любов Кнорозок, партію фортепіано виконувала Римма Голубєва. Після тривалого забуття обробки отримали друге концертне життя завдяки професійному і глибокому виконанню народної артистки України Валентини Антонюк у супроводі піаністки та дослідниці творчості В. Кирейка – Ірини Шестеренко. Особливою подією стала презентація циклу в рамках міжнародного фестивалю «КиївМузикФест 2007» та запис обробок до фонду Національного радіо України.

Валентина Антонюк, ділячись власним виконавським досвідом, зауважила, що високо професійна композиція й драматургія вокального циклу підносять цю «перлину українського пісенного мелосу в обробці видатного національного композитора до філософських вершин світового трагізму в музиці»⁵.

Усі десять обробок циклу – це яскраві побутові замальовки, кожна з яких висвічує окремий епізод із народного життя, підкреслюючи український колорит, справжню реалістичну життєвість та національну характерність персонажів. Контрастуючи між собою за образною сферою, твори експонують барвисту палітру емоційної організації. Тут поєднуються дотепний гумор і жарт, лірико-романтична чуттєвість і тяжкий трагізм душевних переживань.

За образно-драматургічною парадигмою всі номери циклу можна умовно розділити на три основні групи: комічні (№ 2, 4, 6, 7), ліричні (№ 3, 8, 9) та лірико-драматичні й трагічні (№ 1, 5, 10). У циклі є розгорнуті монологічні висловлювання та невеликі побутові сценки з діалогічними епізодами.

Усі обробки написані в куплетно-варіаційній формі, де проявилася композиторська винахідливість В. Кирейка та глибоке художнє опрацювання фольклорного пісенного матеріалу. Композитор знаходив необхідні прийоми мелодичного, гармонічного, ладового, фактурного та поліфонічного розвитку, що сприяло глибокому художньому опрацюванню фольклорного пісенного матеріалу, лірико-психологічному узагальненню образного змісту. Смислове й

⁴ Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики. К., 2008. С. 303.

⁵ Антонюк В. Г. «Десять українських народних пісень із Полтавщини» Віталія Кирейка у виконавському та науковому досвіді: *Тези доп. Десятих всеукраїнських наукових фольклористичних читань*. КНУ імені Т. Г. Шевченка. К., 2017. С. 14–15.

філософське навантаження в них має не тільки вокальна, а й фортепіанна партія, що доповнює і художньо узагальнює поетичне першоджерело.

Відкриває цикл «Десять українських народних пісень з Полтавщини» лірико-драматична музична замальовка **«Як поїхав мій миленький»**, що складається з восьми куплетів, кожен з яких відображає послідовні сюжетні події та стан жінки, яку зрадив чоловік. Мелодія вокальної партії, насиченої орнаментуючими розспівами, залишається незмінною протягом усієї обробки. Тему складає квадратний період із двох речень. Постійно змінний розмір (5/8 – 6/8 – 5/8 – 4/8 – 6/8 – 5/8) та синкопований ритм надають музиці варіантної ритмічної свободи й рухливості та створюють складнощі виконання.

Точне повторення вокальної мелодії у кожному куплеті компенсується роллю фортепіанної партії, що постійно підлягає динамічним, ладо-гармонічним та фактурним змінам, утворюючи приховану поліфонію пластів. Саме вона стає носієм образів та змальовує зміст слів пісні. В ансамблі з фортепіано у вокальній партії змінюється характер мовлення і образна сфера, що трансформується згідно з текстовим змістом, показуючи ладову змінність мажоромінору.

Партія фортепіано містить звукозображальну функцію: вона характеризує репліки примхливої куми та зрадливого чоловіка, чия поведінка роздратовує ображену молодицю.

Інтерпретаційні парадигми зосереджуються на передачі внутрішнього змісту пісні, зміні настроїв та станів (розповідність – у перших куплетах, образ пригніченої жінки в четвертому і шостому, незламність її характеру – в останньому).

Друга обробка циклу **«Ой сьогодні тут»** демонструє жанрово-побутову образну сферу. Маючи елемент діалогу, сюжет пісні зображує жінку та її зрадливого чоловіка. Вона не знає, де його треба шукати: чи у диких звірів, чи у водах Дунаю, на базарі, чи у шинкарки.

Протягом усіх п'яти куплетів вокальна народна мелодія точно повторюється, а функцію варіювання несе партія фортепіано. Кожний з куплетів має форму квадратного восьми тактового періоду, де перше речення будується на двічі повторюваній фразі. У другому куплеті відбувається поліфонічне розшарування голосів та поступове ускладнення гармонії.

Партія фортепіано ілюструє текст пісні: звукозображальні елементи несе перегра з пасажами «16-х» нот із квінтолями та секстолями, змальовуючи то переливи води, то небезпечні лісові хащі.

У п'ятому куплеті ілюструється тембральне відчуття майстра. На словах: «Якби на базарі, то б музики грали...» весела танцювальна фортепіанна партія наслідує звучання гри на народних інструментах та бряжчання чарок. Повторення останньої строфи «а якби він у шинкарки, то бряжчали б чарки» досягає головної кульмінації пісні.

Зважаючи на зміни тексту, композитор винахідливо змальовує словесний текст у фортепіанній партії, передаючи усі нюанси образного змісту та зміни стану героїні.

Наступний третій номер **«Ой, у полі верба»** вражає поетичною красою ліричної протяжної пісні (авторства М. Чурай, як зазначено у збірнику Леоніда Кауфмана). У трьох куплетах варіаційної форми передано розмову козака та молодої дівчини, врода якої порівнюється із стрункою вербою, що схилилась над водою.

Розлога вокальна мелодія побудована на дублюваннях основного наспіву. Кожний куплет охоплює 12 тактів. Змінний розмір (4/4, 5/4, 4/4, 3/4, 4/4) надає мелодії ще більшої свободи висловлення та широти дихання.

Фортепіанний вступ так само, як і в інших обробках, зберігає принцип побудови на пісенному матеріалі. Різні мотиви мелодії сплітаються до поліфонічної фактури, що проймає всю обробку. У центральному, другому куплеті загальний розвиток динамізується, адже виникає образ козака: «Що козак до води, а дівчина від води». Фортепіанна фактура ущільнюється, підкреслюючи чоловіче начало.

Заключний куплет знову повертає дівочий образ. В оновленому супроводі з'являються щемливі низхідні інтонації суму, туги, що свідчать про образні перевтілення, закладені у композиторському задумі В. Кирейка.

Четверта обробка полтавської народної пісні **«Ой казав мені муж»** – це жартівливо-побутова замальовка. У ній зображено норовливу жінку, яка попри всі настанови свого чоловіка, тільки намагається виглядати хазяйновитою господинею і підсміюється над ним.

У всіх трьох куплетах вокальна партія незмінна, а фортепіанна – ілюструє слова тексту. Наприкінці кожного куплету вокальна партія з низхідним поступовим рухом повторюваних нот набуває рис речитативу, що додає більшого комізму.

На початку інструментального супроводу композитор виставляє позначення *Allegretto scherzando*, підкреслюючи пожвавлений темп та жартівливий образний устрій пісні. Партія фортепіано насичена остинатними повторами нот, несподіваними динамічними, темповими контрастами та акцентами.

Третій, останній куплет пісні повторює перший, створюючи відчуття тричастинної форми. Стрімка фортепіанна кода, несучи образно-зображальну функцію, повторює вступ та завершує яскраву жанрову обробку.

Центральний п'ятий номер циклу **«Чом ти мене, моя мати...»** (теж авторства М. Чурай) повертає лірико-драматичну, трагедійну сферу образів. Глибокий психологізм, експресія, філософське узагальнення та образна трансформація передає тяжку тугу молодої дівчини за милим, який пішов у похід, і діалог доньки з матір'ю, і відчуття приреченості й горя.

Обробка відкривається патетичним епіко-драматичним фортепіанним вступом, що вносить почуття відчаю та трагедійності. Стрімкі висхідні пасажі «32»-х нот, ритмічне різноманіття, динамічні й темброві контрасти, – все це вражає потужним звучанням, перетворюючи фортепіано на оркестр.

Пісня, побудована в формі п'яти-куплетної варіаційної структури, пройнята глибокою печаллю, журбою та трагізмом. Мелодія, наслідуючи звучання народних плачів та голосінь, прикрашається терпкими орнаментальними розспівами. Фортепіанна кода частково повертає патетичний акордовий виклад вступу. Втім обробка життєствердно завершується послідовністю з мажорних багатозвучних акордів, чим підкреслюється оптимістичне сподівання на краще майбутнє.

Обробка народної пісні **№ 6 «Недалеко милий живе»** контрастує попередньому номеру своїм веселим й завзятим характером. Це ще одна жартівливо-побутова пісня циклу, в якій розповідається про те, як козак тричі сватався до дівчини Галі. А вона, хоч і відмовляла, та все ж була небайдужа до нього. Протягом п'яти куплетів вокальна мелодія залишається однаковою. Пунктирний ритм, незмінний маршовий чотиридольний розмір мають риси козацьких пісень. За допомогою фортепіанної партії вибудовується образно-драматургічна лінія розгортання сюжету твору: перший та другий куплети характеризують образ козака, третій і четвертий відображують репліки дівчини, а п'ятий, немов скорочена реприза, підсумовує розкриття подій, хоча наприкінці пісні історія залишається недомовленою. Так, в кожному з куплетів втілюється зміна образів і характеру.

Сьома обробка циклу **«Над моєю хатиною»** продовжує комічно-побутову тематику (авторства Марусі Чурай). Жартівливо-гумористичний настрій проймає всю пісню та її майстерне обрамлення. Як і попередня, вона складається з п'яти куплетів, де мелодія залишається у першопочатковому вигляді протягом усього твору. А фортепіанна партія, завдяки звукозображальним елементам, розкриває сюжет пісні.

Наступна, восьма обробка **«Зажурилася бідная удівонька»** (теж Марусі Чурай) – це сумна історія про нещасну жінку, яка залишилася сама з дітьми. Маруся Чурай ніби розкриває в пісні картини своєї біографії, адже її мати і була тією вдовою. У семи куплетах-картинах послідовно розгортається ліричне тужливе оповідання. Змінний розмір та вокальні розспіви складів надають мелодії ще більшої свободи висловлення та наближують обробку до ліричних пісень-голосінь. При незмінності вокальної партії інструментальний супровід передає психологічний стан самотньої жінки, трагічність болю прихованої печалі. Композитор глибоко й тонко відтворив із майстерністю музиканта-психолога, справжнього знавця людської душі, внутрішні почуття героїні.

Лірична **дев'ята** пісня **«Ой зірву я з рожі квітку»** дещо схожа на попередній номер не тільки за образною концепцією, а й за обраними засобами

виразності. У ній розповідається про тяжке життя молодої жінки, яка вийшла заміж «далеко від роду» і тепер тужить за своєю родиною.

Куплетно-варіаційна форма побудована на п'яти незмінних проведеннях протяжної наспівної мелодії, що має мінливий розмір (4/4, 3/4) та широкий діапазон. У поліфонізованому акомпанементі застосовані яскраві оригінальні гармонії, які змальовують лірико-тужливий сюжет пісні, допомагаючи розкрити характер та образний стан твору.

Заклучна пісня «*Ой і сяду ж я*» продовжує лірико-трагічну сторінку циклу, розкриваючи тематику складних сімейних стосунків, життя нещасної жінки, яку зрадив чоловік. У обробці, що складається з шести куплетів, поєднано жанрові риси ліричної протяжної пісні й романсу з додаванням драматичних епізодів. У мелодичній лінії, насиченій ефектними широкими розспівами, закладено внутрішню експресію, глибину психологічного переживання. Пісня з мінливою метричною структурою і перемінним розміром має задумливий, лірико-філософський характер. Фортепіано не тільки розкриває сюжет, а й співпереживає героїні, підсумовуючи сповнений драматизму монолог твору. Музична мова супроводу сповнена непередбачуваних відхилень та модуляцій, цікавих пошуків гармонічно-інтонаційної лексики. Поліфонічна підголосковість проникає у різні голоси фактури, утворюючи загальну мелодизацію руху на всіх рівнях мелодико-гармонічної організації. В акомпанементі трапляються приховане багатоголосся, витримані органні пункти, на тлі яких утворюються гармонічні послідовності.

Хорові твори

Були створені в різні періоди творчого життя композитора і стали опосередкованим відображенням історичних подій минулого і сьогодення, людських настроїв, почуттів та емоцій: є серед них і світлі лірико-пейзажні замальовки, і драматично-конфліктні монологи, і веселі, жартівливі романси та обробки народних пісень. Зазначимо, що композитор використовував тексти хорів лише українських поетів, або в українських перекладах. З численної кількості хорових творів на різні тексти на концертній естраді було виконано небагато. Серед них – хори на тексти Г. Сковороди, Лесі Українки, Т. Шевченка, а також Г. Віковічного, П. Воронька, П. Куліша, А. Міцкевича, М. Рильського, П. Тичини, З. Ружин, самого В. Кирейка (адже композитор володів і прекрасним поетичним обдаруванням).

У своїй різножанровій творчості В. Кирейко не оминув і кантатно-ораторіальний жанру – творів для хору, солістів та оркестру. Продовжуючи традиції кантатно-ораторіального жанру М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М. Дремлюги, А. Штогаренка, В. Кирейко створив у 1965 першу кантату «Пам'яті М. Кропивницького» (ор.35) на слова М. Рильського для соліста і чоловічого хору з оркестром. Кантата лірико-епічна за жанром, відрізняється від монументальних і плакатних драматичних полотен попередніх творів цього жанру камерністю, тонкою поетичністю, об'єктивно

епічним началом. М'який ліризм образів поєднується з маршовими, рішучими й величними моментами в епізодах. Кантаті властиве яскраве і глибоке мелодичне начало, близьке до зразків народної пісенності, пластичність ритму, яскравий поліфонічний розвиток матеріалу: тут і підголоски, і поєднання кількох тематичних ліній, і варіативність. Музика пройнята не суб'єктивними настроями, а громадянським об'єктивним звучанням. Як і в більшості інших творів, митець утверджував ідею духовного багатства людини.

Любов до хорового мистецтва, генетично закладена від батьків, та знання хорового надбання як українських класиків, так і національного фольклору, сприяли створенню високопрофесійних хорових творів, першими з яких стали: «Хмара» (ор. 1 на сл. О. Пушкіна в перекладі М. Черняховського), «До Немана» (ор. 9 на сл. А. Міцкевича, 1950), написаний в рідко використовуваний в хорових творах сонатній формі та «Весняні води» на слова М. Рильського (ор.10), що привернув увагу своїм ліричним мелодичним началом. Витоки його закладені в українських народних веснянках: композитор застосував мелодичну розспівність, перемінний метроритм, підголоскове поліфонічне варіювання, що є характерним для народного багатоголосся. Вдумливим проникненням у суть поетичного тексту позначений лірико-психологічний хор на слова Т.Шевченка «Над Дніпровою сагою» (ор. 20-б, 1959).

Друга кантата «Навік єдині» на слова Зої Ружин ор. 214 (2001) – патріотичний твір, сповнений пафосом душевного піднесення та ліричної теплоти. У мелодиці відчуються інтонаційні, ладово-гармонічні та ритмічні особливості народної пісенності, а в хоровій партитурі використані різні поліфонічні засоби.

У хорових творах найбільше відчутна громадянська, патріотична позиція митця, духовна чистота та національна специфіка композиторського стилю з романтичною піднесеністю почуттів і високою професійною майстерністю поліфонічних, гармонічних і варіативних засобів розвитку тематизму, що близький до народнопісенного.

@ кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П.І.Чайковського, заслужена діячка естрадного мистецтва України - І.В. Шестеренко