

Фортепіанні твори

Високий професіоналізм, майстерний підхід до музичного мовлення, володіння усім арсеналом композиторських засобів виразності, зокрема своєрідне ладове мислення та принципи поліфонічного розвитку, дали неповторні зразки творів, сповнених яскравою образністю, багатством засобів художньої виразності та національно окресленим мелосом. У фортепіанних творах Віталія Кирейка втілені основні риси світогляду композитора, набули розвитку стилістичні засади, що стали у пригоді в його оркестрових полотнах.

Чисельні високохудожні фортепіанні твори Віталія Кирейка демонструють неповторний вишуканий композиторський стиль, створений на основі традицій усієї попередньої культури, що поєднав класичну виваженість форми та принципи симфонічного мислення з романтичною емоційністю й образністю.

Яскрава індивідуальність фортепіанної творчості митця полягає в тому, що опора на класико-романтичні, а часом імпресіоністичні традиції, знаходиться у тісному співіснуванні з національними витоками.

Протягом усього творчого життя композитор застосовував характерні мелодико-інтонаційні, ладово-гармонічні та ритмічні звороти, формотворчі особливості українського фольклору. Це дало змогу по-новому переусвідомити жанри з усталеними традиціями та притаманними їм особливостями в аспекті української музики.

Каталогізація фортепіанних творів:

Ор.4 – Варіації на тему Л. Ревуцького, 1948

Ор.8 – 24 фортепіанні п'єси для дітей, 1950

Ор.11 – “Пісня”, 1952

Ор.38 – Тема з варіаціями, 1966

Ор.47 – фортепіанний цикл “Акварелі”, 1968

Ор.48 – “Експромт” і “Імпровізація”, 1968

Ор.54 – “Токата”, 1969

Ор.63 – Соната № 1, 1970

Ор.78 – Соната № 2, 1975

Ор.86 – 4 п'єси: “Романс. Вальс. Гумореска. Марш.”, 1976

Ор.90 – Рапсодія № 1, 1977

Ор.102 – “Три музичних моменти пам'яті матері”, 1979

Ор.104 – “Київські ескізи” – сюїта для фортепіано в 4 руки, 1980

Ор.129 – Фортепіанна сюїта, 1986

Ор.130 – “Рапсодія” № 3, 1986

Ор.136 – “Концертний вальс” для фортепіано, 1988

Ор.138 – Соната № 3 для фортепіано, 1988

Ор.140 – Рапсодія № 4 для фортепіано, 1989

Ор.146 – Соната для фортепіано № 4, 1990

Ор.147 – “Легенда” для фортепіано, 1990
Ор.148 – Етюд для фортепіано № 1, 1990
Ор.154 – Соната № 5 для фортепіано, 1991
Ор.159 – фортепіанний цикл “Листки з альбому”, 1992
Ор.163 – “Українська пасакалія”, 1992
Ор.164 – 4 музичні моменти, 1992
Ор.168 – Фантазія і fuga, 1995
Ор.169 – Соната № 6, 1995
Ор.170 – “Елегія”, 1995
Ор.174 – 2 ноктюрни, 1995
Ор.175 – “2 забуті вальси”, 1996
Ор.182 – Сюїта для фортепіано в 4 руки, 1997
Ор.187 – Варіації Фа мажор, 1997
Ор.188 – Ноктюрн № 3, 1997
Ор.190 – “Сумний наспів”, 1998
Ор.191 – “Спогади”, 1998
Ор.204 – Соната № 7, 1999
Ор.206 – “Багателі” для фортепіано 2000
Ор.208 – Соната № 8, 2000
Ор.210 – “Альбом для юнацтва” 2001
Ор.221 – “24 прелюдії” для фортепіано, 2002
Ор.222 – “Ноктюрн” № 4, 2002
Ор.223а – два етюди, 2003
Ор.223б Соната № 9, 2003
Ор.237 – “Роздуми”, 2005
Ор.238 – “Фантазія” для фортепіано 2005
Ор.239 – “Маленька поема” 2005
Ор.240 – “Київський вальс” для фортепіано 2005
Ор.264 – Соната № 10, 2007
Ор.265 – “Вальс-фантазія” 2007
Ор.276 – Соната № 11, 2011
Ор.277 – Варіації ре мінор, 2011
Ор.285 – Багателі (5 п’єс), 2014
Ор.286 – Вальс-багатель, 2014
Ор.287 – 4 інтермецо, 2014
Ор.288 – 2 експромта (Ре мажор, ре мінор), 2015
Ор.290 – Багатель № 6, 2015
Ор.291 – Варіації на угорську тему, 2015
Ор.292 – Балетна сюїта, 2015
Ор.293- Соната № 12, 2015
Ор.295 – Козацький марш, 2015
Ор.297 – Соната № 13, 2016

У творчому доробку митця є і традиційні академічні жанри — сонати (тринадцять сонат), варіації (чотири цикли), сюїти (чотири цикли, зокрема два

— у чотири руки), і романтичні жанри: «Поема» та «Симфонічні варіації» для фортепіано з оркестром, «Фантазія» для фортепіано й камерного оркестру; фортепіанні цикли: «24 п'єси для дітей», «Листки з альбому», «Альбом для юнацтва», «24 прелюдії», два цикли «Музичних моментів» (зокрема, «Три музичні моменти пам'яті матері»), «Чотири інтермецо», багателі, 6 ноктюрнів, 4 рапсодії, елегії, вальси, етюди, фантазії, поеми. В. Кирейко використав рідкісні в музичній літературі жанри: «акварелі» (продовживши своїм тричастинним циклом традиції «Акварелей» Ф. Надененка та «Волинських акварелей» М. Вериківського), «спогади» (слідом за А. Єдлічкою (1821–1894), «роздуми» (як у П. Чайковського), «легенда» (як у Й. Брамса), «казка» (в українській музиці вперше застосував В. Косенко), «мелодія» (з'явилася у романтиків Е. Гріга, Р. Шумана, В. Косенка), «дума», (слідом за М. Дремлюгою), «народна пісня» (як у Ф. Мендельсона, Й. Брамса, В. Косенка), «Сумний спів». Значним доробком В. Кирейка стала «Українська пасакалія» на тему пісні «Думи мої», а також «Фантазія і fuga пам'яті Марійки Губко». Жанр фантазії та фуґи привернув увагу композитора ще в 1957 році: поява першої «Фантазії і фуґи» для струнного квартету ор. 17 поклала початок формуванню камерно-інструментальної творчості митця.

Перші фортепіанні твори з'явилися ще під час навчання Віталія Кирейка в Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського (клас професора Л. М. Ревуцького). У них були відчутні композиторські риси, що стали потім характерними для митця: лірична розповідність, мелодійність музики, опора в музичній мові на українську народну пісенність, багатоплановість художніх образів з філософським підтекстом.

Варіації були одним з улюблених жанрів композитора: крім варіаційних циклів для різних інструментів (для фортепіано, в тому числі «Симфонічних варіацій» для фортепіано з оркестром, а також скрипки, віолончелі, цимбалів, бандури, гобою, тромбону та ін.), варіаційна форма використовувалася в повільних частинах багатьох творів великої форми, а також поліфонічній «Українській пасакалії» і у п'єсах, зокрема відомій «Елегії» для фортепіано.

До збірки увійшли перші **Варіації** В. Кирейка на тему Л. Ревуцького (ор. 4, 1948 р.). Вивчаючи композиторський досвід свого Вчителя Л. М. Ревуцького, а також зразки західно-європейських творів, В. Кирейко ще в студентські роки створив високопрофесійний твір з власною музичною мовою, надихаючи свої варіації індивідуальним вербальним змістом. Видозмінюючи мелодію самотніми засобами виразності, композитор знаходив у кожній варіації своє коло образів, характер, намагаючись осмислити і правдиво відобразити широкий спектр сучасних йому подій, з контрастами переживань і ствердженням головних національних рис українства. У циклі варіацій відбуваються перевтілення теми від танцювальності, через винахідливу гумористичність, скерцозність, до ліричної розповідності, м'якої чуттєвості, схвилюваності почуття, грайливості та стрімкого піднесення в коді. У кожній варіації присутнє складне поєднання кількох ліній голосів з різним тембральним забарвленням.

У всіх фортепіанних творах митця традиційні класичні форми й жанри переосмислені з точки зору української ментальності й інтонаційності, наповнені новими інтелектуально-філософськими ідеями з поглибленням психологічно-емоційних станів.

Звертаючись до старовинних жанрів епохи бароко (сюїта, пасакалія, фантазія і fuga), В. Кирейко переосмислив їх в українській національній площині, використавши не тільки народну інтонаційність, а й своєрідне ладове мислення та принципи поліфонічного розвитку. Таким чином, у його творах органічно поєдналися музичні здобутки далекого минулого і мистецький вимір сучасності.

Актуалізація старовинних жанрів стала ознакою фортепіанного стилю митця. Прикладом нового прочитання старовинного жанру барокової сюїти стала **Фортепіанна сюїта оп. 129** (1986 р.). Від шестичастинного класичного циклу залишився традиційним лише перший номер – «Прелюдія», що починає зовсім нову за змістом, образно-смысловим наповненням і специфічним трактуванням сюїту. Другою частиною є «Веснянка», в якій композитор уособлює риси українського стародавнього фольклору з мінливим розміром, використанням різних видів поліфонії (поліфонічно-варіаційний тип розвитку матеріалу несе також і музично-смыслову навантаженість). Незвичною є третя частина – «Весільний марш». Наслідуючи традицію однойменного твору Ф. Мендельсона, В. Кирейко створив зовсім інший зразок цього жанру – український, використавши комплекс засобів музичної виразності, спрямований на реалізацію національної ідеї з відображенням світогляду українців. Побудований у тричастинній формі з мінорним середнім розділом (*rosso più mosso*) і точним повторенням першого (*Da capo*), урочистий марш обділений зайвою помпезністю. Фольклорна інтонаційність і варіативність викладу наповнені вербальними сенсами звичаїв українців.

Четвертий номер – «Колядка» – демонструє опосередкований зв'язок з українською традиційною колядкою. Проста тема, викладена спочатку унісонними октавами, обплітається поступово новими підголосками, гармонічними й регістровими знахідками, змальовуючи яскраву обрядову сценку.

П'ятий номер сюїти – «Гумореска». Володіючи тонким почуттям гумору, В. Кирейко зміг передати його в музиці. Композитор підкреслив неочікуваними модуляційними відхиленнями, ритмічними видозмінами і завуальованістю сильних долей характерні жанрові риси з трансформацією жартівливих образів.

Останній, шостий номер – «Танок». Композитор завершує цикл енергійним та веселим за характером українським козачком з варіативним розвитком матеріалу. Що забезпечує наскрізний драматургічний розвиток п'єси циклу від врівноваженої прелюдії, через народно-обрядову «Веснянку» й «Весільний марш» до оптимістичної «Гуморески» і запального українського «Танку». Так,

у Сюїті митець втілює своє оптимістичне світосприйняття і незламний український дух.

Сюїта була присвячена першій виконавиці – піаністці і поетесі Світлані Шафар, на слова якої пізніше був створений романс «Сумую» ор. 217 (2002 р.).

Останнє звернення В. Кирейка до видозміненого жанру класичної сюїти – це «**Балетна сюїта**» ор. 293 (2015 р.), що складається з незвично поєднаних шістьох номерів: Адажіо, Менует, Полька, Полонез, Тарантела і Вальс.

Композитор синтезував особливості, притаманні кожному з танців різних епох і національних приналежностей, зі специфікою української фольклорної традиції. Використовуючи традиційні метро-ритмічні формули і ритмічні особливості кожного із танців, В. Кирейко наситив п'єси українською інтонаційною основою та варіантністю розвитку. Застосовуючи характерні мелодико-інтонаційні, ладово-гармонічні та формотворчі особливості українського фольклору, композитор по-новому переосмислив жанри з усталеними традиціями та притаманними їм особливостями в контексті української музики.

П'єси не дуже складні технічно (крім «Тарантели»). У них чітко проглядається характерне для творчості митця останніх років тяжіння до камерності, лаконічності вислову, зі збереженням яскравої контрастності образів, гармонічно-модуляційної винахідливості, архітектонічної ясності композиційної побудови (дво- і тричастинні форми) та наскрізності розвитку. Ці риси необхідно передати студентам при вивченні циклу.

«Балетна сюїта» ще не виконувалася і залишалася невідомою для усіх. Сподіваємося, видання посібника сприятиме зростанню зацікавленості як цим циклом, так і іншими творами, що публікуються уперше.

У зрілому періоді творчості, що позначився пошуками нових сенсів та форм, перенесенням попередніх мистецьких здобутків у фортепіанну сферу, В. Кирейко написав свої поліфонічні твори: «Українську пасакалію» (ор. 163, 1992 р.) та «Фантазію і фугу пам'яті Марійки Губко», у якій темою фуги обрано щедрівку «Ой, сивая та і зозуленька».

«**Українська пасакалія**» (ор. 163, 1992 р.) стала одним із знакових творів фортепіанної спадщини Віталія Кирейка. Звертаючись до старовинного жанру, Віталій Дмитрович втілює один із найдавніших задумів, що підказав йому Лев Миколайович Ревуцький — створити композицію на тему широковідомої української народної пісні «Думи мої, думи мої» на слова Тараса Шевченка. Так виникла яскрава композиція, що органічно поєднала музичні здобутки далекого минулого і мистецький вимір сучасності, західноєвропейські традиції та українські пісенні витоки.

Як відомо, пасакалія (фр. *passacaille*, італ. *passacaglia*, ісп. *pasacalle*, від *pasar* — проходити і *calle* — вулиця) — це танець іспанського походження, що виник на початку XVII ст. та отримав широке розповсюдження в епоху бароко. Пасакалія існує також як самостійна інструментальна п'єса, що входить до складу сюїти. Для даного жанру характерний урочистий, піднесений характер

музики, повільний темп, тридольний метр. Основу формотворення складає принцип варіацій на *basso ostinato*. На початковому етапі свого зародження пасакалія являла собою іспанську пісню з гітарним супроводом. У XVII — першій половині XVIII століття відбувся розквіт жанру (у творчості Й. Пахельбеля, Д. Букстехуде, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха). Під впливом неокласичних тенденцій у XX столітті до цієї форми знову виник інтерес, зокрема і в українській музичній спадщині. «Пасакалія» увійшла до циклу В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців», сюїти для фортепіано М. Колесси «Пасакалія, скерцо, фуга» та ін. Крім того, українські митці створили свої окремі твори цього жанру: згадаймо «Пасакалію» Анатолія Кос-Анатольського, «Пасакалію на галицьку тему» Олександра Козаренка, «Пасакалію пам'яті старовинних майстрів» Світлани Острової, Пасакалію для струнних Богдана Кривопуста, Дві Пасакалії «Для приходячого та відходячого століть» для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано та струнного оркестру Євгена Станковича.

Звернення до старовинних жанрів стало у творчості українських композиторів одним із засобів багатозначності вираження глибоких морально-етичних проблем, актуальних для їхньої сучасності.

У своїй «**Українській пасакалії**» Віталій Кирейко продемонстрував інтерес до стилізації. Він шукав рівноваги між емоційним та інтелектуальним началом. Крізь збереження традиційних музичних факторів, у тому числі і тональної основи твору, композитор домігся структурованості і логічності музичної думки.

«Українська пасакалія» складається з теми і 22 варіацій з кодою. Кожна з них відкриває замальовку національної історичної давнини та демонструє майстерну роботу з формою, «свіжі» гармонічні рішення та професійне володіння поліфонічними прийомами. Це є характерними рисами музичного письма митця.

Тема, в основу якої покладено першу частину пісні «Думи мої», виявилася досить зручною в плані подальшої композиторської розробки. Вона вкладається у восьмитактовий період повторної будови. Стримана за характером, плинна мелодія (*andante cantabile*) звучить у тональності *ре мінор* у низькому регістрі в октавному подвоєнні. Витримана в тридольному розмірі (6/8), вона водночас насичена синкопованим ритмом та повторами звуків. Це не тільки експозиція музичного образу, а й філософське риторичне звернення, крізь яке немов доноситься голос самого Т. Шевченка, сягаючи корінням прадавній етнічності українців.

У подальшому розвитку звучання поступово динамізується завдяки нарощуванню гучності, почерговому нашаруванню голосів поліфонічної тканини та охопленню все більшого регістрового діапазону. Так головна теза обробляється та насичується новим лейтмотивом пошуків відповідей.

У варіаціях до теми додаються два протискладення з різними ритмічними малюнками. Їх мелодичний рух насичений модуляційними відхиленнями.

Кожна нова варіація утворює нові комбінації та зміни, охоплюючи все нові пласти фактури й асоціативні зв'язки.

Шоста варіація (тт. 49–56) написана в стилі колючого гротескного маршу, пройнятого гостротою короткого пунктирного ритму. Відсутність тонічної гармонії, альтеровані акорди, велика кількість хроматичних неакордових звуків,— все це додає загальному звучанню дисонантності і посилює стан тривожного очікування. Наприкінці варіації занепокоєння розчиняється з поступовим стримуванням темпу. Його відсторонює раптова зміна емоційної сфери: сьома варіація уособлює сумний лірико-споглядальний характер після сплеску музично-драматургічного розвитку. Тема *basso ostinato* звучить у верхньому регістрі над двома притискладеннями, що переносяться з одного голосу в інший.

Відмітимо майстерне володіння композитора засобами тембральної звукозображальності та барвистими гармоніями, яскраво виявленими у подальших варіаціях. У десятій варіації образно-інтонаційної забарвленості надає використання гармонічного мажору, затримань та акордів з альтерованими тонами. Так «думи» наче занурюються у світ мрій та найзаповітніших бажань.

Ілюзорний мрійливий вирій розвіюється в одинадцятій варіації: тема звучить у низькому регістрі в основній тональності — *ре мінор*. Загальна схвильованість все більше підсилюється, приводячи до кульмінаційної Дванадцятої варіації. З мелодичної верхівки лунає шквал швидких секстольних пасажів. Завершення їх призводить до набатного заклику у тринадцятій варіації (тт. 105–112). Короткі секундові інтонації постійно перериваються паузами та звучать гостро й навіть крикливо. Несподіваним контрастом у чотирнадцятій варіації (тт. 113–120) знову проводиться загадково-фантастична сфера образів. Композитор використав еліпсиси, зменшені тризвуки, септакорди й неакордові звуки.

Наступні варіації розвивають попередній гармонічний план із деякими видозмінами та ритмічними знахідками: у п'ятнадцятій варіації тему супроводжують квінтолі, що здійснюються вгору, утворюючи між партіями лівої та правої рук поліметрію. Це сприяє ефекту зіткнення протилежностей.

У подальших варіаціях виникає рух на всіх рівнях загальної поліфонічної організації, окрім незмінної *ре-мінорної* теми. Складається враження, наче передаються найтрагічніші сторінки історичного минулого. Картина напруженої боротьби змальовується і в останній двадцять другій варіації. Тема звучить гучно і насичено за рахунок дублювання в партії правої руки. Це як своєрідне оркестрове *tutti*, що охоплює весь діапазон фортепіано, крізь яке вривається унісонне звучання головної теми, наснажене інструментально-колеристичними прийомами.

Тріумфальна кода (*con somma passione* — з найбільшою пристрасстю) є відображенням переможного апофеозу. Вона складається з двох елементів. У першому композитор залучає другу частину пісні «Думи мої» (тт. 185–192), що

звучить *fortissimo* у вигляді акордів, як гімн. Органний пункт у нижньому голосі постійно утверджує тоніку. Другий елемент коди (*andantino ansioso*) (тт. 193–200) починається з *subito piano*. Хід по звуках тонічного тризвуку з основної ре-мінорної теми, повторюючись, приводить до кадансування. Фанфарно й урочисто лунають останні акорди пасакалії, стверджуючи протягом чотирьох заключних тактів тоніку *Re мажору*. Так велично завершується пасакалія, проголошуючи перемогу життєствердних образів.

Зазначимо, що в кульмінаційних моментах В. Кирейко, подібно до Ф. Ліста, «перетворює» фортепіано на цілий оркестр. Найдраматичніші епізоди можна співвіднести з оркестровими *tutti*, які контрастують варіаціям, подібним до звучання солюючих інструментальних груп.

Віталій Кирейко створив розгорнуте музичне полотно, в якому продемонстровано не тільки композиторську майстерність, а й глибоке образно-емоційне наповнення змісту. Перед нами ніби постали картини історичного минулого українського народу з його терпінням, стражданням, ніжністю, боротьбою, оплакуванням загиблих жертв і утвердженням довгоочікуваної перемоги. Протягом поступового розгортання «подій» відбувається образно-емоційне забарвлення теми від лірико-просвітленої через трагічно-драматичні, далі філософсько-споглядальні настрої до оптимістичного життєствердження. «Пасакалія» В. Кирейка несе в собі функції очищення від негативізму, своєрідного катарсису, передбачення нелегких подій майбутньої боротьби в ім'я перемоги Добра.

Першою виконавицею «Української пасакалії» стала студентка факультету музикознавства НМАУ імені П. І. Чайковського Анастасія Задьора (клас Шестеренко І. В.). Їй вдалося передати глибоку образність, колористичні темброві ефекти і наскрізний драматургічний розвиток, що пронизує весь твір провідною ідеєю перемоги добра над злом, справедливості над жорстокістю.

Усім, хто візьме цей твір до свого репертуару, радимо вчити окремо складні механізми поліфонічної техніки композитора, зрозуміти образне музичне мислення митця і прийоми варіативного наскрізного розвитку.

Актуалізацією ще одного старовинного поліфонічного жанру стало створення **«Фантазії та фуги» для фортепіано** (ор. 168, 1995 р.). Нагадаймо, що 1995 р. був сповнений трагічними подіями в житті композитора — смерть його дружини Інни Сергіївни Кирейко та зовсім юної племінниці, талановитої перекладачки й поетеси Марії Губко (на її тексти та переклади композитор створив цикл з 11 солоспівів у супроводі фортепіано під назвою «Осінній ранок»).

«Фантазія і fuga пам'яті незабутньої Марійки Губко» — це яскраве поліфонічне полотно, де проявилася майстерність композитора-мелодиста у відчутті фактурно-тембрової зображальності й краси народної наспівної інтонації. В. Кирейко поєднав у циклі традиції романтично-імпресіоністичної концертної фантазії з класично-строгою формою чотириголосної фуги, наситивши їх українським національним характером. При тому відбулася симфонізація

жанру. А фактурно-поліфонічний і динамічний розвиток тематизму призвів до переосмислення образного змісту в бік структурної масштабності.

Фантазія – це не просто вступ, що готує появу фуги. Це окрема частина циклу зі своєю семантикою лірико-драматичних образів, багатим спектром виразових засобів: з ускладненою багатоголосною фактурою, яскравим поліфонічним і драматургічним розвитком тематизму, інтонаційно наближеного до українських журливих пісень.

Чотириголосна fuga демонструє професійну майстерність композитора-поліфоніста. Темою фуги обрано щедрівку «Ой, сивая та і зозуленька, щедрый вечір, добрий вечір». З простої наспівної теми розгортається масштабне драматичне полотно з підголосковим переплетінням і поєднанням голосів різних тембрів, з гармонічно-модуляційними «еліпсисами». Усі складні гармонічні й поліфонічні прийоми розвитку набувають значної симфонізації матеріалу, масштабності, підпорядковуючись розкриттю філософсько-узагальненої ідеї перемоги вічного життя над смертю.

Початок ХХІ століття ознаменувався поступовим відхиленням композитора від великих розгорнутих музичних полотен до мінімалізації засобів виразності. При цьому музичний стиль Віталія Кирейка залишився так само оригінальним, інтегрувавши накопичені напрацювання минулих років і зберігши яскраво окреслений народно-пісенний мелодизм.

Здобутками митця нового міленіуму стали: **«24 прелюдії»** для фортепіано» (ор. 221, 2002 р.), **«Фантазія»** (ор. 238, 2005 р.), **«Маленька поема»** (ор. 239, 2005 р.), **«Роздуми»** (ор. 237, 2005 р.), а також цикли: **чотири інтермецо** (ор. 287, 2014р.), **«Балетна сюїта в п'яти частинах»** (ор. 292, 2015 р.), **ноктюрни, два експромти** (ор. 288, 2015 р.), **багателі** (ор. 285 і ор. 290, 2014 р.), **«Козацький марш»** (ор. 295, 2015 р.) та інші композиції.

Найбільш цінний доробок В. Кирейка останнього періоду творчості – цикл **«24 прелюдії»** для фортепіано» (ор. 221, 2002 р.). Продовжуючи романтичні традиції Ф. Шопена («24 прелюдії» ор. 28), В. Кирейко створив свій український цикл, теж охопивши усі мажорні й мінорні тональності по порядку структури квінтового круга. Неповторними є не тільки мелодична й гармонічна мова митця, а й формотворчі принципи циклу, поліфонічні, ладово-гармонічні прийоми, образно-семантичне наповнення.

У побудові кожної прелюдії збережено класичні структурні схеми: найчастіше композитор звертається до тричастинної (рідше двочастинної) форми.

Свіжість, неординарність музики визначає природна, невимущена виразність тематичного матеріалу, насиченого українською інтонаційністю, мелодизацією фактури. У циклі використано засоби музичної виразності, характерні для постромантичних, іноді постімпресіоністичних стильових засад. Це стосується, передусім, витонченої та ускладненої (порівняно з попереднім періодом творчості) гармонічної мови із застосуванням альтерацій та тональних відхилень, драматургії тембрів (перенесення оркестрових прийомів у фортепіанну музику), виразності тематично-мелодичного матеріалу,

інтонаційно близького до фольклорних зразків, мелодизації та поліфонізації фактури, драматургічно-сміслового розвитку усього циклу.

Від народної музики використовуються такі якості, як широта і варіативність розгортання мелодики, плавність дихання, ритмічна розміреність, поступальність руху. Фактура насичена «прихованою» поліфонією та підголосками, що наповнюють музичну тканину інтенсивним «внутрішнім життям». Часто композитор застосовує імітаційні прийоми, рухомий контрапункт та еліптичні модуляції, фугато, імітації, стрети.

Фортепіано трактується як співочий інструмент (хор), що здатен передати глибокі душевні переживання. Це особливо помітно в повільних прелюдях: філософсько-заглиблений № 6 (*сі мінор*), лірично-розповідний № 8 (*фа-дієз мінор*), світлий і ніжний № 11 (*сі мажор*), яку композитор оркестрував для камерного оркестру, елегійний № 18 (*до мінор*), трагедійний № 20 (*фа мінор*) та глибоко печальний з драматичним середнім розділом № 24 (*мі-бемоль мінор*).

Тендітно-примхливі, рухливі, жанрово скерцозні прелюдії № 1 (*до мажор*), № 2 (*ля мінор*), № 3 (*соль мажор*), № 4 (*мі мінор*), № 5 (*ре мажор*) відображають орієнтацію на фольклорну жанровість. Концертною масштабністю фактурних розшарувань відрізняється прелюдія № 15 (*сі-бемоль мажор*). Вона насичена різнобарвними тембровими інтонаціями дзвоновості, які на кульмінації досягають драматичної набатності. Велике значення надається імперативному, пружному ритму, що несе організуюче вольове начало. Поліфонічне поєднання різних тематичних і ритмічних елементів додає самотності висловлювання й наскрізності розвитку.

Прихильність до романтичної манери письма проявляється і в колоритності гармонічної мови, в якій у різноманітних оберненнях використовуються альтеровані співзвуччя, поліладові нашарування, реалізується біфункціональність акордів. Використання народно-жанрових елементів супроводжується звучанням ладів народної музики, плагальних гармонічних зворотів, що надає яскравого національного забарвлення індивідуальним гармонічним барвам його творів.

Зауважимо, що весь цикл повністю ще не виконувався і чекає своїх інтерпретаторів. Першою виконавицею окремих прелюдій була Єлизавета Вознесенська.

Серед методичних порад виконавцям цього циклу порадимо відчутти характер і образність кожної прелюдії, виразну інтонаційність фраз з мовною «діалогічністю», наскрізність драматургічного розвитку кожної прелюдії та усього циклу вцілому. Слід усвідомити образні інтенції як індивідуального емоційного стану, так і узагальнених національних проблем, що передаються в наповненій глибоким змістом музичній формі. Складнощі швидких, технічних прелюдій виникають при поєднанні різних ритмічних структур, що вимагають концентрації уваги на кожному з голосів. Повільні прелюдії потребують вміння «співати» на роялі, донести всю поліфонічність і діалогічність фактури, проявити темброво-регістрову винахідливість інтонування.

Переносючи романтичні жанри на українську площину, В. Кирейко створив свої неповторні, вишукані, глибокозмістовні твори: **«Легенда»** (ор. 147, 1990 р.), **«Елегія»** (ор. 170, 1995 р.), **«Спогади»** (ор. 191, 1998 р.), **«Народна пісня»** (ор. 197, 1999 р.), а також **ноктюрни** (з шести написаних митцем, до навчально-методичного посібника увійшли чотири). Усі ці твори увібрали найсуттєвіші риси авторської виражальності й сприймаються як дзеркало своєрідної світоглядної доктрини митця. Музично-інтонаційна складова народної пісні з її варіативною мінливістю, підголосковістю відчувається у характері авторського поліфонічного голосоведення, варіаційного й гармонічного розвитку. В. Кирейко «переінтонував» фольклорну стилістику, поєднавши її з загальноєвропейськими засобами музичної виразності.

Особливої уваги заслуговує фортепіанна **«Елегія»** (ор. 170, 1995 р.), присвячена пам'яті дружини Інни Сергіївни Кирейко. Твір нагадує реквієм, пройнятий глибоким драматизмом та трагічністю особистих почуттів митця. Зв'язок з українською народною пісенністю, що завжди був невід'ємною частиною музичної мови Кирейка, проявився зі ще більшою виразністю та насиченістю у тематизмі п'єси. За своїми інтонаційними зворотами він наближається до народно-пісенного (низхідні звороти, оспівування нот, використання форшлагів, різних ритмічних груп, вільна структура побудови фраз, форми їх розгортання). Пластична наскрізна форма з варіаційним розвитком передає настрій елегійного суму, ліричної розповідності. Два кульмінаційні речитативні епізоди драматично трагедійного характеру протиставлені ліричним спогадам про минуле життя. Елегійний тон висловлювання з тонким внутрішнім нюансуванням, декламаційною виразністю, осмисленням трагічних подій, лаконізм висловлення допомагають узагальнити філософську ідею життя і смерті.

У п'єсах **«Спогади»** (ор. 191, 1998 р.), **«Народна пісня»** (ор. 197, 1999 р.), **«Роздуми»** (ор. 237, 2005 р.), а також усіх **ноктюрнах** стан ліричного смутку має інтелектуально-філософське переосмислення. Варіаційно-гармонічні, фактурні й модуляційні видозміни додають внутрішньої експресії лаконічно сконцентрованому вислову. Окремі інтонаційні формули мають драматургічну логіку семантичного навантаження. Особливого поглиблення стану після накопичення драматургічної напруги надають динамічні сплески, що чергуються з філософськими роздумами.

«Фантазія» ор. 238 (2005 р.) – це своєрідна лірико-драматична романтична оповідь, написана у вільній формі з чергуванням лірико-поетичних і драматичних епізодів. Вперше лірична тема експонується у «віолончельному» низькому регістрі, з акордовим супроводом правої руки на слабких долях такту. Далі тема зазнає регістрових, поліфонічних, фактурних і гармонічних трансформацій, що вносять нові образні видозміни. Нова тема поглиблює психологічно-емоційний стан оповіді, вносячи драматичність і конфліктність у романтичну витонченість зі своєрідністю розгортання матеріалу, як у народних ліричних піснях. Елегійний тон висловлення з тонким внутрішнім нюансуванням закінчує твір, зображуючи картини ніжно-ліричних спогадів.

Визначну роль в організації фактури «Фантазії», як і інших творів В. Кирейка, відіграє поліфонія, зокрема підголосковість з різними тематичними лініями і нашаруваннями.

Одним з улюблених жанрів В. Кирейка, після сонат і варіацій, був **вальс**. Крім окремих п'єс для фортепіано («Концертний вальс» ор. 136, 1988 р., «**Два забуті вальси**» ор. 175, 1996 р., «**Київський вальс**» ор. 240, 2005 р.), вальси входили до циклів усіх сюїт митця.

Композитор актуалізував романтичний жанр вальсу в українській національній традиції. Передовсім це позначилося на яскравому, пісенному мелодизмі В. Кирейка, пройнятому м'яким ліризмом і романтичною образністю. Композитор використав три-п'ятичастинну форму, характерну для вальсів Ф. Шопена, – одного з найулюбленіших композиторів В. Кирейка. Користуючись арсеналом власних засобів музичної виразності (серед яких витончена та ускладнена гармонічна мова, поліфонічні й модуляційні зміни музичного тематизму), Віталій Дмитрович створив багатогранні високохудожні твори, в яких увагу приділено внутрішньому світу й душевному стану людини.

Романтичні традиції висловлювання у синтезі з українською ментальністю, що зберігає історичну пам'ять народу, відтворилися і в лірико-драматичних мініатюрах В. Кирейка: «**Вальс-фантазія**» (ор. 265, 2007 р.) та «**Вальс-багатель**» (ор. 286, 2014 р.), присвячених Ірині Шестеренко – першій їх виконавиці. Вишуканий тематизм, яскрава концертність, віртуозність, контрастність образів, наскрізність і симфонізація розвитку різних епізодів архітектонічно збалансовані у три-п'ятичастинній музичній формі з кодою (як і в більшості вальсів В. Кирейка). Обидва твори сповнені оптимістичним сприйняттям світу, інтенсивним розвитком художніх образів, що не контрастують, а доповнюють один одного. Найяскравішими кульмінаціями усіх «Вальсів» є життєствердні коди. Відчувається досконалість індивідуальної музичної мови В. Кирейка, динамізм становлення й розвитку тематичного матеріалу, майстерне застосування різних видів поліфонії, модуляційних і гармонічних змін, регістрово-темброві знахідки, мелодична та ритмічна варіативність.

Критично ставлячись до власної творчості, В. Кирейко в останні роки життя неодноразово допрацьовував попередні опуси, створюючи нові редакції до написаного. Тому збереглися рукописи різних варіантів творів, що викликало й додаткові труднощі при комп'ютерному наборі та редагуванні матеріалів. До видання увійшли виправлені автором варіанти.