

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Ірина Шестеренко

Творчість Віталія Кирейка

в курсі історії української музики

**Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”
усіх спеціалізацій**



**Київ
2008**

УДК 78.071.1 (477)
ББК 85. 313 (4 укр)
Ш 514

Автор: ШЕСТЕРЕНКО Ірина Вікторівна

*Рекомендовано Вченою радою Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського.*

*Схвалено Міністерством культури і туризму України для використання
в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтв
III – IV рівнів акредитації (протокол № 10 від 10.06.2008)*

Рецензенти:

Копиця М. Д., кандидат мистецтвознавства, професор НМАУ імені П.І.Чайковського; **Козаренко О. В.**, доктор мистецтвознавства, професор ЛДМА ім. М.В.Лисенка; **Гончаров А. М.**, кандидат мистецтвознавства, член Спілки композиторів України; **Губко О. Т.**, кандидат психологічних наук, дійсний член Академії педагогічних наук України; **Берегова О. М.**, доктор мистецтвознавства, доцент, проректор НМАУ імені П.І.Чайковського; **Гуменюк Т. К.**, доктор філософських наук, професор, проректор НМАУ імені П.І.Чайковського.

Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики: Навчально-методичний посібник. – К.: Купріянова О.О., 2008 – 428 с.

ISBN 978-966-8668-63-0

Навчально-методичний посібник є першим в історії вітчизняного музикознавства ґрунтовним дослідженням у контексті епохи життєвого шляху та величезного творчого доробку видатного українського композитора Віталія Дмитровича Кирейка – народного артиста України, Лауреата премій імені М.Лисенка, Л.Ревуцького та І.Нечуя-Левицького.

Пропоноване видання розраховане для студентів та викладачів вищих та середніх мистецьких навчальних закладів як базова частина навчального курсу “Історія української музики ХХ сторіччя”.

УДК 78.071.1 (477)
ББК 85. 313 (4 укр)

Автор виражає глибоку вдячність усім, хто допомагав праці побачити світ: моєму творчому керівнику, натхненнику і наставнику – професору М.Д.Копиці, композитору В.Д.Кирейкові, редактору – О.Т.Губкові, рецензентам та всім, хто надав спогади про митця: Тарасу Кирейкові, Антону Мусі, Валентині Антонюк, Левові Колодубу, Едуарду Яворському, Софії Гриці, Марії Загайкевич, Олексію Губку, Геннадію Ляшенку, Ніні Андрієвській, Віталію Філіпенку, а також виконавцям творів композитора: Леонідові Гуку, Валентині Антонюк, Інні Андріяш-Місько, Ніку Міцнею та ін.

Величезна подяка Президенту ЗАТ “Оболонь”, Народному депутату О.В.Слободяну та Голові Ради й директору з кадрових питань ЗАТ С.М.Блощаневичу за фінансову підтримку видання.

ISBN 978-966-8668-63-0

© Шестеренко І.В., 2008

ЗМІСТ

Передмова.....	5
Вступ	11
Розділ 1. Художник у контексті часу	17
1.1. Дитинство і юність В. Кирейка.....	17
1.2. Становлення особистості. Навчання у Л. Ревуцького	41
1.3. Розквіт таланту митця (кінець 1950-х років).....	69
1.4. Поглиблення сфер творчості (1970-80 роки).....	75
1.5. Доба нових мистецьких злетів періоду Millenium'у	93
Питання для засвоєння матеріалу.....	112
Розділ 2. Музично-сценічні твори В. Кирейка	113
2.1. Опера- феєрія “Лісова пісня”.....	113
2.2. Балет “Тіні забутих предків”.....	124
2.3. Опері “У неділю рано” та “Марко в пеклі”	131
2.4. Балет “Оргія”.....	140
2.5. Балет “Сонячний камінь”	143
2.6. Опера “Вернісаж на ярмарку”.....	144
2.7. Опера “Бояриня”	150
Питання для засвоєння матеріалу.....	174
Розділ 3. Симфонічна творчість В. Кирейка	175
3.1. Симфонії	175
3.2. Симфонічна поема «Дон Кіхот»	193
3.3. Новітні симфонії митця	195
Питання для засвоєння матеріалу.....	208
Розділ 4. Фортепіанна та камерно-інструментальна творчість.....	209
4.1. Перша фортепіанна соната.....	213
4.2. Подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром.....	224
4.3. “Поема” для фортепіано з оркестром.....	228
4.4. Друга фортепіанна соната	233

4.5. Камерні й фортепіанні твори 1990-х років	245
4.6. “Симфонічні варіації” для фортепіано з оркестром	255
4.7. Новітні фортепіанні твори.....	263
Питання для засвоєння матеріалу	291
Розділ 5. Вокальна та хорова творчість	292
5.1. Перші романси та хори митця.....	292
5.2. “10 обробок пісень з Полтавщини” для голосу і фортепіано	297
5.3 Вокальний цикл “Барви легенд” на слова А. Німенка	314
5.4. Романси на слова Т. Г. Шевченка	321
5.5. Вокальний цикл “Осінній ранок” на слова М. Губко.....	335
5.6. Хори та романси на слова Зої Ружин	342
Питання для засвоєння матеріалу	346
Розділ 6. Творче “крredo” Майстра	347
Тематика доповідей, семінарів та курсових робіт для вивчення творчості В. Кирейка	354
Додатки	355
Відгуки близьких та друзів про митця:	355
Тарас Кирейко про батька – Віталія Дмитровича	355
Антон Муха. Віталій Кирейко на відстані і зблизька.....	360
Спогади Геннадія Ляшенка	365
Бесіда з Колодубом Л. М.	368
Яворський Е.Н. Слово про друга	372
Спогади Грици С. Й.	378
Валентина Антонюк. Вічні ноти корифея.....	382
Спогади Андрієвської Н. К.	388
Відгуки Філіпенка В. А.....	390
Марія Загайкевич. Митець і доба	391
Олексій Губко. Провіряючи алгеброю гармонію	396
Список творів В. Кирейка	399
Генеалогічне древо роду Кирейків	415
Список використаної літератури та джерел.....	416

Передмова

У теперішній час докорінних перемін у всіх сферах життя, час духовних і мистецьких пошуків, коли особливо гостро постає питання відродження і примноження людських цінностей, традицій і надбань, особливо актуальною стає необхідність дослідження творчості наших корифеїв музичної культури, донесення до широких мас їх неповторних творів і турбота про те, що залишиться нашим нащадкам і прийдешнім поколінням, бо надмірна неухважність і здатність людей до нищення слідів свого розвитку загрожує втратою або руйнацією національної культурної та творчої спадщини.

Для музикантів не тільки важливо виявити найцінніші зразки світової музичної спадщини, а й відродити та відкрити невинувачено забуті і невідомі національні шедеври, що, можливо, будуть особливо цінними для майбутніх поколінь, піднімаючи їх національну гордість і свідомість.

Саме такою постаттю в історії української музичної культури ХХ століття є Віталій Дмитрович Кирейко – видатний композитор, художник своєї епохи, який плідно працював і продовжує працювати, втілюючи в своїй творчості актуальне сьогодення – проблемне й суперечливе – та опосередковані історичні образи минулого нашого народу. Твори його увійшли в скарбницю української музичної класики, стали народним надбанням.

Композитор живе складним, але цікавим творчим життям, а його твори яскраво віддзеркалюють усе пережите. Проте творчість українського композитора відома набагато менше, ніж вона того заслуговує. Особливо актуальним стає питання створення правдивої повної біографії В. Д. Кирейка з аналітичним дослідженням його творчості ще й по тій причині, що на даний момент читання курсів “Історія української музики” у вищих навчальних закладах та “Музична література ХХ століття” в музичних

училищах включають в свою програму хіба що його оперу “Лісова пісня”, а в більшості музичних шкіл, як і в училищах з регіонів України, творчість композитора не вивчається взагалі. У навчальному плані курсу “Історії української музики” консерваторій країни творчість корифея представлена лише кількома годинами (від двох до чотирьох). У деяких мистецьких вищих навчальних закладах творчість митця може розглядатися лише як частина загальних лекцій, присвячених характеристиці певного історичного періоду (наприклад, 50–60-х років). Вважаємо, що цього недостатньо. Рамки вивчення історії XX століття все більше розширюються, з’являється новий фактологічний матеріал, розкриваються невідомі раніше “білі плями”, що потребують дослідження. Все це вимагає концепційного перегляду програми курсу зі збільшенням годин на його викладення.

“Історія української музики” буде і надалі займати ще більше простору для читання. Адже цей курс викладається не тільки в усіх консерваторіях країни, але й у театральних та художніх вищих та середніх навчальних закладах. У викладачів та студентів навчальних закладів різних видів акредитації зростає потреба в нових матеріалах та навчальних посібниках.

На жаль, творчість Віталія Дмитровича не стала об’єктом прискіпливої уваги музикознавчих кіл, залишаючись маловивченою сторінкою історії вітчизняної музики. Хоча деякі роботи з різним ступенем глибини мають місце в бібліографічній літературі, що включає різні жанрові напрямки:

а) були надруковані популярні буклети: Л. Архимович “Віталій Кирейко”. – М.: Советский композитор, 1958, К.Майбурової “Віталій Кирейко”. – К.: Музична Україна, 1979 та “Творець чарівних мелодій” Ірини Лобовик (К.: Криниця, 2002), що вміщує коротку біографію, записану Зоєю Ружин зі слів автора, вірші та статті провідних музикознавців України про найвідоміші твори

композитора для театру, есеї про митця Олексія Губка – “Останній романтик українського мелосу” (2001), Ігора Щербакова – “Справжній український інтелігент”, а також статтю самого В. Кирейка “Дещо про сучасну музику і поезію”;

б) окремі розділи досліджень, присвячені історії створення й існуванню творів різних музичних жанрів: серед них заслуговують особливої уваги роботи Леніни Єфремової “Лісова пісня”, опера В. Кирейка (1965); частина кандидатської дисертації Оксани Давидової “Драматургія Лесі Українки в музично-сценічній творчості українських радянських композиторів”, де опера “Лісова пісня” та балет “Оргія” включені в науково-дослідницькі обрії (1986); уривок з книги Марії Загайкевич “Українська балетна музика” (1969); стаття Марії Загайкевич «Митець і доба» (1997); частина дисертаційного дослідження Валентини Антонюк «Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект», присвячена опері «Лісова пісня» (1998), статті В. Антонюк «Ренесанс українського романсу» (1999) та «Вічні ноти корифея (загадка звукопису В.Кирейка)» (2007), а також статті Ірини Шестеренко «Нова українська опера» (2005), «Романтик своєї доби» (2006);

в) розвідки–статті, що досліджують один або групу творів митця, а також публікації в критичній пресі, присвячені В. Кирейку: статті А. Котляревського «“Лісова пісня” на оперній сцені» (1958); М. Загайкевич про оперу В. Кирейка “У неділю рано зілля копала”(1966), та «Після 40-річного забуття» (про постановку «Лісової пісні» на сцені Оперної студії Київської консерваторії); аналітичні статті М. Гордійчука про перші симфонії композитора (1969); К.Майбурової “Провідна тема творчості” (1976), І.Шестеренко «Опера В.Д.Кирейка «Бояриня». Прочитання драми Лесі Українки в контексті часу» (2006) та інші.

Із наведеної серії музикознавчих праць бачимо, що проблематика їх досліджень оминула стороною більшість творів Віталія Дмитровича Кирейка, залишивши без належної уваги

такі жанри його творчості, як симфонічна, фортепіанна, камерно–інструментальна, камерно–вокальна та хорова музика.

Саме через відсутність справжнього теоретичного обґрунтування великого художнього надбання видатного українського композитора вважалося необхідним продовжити роботу по вивченню і розкриттю значення багатогранного творчого доробку В. Д. Кирейка, дослідженню нотного матеріалу, а також доведенню значимості його спадщини в історії української музичної культури, чого, на жаль, ще не було визначено в сучасному музикознавстві.

Творчість композитора, “котрий зумів збагатити надбання національної композиторської школи, покликаної ввійти в європейську культуру зі своїм власним, самобутнім і неповторним голосом”,¹ безперечно, становить важливий етап на шляху розвитку українського музичного мистецтва.

Складнощі дослідження були обумовлені насамперед тим, що переважна більшість творів В. Кирейка не була опублікована і знаходиться в рукописах. Композитор власноруч надав автору даної праці можливість ознайомитися з рукописами, що знаходяться в його архіві. Велика сумісна з композитором робота була проведена по систематизації доробку, встановленню опусів його творів.

Автор навчального посібника була і першою виконавицею багатьох фортепіанних творів на численних концертах і фестивалях, а також акомпанувала вокалістам та інструменталістам – інтерпретаторам вокальної та камерної спадщини корифея, проникаючи у внутрішній зміст, “пропускаючи крізь себе” твори митця. Їй присвячені “Симфонічні варіації” для фортепіано з оркестром та фортепіанні сонати №№ 6, 8 і 10. Деякі фортепіанні твори виконувались студентами класу Шестеренко І.В. Окремі опуси записані в музичний фонд Національного радіо України.

¹ М. Загайкевич. «Митець і доба» в газеті «Культура і життя» за 05.02.1997р.

Цінність даної методичної розробки у:

- аналізі й систематизації творчості Віталія Дмитровича Кирейка в ракурсі історії української музичної культури, на тлі своєї епохи і в зв'язку з певними історичними подіями;
- першому комплексному поданні та дослідженні у повному обсязі рукописних матеріалів митця;
- визначенні витоків творчості, особливостей музичної мови і композиторського стилю;
- повній каталогізації творчості;
- фактології матеріалу, який створювався на основі багаторічного особистого спілкування з композитором та оточуючими його людьми, а також у результаті ретельного вивчення численних рукописів митця;
- додатках, що містять мемуари близьких та друзів митця;
- доданні компакт-диску з записом фрагментів музичних творів В.Кирейка у якості наочного матеріалу.

Практичне значення посібника полягає в можливості використання його у вищих навчальних закладах III-IV рівнів акредитації (в курсах історії української музики XX століття, аналізу музичних творів, теорії та історії виконавства). Деякі положення можуть бути корисними для концертних виконавців й викладачів, тому що вони уособлюють власний досвід першого виконання творів митця.

Викладачі курсів української музики можуть скористатися творами різних жанрів для того, щоб ознайомити студентів різних факультетів з близькими до їх спеціальностей творчими опусами. Так, студенти вокального факультету не можуть пройти повз такі перлини вокальної спадщини, як романси на слова Лесі Українки, Т. Г. Шевченка, Й. Гете, А. Німенка, небаги композитора – талановитої поетеси Марії Губко, яка передчасно (в 27 років) відійшла в інший світ, та інших поетів, а та-

кож неповторних обробок українських народних пісень. Яскрава, розмаїта фортепіанна музика може стати окрасою репертуару піаністів, для яких буде корисно ознайомитись з фортепіанними сонатами, поемами, фантазіями, сюїтами, варіаціями та великою кількістю різноманітних п'єс (серед них особливо виділяється цикл “24 прелюдії”). Учні диригентсько-хорових відділень училищ і вузів багато чого відкриють для себе, ознайомившись з численним хоровим доробком і кантатами митця, а диригентам-симфоністам буде корисно проаналізувати симфонії та симфонічні поеми В.Кирейка. Студентам оркестрових факультетів стане цікаво дізнатися, що Віталій Дмитрович створив перший в Україні Подвійний концерт для скрипки й віолончелі з оркестром, а також концерти і велику кількість творів для всіх інструментів симфонічного оркестру. А музичні режисери не зможуть пройти повз цікаві знахідки в драматургії не тільки драми-феєрії “Лісова пісня”, але й інших опер, які є зовсім різними за своїми жанрами, а саме: лірико-психологічної драми “У неділю рано”, сатиричної феєрії “Марко в пеклі”, гумористичної опери “Вернісаж на ярмарку” та історичної психологічної драми “Бояриня”.

Викладачам музичної літератури в музичних школах пропонуємо розподілити музичний матеріал, зважаючи на паралельне вивчення курсу української літератури. Радимо включити для ознайомлення наступні твори В.Кирейка: опери “Лісова пісня”, “У неділю рано”, “Бояриня”; балети “Тіні забутих предків” та “Оргія”; “Колискові” ор.262; “10 обробок українських народних пісень з Полтавщини” ор.26; романси на слова Т.Шевченка, Л.Українки, Г. Гейне, Й. Гете; хори “Хмара”, “Партизанський триптих”; “24 фортепіанні п'єси для дітей” ор. 8; “Елегія” ор. 170 та “Фантазія і fuga” ор. 168 для фортепіано.

ВСТУП

Ім'я Віталія Дмитровича Кирейка – народного артиста України, Лауреата премій імені М. В. Лисенка, Л. М. Ревуцького та І. С. Нечуя-Левицького, – добре відоме не лише в Україні, але й далеко за її межами. Це – надзвичайна постать в історії української музичної культури, за влучною характеристикою психолога і письменника Олексія Губка, “останній романтик українського мелосу”. Його “психологічний феномен полягає не тільки у класичній досконалості творів, а й у чарівності та масштабності особистості, у винятковій інтелігентності й інтелектуальності, непідробній делікатності й душевній цнотливості, щирій доброзичливості, котрі у гармонійній сув’язі і витворюють ту магічну містерію душевного шарму людини, яка одразу полонить вас і довіку скоряє ваші серця”.²

Послідовник і втілювач ідеалів свого вчителя, Л. М. Ревуцького, В.Кирейко знайшов свій шлях у мистецтві, поєднавши в творчості романтичний ліризм, класичну витонченість форми, тяжіння до народно-фольклорних джерел з власною мелодійною, специфічною музичною мовою, вишуканим професіоналізмом та оптимістичним світосприйняттям з чистими душевними устремліннями.

Не дивлячись на зміни державних структур і правителів, Віталій Кирейко залишався завжди вірним своїм високим ідеалам і принципам духовної чистоти, порядності й правдивості, опорі на національні традиції й фольклорні витоки, навіть у часи переслідування “українського буржуазного націоналізму”.

Як згадує його колега-композитор Геннадій Ляшенко, “за своєю натурою Віталій Дмитрович – м’яка, інтелігентна, не

² Губко О. Останній романтик українського мелосу // Творець чарівних мелодій. – К.: Криниця, 2002, с.61.

схильна до конфліктів чи категоричних суджень людина. Але якщо йдеться про важливі речі в мистецтві, то він непохитно дотримується тих високих принципів, що дістались нам у спадок від великих попередників, сміливо захищає їх. В ньому прокидається темперамент публіциста, коли приходится виступати з трибуни або в пресі. І це робить йому честь, бо він рішуче та відкрито захищає справжні цінності в мистецтві.”³

В. Д. Кирейко протестує проти несправедливості в усіх сферах життя, виступає за свободу й незалежність українського народу, за відродження його духовності та примноження культурних традицій. Композитор оспівує красу людського життя, виступаючи справжнім громадянином у своєму мистецтві, подаючи своєю творчістю, самовідданістю і цілеспрямованістю приклад іншим.

Видатна особистість, визнаний корифей, Віталій Дмитрович завжди залишається скромною людиною. За спогадами творчого побратима Антона Мухи, він ніколи “не афішує себе, швидше ладен приховувати свої достоїнства й переваги. З одного боку, він знаний в Україні і за її межами композитор, педагог, музичний діяч, автор великої кількості творів у всіх традиційних музичних жанрах академічного рангу. Він – володар почесних звань, премій, наукового ступеня і педагогічного звання, зрештою, має і неформальний заслужений авторитет. А з іншого боку, він, як автор, не мав змоги почути цілий ряд своїх творів у живому звучанні... Зате критики, здатні безжально “хвицьнути” автора, знаходяться... Не вмів Віталій “подавати” себе, обходити всі перепони. Не менеджер. Не “сучасний”. Він пише музику не на продаж, не на замовлення, не на догоду швидкоплинній моді. Пише так, як підказує йому своє “я”, своє переконання, своя совість”.⁴

³ Спогади Г. Ляшенка. Рукопис знаходиться в особистому архіві автора –І.Ш.

⁴ Спогади А. Мухи. Рукопис знаходиться в особистому архіві автора І.Ш.

Дійсно, деякі критики називають В. Д. Кирейка консерватором, ретроградом, неоригінальним традиціоналістом. Відповісти їм можна словами російської письменниці Марієти Шагинян: «Критерій обов'язкової формальної оригінальності, як такої, – не є історичним і дуже небезпечний для художника. Змінюється життя, росте суспільство, змінюються його інтереси і потреби, цілі та труднощі, – і син свого століття, художник, намагаючись говорити з народом про те, чим у даний момент живе суспільство, шукає засоби для вираження цієї, глибоко потрібної йому самому та його суспільству теми часу; тоді мова музики (подібно до мови літератури) змінюється і оновлюється сама, не тільки пошуками і талантом митця, але й дією на неї всієї сили змін суспільства. Так народжується справжнє мистецтво. Але ось настають ніби епохи «застою», які так добре називають «безчасся»... І в цей час, відриваючись від глибокого життя народу, від теми історії, – критерієм мистецтва стає вимога новизни форми, новизни тієї оригінальності оболонки, котра б бентежила, приголомшувала «сприймальний апарат» суспільства, примушуючи думати, що тут захований великий, потрібний, новий зміст, якому можна вірити, за яким можна йти. Звичайна, повторна мова мистецтва, що продовжує розвиватися в традиційних та, здавалося б, історично вичерпаних формах,... наживає собі ярлик «еклектичного», – найстрашніше для художника звинувачення».⁵

Особливої уваги заслуговують слова М. Шагинян про критерій справжньої музики: «Єдиний вірний критерій музики – це характер її дії на слухача. Якщо вона очищує, організує, піднімає його душу, пробуджує в ньому благородні та мужні начала, допомагає йому боротися з хаосом, стихійністю, з низькими початками характеру, направляє його на великі історичні здійснення, нарешті –

⁵ Шагинян М. Воспоминания о С. В. Рахманинове в кн. «Воспоминания о Рахманинове» т.2. – М., 1957 г., стр. 136–137. Переклад автора – І.Ш.

гармонізує та з'єднує його з усім людством, значить – це справжня музика, яка йде в авангарді своєї епохи. І якщо навпаки, вона розв'язує в людині її низьке, чуттєве, хаотичне, дрібнить і руйнує душу, то в який би оригінальний одяг не була обряжена така музика, – вона реакційна, брехлива, шкідлива, огидна самій природі того, що греки називали «мелосом».⁶

Музику В. Д. Кирейка сміливо можна назвати справжньою, адже спілкування з нею приносить естетичну насолоду, спонукає слухача до очищення душі, допомагає забути про всі складності життя.

Віталій Дмитрович не звертає уваги на критиків, продовжує працювати, писати нові твори, сподіваючись на їх подальше життя й визнання. Він є справжнім носієм глибоких національних та класично-романтичних традицій. Культура кожного народу багата своїми традиціями. Хочеться, щоб українці навчилися цінувати свою багатовікову культуру, своїх митців, а також знаходити нове в традиційно-класичному. За словами великого німецького поета Й. Гете, “корисно часом оглядатися назад. Ми краще збережемо свою оригінальність, коли не забудемо своїх попередників”.⁷

А творча спадщина В. Кирейка займає достойне місце в нашій музичній культурі. Головна ознака, що відрізняє його композиторський стиль – це яскраво національні риси змісту музики. “Національне – це те, що властиво кожному народу в силу складених умов його життя і шляхів історичного руху. Тому національний характер є поняття історично конкретне і те, що розвивається... Нові засоби виразності зможуть стати життєздатними тільки тоді, коли вони будуть включені до

⁶ Там само, с. 143.

⁷ Цитата по кн.: М.Грінченко Історія української музики. Видавництво Спілка, 1922, с.28

традиційної системи національного музичного мислення, традиційної музичної мови.”⁸

Протягом всього творчого життя Віталій Дмитрович дотримувється цього “компасу”, своєрідного кредо. Передаючи в динаміці музичних образів динаміку самого життя з його напруженнями конфліктами, композитор вміє творчо використовувати установлені жанри і форми, наповнюючи їх свіжим змістом, надаючи індивідуального, неповторного відтінку. Його музика є органічним синтезом національних та європейських здобутків.

“Людина ХХ століття – це перш за все людина дії та інтелекту”.⁹ Проте, крім інтелектуалізованої, витонченої майстерності, письмо В. Кирейка відрізняє душевна щирість, чистота художньої емоції, тонка краса внутрішнього світу композитора, щось сокровенне, близьке його творчому життю. В ліричній наповненості емоційного настрою відчувається глибока поетично-психологічна думка, світосприйняття і світогляд самого українського народу.

Творчий шлях Віталія Дмитровича ніколи не був легким та безтурботним: йому прийшлося пережити два голодомори, війну та всі труднощі перебудов. При цьому митець залишається гуманістом, вільномислячим українським патріотом, який завжди вболіває за долю українського народу, збереження рідної мови, традицій та духовної культури нації.

За довгі роки педагогічної діяльності в Київській консерваторії (нині Національній музичній академії) ім. П. І. Чайковського Віталій Дмитрович виховав плеяду цікавих музикантів, навчаючи їх основам професійної композиторської майстернос-

⁸ Сохор А. Национальное и современное в советской музыке. // Музыкальный современник, вып.1. – М.: Советский композитор, 1973, с.17, 28. (переклад автора – І. Ш.)

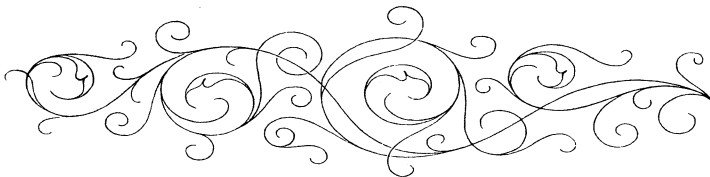
⁹ Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. – Л.:Советский композитор, 1979, с. 39.

ті, формуванню змістовного музичного матеріалу і бездоганного смаку.

Усіх, хто спілкувався з Віталієм Дмитровичем, вражає його всебічна обдарованість й енциклопедична обізнаність в багатьох галузях людського знання: крім іноземних мов (він володіє німецькою, французькою, англійською, іспанською, італійською), композитор добре обізнаний з історією (особливо українською), літературою, поезією, усіма видами мистецтва. Маючи чудовий літературно-поетичний дар, він власноручно написав лібрето до опер “Лісова пісня” та “Марко в пеклі”. Як яскравий публіцист, він постійно виступав у пресі з критичними статтями, ратуючи за справжнє професійне музичне мистецтво.

Життя завжди розумніше за всі судження критиків. Треба подивитись ширше на людину, щоб доторкнутися до суспільної значимості задумів митця-громадянина.

Спробуємо привідкрити завісу життя та творчості цієї талановитої, незалежної у своїх поглядах, широко ерудованої, національно свідомої, чесної, принципової та водночас скромної людини, яка наполегливо відстоювала і продовжує відстоювати інтереси свого народу, тяжко переживаючи та вболіваючи за всі його негаразди, труднощі й плекаючи надії на його щасливе майбуття.



Розділ перший

Художник у контексті часу

1.1. Дитинство і юність

Народився Віталій Дмитрович Кирейко 23 грудня 1926 року в мальовничому селі Широкому Дніпропетровської області (нині це Солонянський район), що розташувалось між Дніпропетровськом та Запоріжжям, в інтелігентній сільській сім'ї.

Рід Кирейків – козацького походження, ніколи не знав підневільного кріпацтва. Цікавий той факт, що прадід композитора, Максим Кирейко, хоробрий і відчайдушний лоцман, який переправляв людей та їх вантажі через 12 дніпровських порогів, був одним з перших будівників села Широкого в середині 19 століття. Після наказу Катерини II, що облюбувала ці місця, запросивши працювати на його будівництво не тільки українських, а й німецьких робітників, село почало швидко розквітати на радість трудолюбивим мешканцям.

Козацький рід Кирейків був гордим, незалежним, волелюбним і сильним. Саме ці риси характеру передалися майбутньому композитору від його прадідів. Про прадіда Максима, сміливого богатиря-лоцмана, міцного, мов кремезний дуб, згадував ще видатний класик української музики, М.В.Лисенко, коли той переправив його благополучно через страшну стихію небезпечного Ненаситця. Зараз усі пороги затоплені, а на їхньому місці побудовано ДніпроГЕС. І тільки в пам'яті людей залишилися відчайдушні лоцмани, які, взявши благословіння жінки, вирушали на двобій зі стихією та смертю, долаючи ризиковані перешкоди.

Дід, Кирейко Костянтин Максимович (1860 – 1946), був заможним і роботящим селянином, мав багатодітну сім'ю: синів Дмитра (батька композитора), Івана, Федора, Василя та до-

чок: Марію, Поліну й Юлію. Всі вони були високоосвіченими і знайшли свій власний шлях у нелегкому житті.

У 1920-ті роки, під час колективізації країни, сім'я Кирейків теж постраждала від бід “мудрого керівництва товариша Сталіна”.

Глибоко поважаючи хліборобську працю і вважаючи її найважливішою від усіх професій, Костянтин Максимович змушений був покинути все своє господарство й хату та податись зовсім без нічого до дітей зі словами: “Приймайте до себе у родину, бо якщо залишусь на господарстві, то вишлють нас усіх до Сибіру.”¹⁰

Його непокірний дух, бажання боротись з несправедливостями життя запали глибоко в душу майбутнього композитора.

Батько Віталія, Дмитро Костянтинович (1903 – 1943), людина чесна, порядна, цікава й талановита в різних сферах, все життя пропрацював учителем української мови в середній школі, а крім цього, дуже любив музику. Більш за все його цікавила хорова музика, тому скрізь по селах він організовував хори, що виконували твори М. Леонтовича, М. Вериківського, М. Лисенка. Саме цю справжню палку любов і покликання перейняв син Віталій, пронісши їх через усе своє життя.

Маючи неабиякі музичні здібності, Дмитро Костянтинович ще до народження сина (на початку 20-х років) навчався в музичному технікумі народної освіти в місті Кам'янське (нині Дніпродзержинськ), де за півтора роки вивчив музичну грамоту, теорію музики, навчився грати на скрипці.

Батькова старша сестра, Поліна, – інтелігентна, освічена жінка, – любила грати на гітарі, пройшла тяжкий життєвий шлях. Першого її чоловіка німецького походження вбили НКВСники в день, коли народився їх син Олександр. Страшна

¹⁰ Тут і далі з особистих бесід з композитором. Архів автора – І. Ш. З особистої бесіди від 15.03.2003.

доля дісталася хлопцеві, якому не пробачили походження батька: він помер у ГУЛАГу.

Старший брат батька, Василь Костянтинович Кирейко, під час Великої Вітчизняної війни потрапив остарбайтером на роботу в Німеччину. Після закінчення війни, знаючи про репресії радянського уряду, він більше не повернувся на Україну, а переселився до Канади, де довго працював у вищих державних органах.

Матір Віталія, Віра Яківна Чорноус (після заміжжя Кирейко) (1902 – 1979), – талановита й розумна жінка, що мала тонкий музичний та естетичний смак, який передався по спадковості до сина, – все життя працювала вихователькою дитсадків.

Її рід теж походив із заможних багатодітних селян з села Іванівка – Яризівка на Дніпропетровщині. А прабабуся матері на прізвище Натха була однією з багатьох чеських переселенців до України. Дід композитора, Яків Ісайович Чорноус (1860 – 1933), був трудолюбивим і дбайливим господарем, що все життя пропрацював на землі, мав синів Петра та Івана й трьох дочок: Віру (матір композитора), Ольгу та красуню Олену. Всі вони звикли самі багато працювати, не використовуючи праці інших людей – батраків, тому їх добробут залежав виключно від них самих. В роки колективізації сім'я також постраждала від несправедливого “розкуркулювання”. Композитор згадує, що бабусі вдалося відкупитися мішком золота за право залишитися в своїй хаті. Дідусь і бабуся Віталія по матері загинули в страшному 1933 році від голоду. А другий дідусь, Костянтин Максимович Кирейко, переживши війну, помер під час другого голодомору – в 1946 році (його дружина, Пелагея Василівна Гончарова померла набагато раніше – ще в 1918 році).

Тяжкою подією для матері композитора в 1933 році стало виключення її з педагогічного технікуму, як “класово ворожий елемент”, що сильно позначилось на її самопочутті: все частіше нервовий струс виливався в гіркі сльози розпачу.

Єдиною відрадою в житті Віри Яківни були діти – син Віталій та дочка Владислава, що народилась в 1936 році в Кобеляках.

Віталій з самого дитинства був розумним і допитливим хлопчиком, любив батьків і природу. Його неабиякі творчі здібності проявлялись мало не від дня народження.

З гумором ділиться композитор першими спогадами про своє раннє дитинство. Десь у півтора роки він заблукав із села в степ. Відчуваючи безмежність простору і стомившись від блукань, хлопчик ліг на ковил–траву і заснув під неосяжним синім небом. Потім все село переполошилось і допомагало батькам шукати зниклу дитину. Нарешті, сплячого Віталька знайшли за селом.

Цікаво для малюка було бити тарілки та прислухатися до їх мелодійного брязкоту, насолоджуючися веселим передзвоном: “Усе, що звучало, мелодійно бриніло, одразу прикипало до його слуху.”¹¹

Іншим яскравим спогадом був випадок на ярмарку, коли парубок, що торгував яблуками, вибрав найкраще і найкрасивіше та подарував йому, як “Божій дитині”. На все життя запам’яталось маленькому Віталію враження краси й людської доброти.

Були й сумні згадки дитинства, коли в холодну зимову ніч в Кобеляках він мало не помер від чаду грубки, що топилася. Батьки встигли врятувати сина, винісши його на вулицю...

Музичне виховання хлопця почалось ще у віці немовляти. Дотепна, кмітлива, з добре розвиненим почуттям гумору, матір любила співати не лише колискові, а й безліч інших народних пісень, які втішали маленького сина. Класична музика теж оточувала хлопця з народження: батько, “одержимий” хоровим

¹¹ Губко О. Останній романтик українського мелосу. // Творець чарівних мелодій, ст. 61.

співом, проводив репетиції сільського хору вдома, де Віталій був єдиним слухачем, який міг теж “підспівувати” батьку.

Так народна пісня з одного боку та класична хорова музика з іншого формували художній смак майбутнього композитора.

За словами відомого письменника й психолога Олексія Губка, “щільники його душі заливалися золотими медами народної пісні, яку він чув зрання допізна. Так у нього з дитинства був поставлений високохудожній національний голос, і коли наспіла пора самому брати музичні фрази, ніяким мелосом він послуговуватися вже не міг.”¹²

1920 – 30 –ті роки минулого століття, роки становлення радянської влади, були нелегкими для українського народу, його культури й мистецтва. Хорова музика, як прояв “церковщини” та “попівщини”, заборонялась, церкви руйнувалися й розкрадалися, знищувалися найкоштовніші, унікальні історичні пам’ятки культури й архітектури, страчували не тільки священнослужителів, а й просто освічених, національно свідомих людей. Драматичною для хорового мистецтва ситуація була ще й тому, що разом з антирелігійною кампанією здійснювалось його ревізування, “очищення радянського мистецтва” (за висловом тодішньої партійної преси).

Фронтальний наступ на хорову музику, ототожнювану з церковною, заборони класичних концертних програм, масові ліквідації професійних та аматорських капел приводили до того, що припинявся процес творення хорових композицій, зникала 4-голосна фактура, як елемент церковного стилю.

Не дивлячись на заборони, Дмитро Костянтинович продовжував ставити хори М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, М.Вериківського, П.Козицького, О. Давиденка. Адже населення українських сіл, що налічувало тисячі хорів, не

¹² Губко О. Останній романтик українського мелосу. // Творець чарівних мелодій, с. 62.

могло існувати без співу, який передавався з покоління в покоління і перетворився в національну традицію.

Рятуючись від цькування радянських урядовців, батько Віталія повинен був переїжджати з села в село, але своєї пристрасті до музики не полишав. Покинувши с. Широке, сім'я Кирейків переїхала в с. Могилів Дніпропетровської області, коли синові було близько трьох років. Але й там довго не затрималась. Потім був переїзд до с. Царичанки, а згодом – у 1932 р. – до Кобеляків на Полтавщині. Всюди Дмитро Костянтинович організовував хори із сільських людей і прилучав їх до класики.

У Кобеляках пройшло й нелегке дитинство майбутнього композитора. Ще змалку Віталія вабила рідна природа: широкий степ, серед якого він виріс. За його словами, спілкування з природою давало відчуття волі, духовного полегшення. Чарували дитячу душу не тільки трави й дерева, а й краса тихоплинних річок – спочатку річки Оріль, а потім – замріяної Ворскли. Хлопець любив задивлятись на їх вербові гаї та купатись у дзеркально чистій воді. В тихі літні вечори йому подобалось слухати народні пісні, що линули майже з кожного селянського двору. Ці спогади дитинства не тільки залишились в пам'яті на все життя, але й сформували його творчі смаки.

У пам'яті Віталія Дмитровича закарбувались ще інші спогади, правдивість яких жакливо вражає кожного, хто б не почув їх.

Змалку майбутній композитор став свідком страшного голодомору на Полтавщині в урожайному 1933 році, коли вимирали цілі села людей, а сталінські ставленики забирали в селян все до останньої зернини, вивозячи з України продовольчі запаси і спеціально прирікаючи всіх на голодну смерть.

28 листопада 2006 р. Верховна Рада та уряд прийняли "Закон України про Голодомор 1932-1933 років в Україні", який визнав голод "геноцидом українського народу".

Як стверджують сучасні засоби масової інформації, голодомор 1932 – 1933 років був головною частиною українського геноциду, але цей геноцид не обмежувався голодовою смертю селян: знищувалась також українська культурна і політична еліта. Крім того, йшло спонукання українського народу до «слухняності», пограбування сіл для зростання індустріалізації та мілітаризації СРСР; консолідація тоталітарного режиму в ім'я соціалістичної ідеології.

«Для приховання очевидних причин і виправдання свого злочинного наміру можновладці творять мерзенне зображення приреченої на нищення групи людей, оформляють його у псевдо-наукову теорію та сприйнятливую ідеологію. У першій половині тридцятих років в Україні померло з голоду кілька мільйонів селян. Сьогодні дослідники радянської економіки того періоду сходяться на одному: в роки голоду сталінська імперія мала досить їстівних припасів, щоб прогодувати усе своє населення... Навіть при тому рівні експорту можна було врятувати всіх полеглих від голоду, бо державний запас зерна в СРСР не падав нижче півтора мільйона тонн. А за недостачі можна було б звернутися за міжнародною допомогою, так як це зробив ленінський режим 1921 р. Натомість, сталінська влада відкидала усі заходи галицьких українців, женевського Міжнародного червоного хреста, австрійського кардинала Інніцера та інших благодійних організацій на Заході і засуджувала ці спроби як антирадянську пропаганду. Люди гинули з голоду не через брак продовольчих ресурсів, а тому, що держава свідомо розпорядилася ними в такий спосіб, що частина громадян втратила до них доступ. Мільйони хліборобів померли тому, що Сталін наказав забрати вирощене ними збіжжя, або ужити його на інші цілі, ніж для забезпечення життєвих потреб селян.»¹³

¹³ Сербин Роман. Анти-геноцидна конвенція ООН і український голодомор. Інтернет-сайт [www. telekritika.kiev.ua](http://www.telekritika.kiev.ua), ст.5

Головні етапи сталінської "революції згори" в аграрному секторі, яка довела селянство до голоду, загальновідомі. Процес, який почався з колективізації, розкуркулення, перейшов у примусове вилучення харчових запасів і завершився виснаженням та голодовою смертю багатьох мільйонів селян. Суцільна колективізація почалася наприкінці 1929 р. і продовжувалася з перервами кілька років. На початку 1930-го відбулася перша хвиля "ліквідації куркулів як класу" шляхом арештів, розстрілів та депортації кількох сот тисяч найзаможніших та найбільш опозиційно настроєних селян. Розкуркуленням Сталін позбавляв селян своїх ватажків, знесилював опозицію і заселяв північні райони своєї імперії. Для боротьби з «неслухняними» були вжиті військові загони.

«Село мало прогнати розростаючі промислові центри та дати зерно на експорт. А колективізоване господарство давало партії контроль над селом і легший доступ до зсипунктів. Влада могла забирати все за своїми вимогами, без огляду на врожай. Нехтуючи потребами селян, держава могла старатися забезпечити мінімальні потреби міського населення та задовольнити закордонні торговельні замовлення... Сталінська соціалістична революція в селі прийняла форму організованої війни проти селян.

Недавно опубліковані документи показують, що саме Сталін був автором і головним режисером трагедії українського селянства та цілого українського геноциду. Кара за невиконання його наказів була сувора, а перевиконання їх давало надію на аванс і пільги для підлеглих.»¹⁴

За висновками сучасних істориків, сталінська війна проти селян пройшла багато видів і етапів фізичного нищення людей, перед тим як закінчитися великим голодом. Усі заходи держави прирікали

¹⁴ Васильєв В. , Шаповал Ю. (ред.). Командири Великого Голоду. Поїздки В. Молотова і Л. Кагановича в Україну та на Північний Кавказ. 1932-1933 роки. – К.: Генеза, 2001, ст. 29.

українське селянство на голодну смерть. Під час голодомору сталінська влада не допускала українських селян до міст та до центральної Росії й Білорусії, де харчова ситуація була більш задовільна.

Сталінська "революція згори" не могла не охопити також і національне питання. Зламавши українських селян як незалежних хліборобів і розв'язавши "аграрне питання", залишалося знищити їх як "основну армію національного руху", щоб врешті розв'язати "національне питання", не допустити до повного розвитку самостійної української культури та незалежної української держави.¹⁵

Кремль доручав українській владі "звернути серйозну увагу на правильне впровадження українізації", "вигнати петлюрівські і інші буржуазно-націоналістичні елементи з партійних і радянських організацій, дбайливо підбирати і виховувати українські большевицькі кадри, забезпечити систематичне партійне провідництво і контроль за проведенням українізації"¹⁶. Українізація мала повернути на своє первісне завдання – укорінити в Україні унітарну більшовицьку владу, а не давати привід до національного відродження.

Дана документація не залишає сумніву про використання режиму голоду у "війні проти селян". Влада ліквідовувала перш за все провідні верстви економічної і політичної еліти, які провадили опір пролетаризації селянства та становили, в умовах державної політики українізації, потенційний авангард "основної армії національного руху". Нищення українських селян відбувалося за "національною" і "етнічною" ознаками. Український голод був нищенням української нації. «Українська катастрофа включала також українську інтелігенцію і робітників, хоча і з меншими чисельними жертвами.»¹⁷

¹⁵ Васильєв, Шаповал... там само.

¹⁶ Там само, с. 259.

¹⁷ Сербин Р. Антигеноцидна конвенція ООН і український голодомор. www.telekritika.kiev.ua

Пережили цю катастрофу тільки найбільш стійкі й сильні духом люди. За спогадами В. Д. Кирейка, майже всі його ровесники й родичі вимерли. Співи, що лунали по всіх українських селах, завмерли, та й самі люди теж. Батьки, щоб врятуватися, обдирали кору з дерев, рвали лободу і варили з цього і з макухи “суп”. Тато діставав малесеньку пайку хліба. Віталій ходив до дитсадка, в якому після голодомору залишилося всього п’ятеро дітей.

На все життя запам’яталась йому картина, як вони, граючись, натрапляли на людські черепи і кістки; як у колись розкішному і квітучому селі Розсипалівка, що красувалось поряд з рідними Кобеляками, не залишилось після голодомору жодної живої істоти, а в самих Кобеляках повимирало більше половини населення, при цьому безлюдні хати завалились.

Страшні часи винищення не закінчились у 1933р. Тих, хто вижив після голодомору, сотнями тисяч завантажували в “теплушки” і вивозили далеко від рідних осель у невідомість, до того ж у різні кінці величезної держави, з тавром “буржуазних націоналістів” або “ворогів народу”.

“Про те, які безчинства творили сталінські посіпаки, – згадує Віталій Дмитрович, – знищуючи і грабуючи українські села, не було сказано жодного слова в засобах масової інформації. Вони були зайняті прославлянням “великого вчителя” Сталіна та його “геніальних” досягнень у будівництві нового соціалістичного життя. Повсюди лунали щасливі пісні про буцімто прекрасне та заможне життя, досягнення в усіх галузях людської діяльності, про великі успіхи в науці, мистецтві, художній літературі, тощо. І все це завдяки “мудрому” керівництву товариша Сталіна, “батька усіх часів і народів”.¹⁸

Всі ці події 7-річний хлопець по-дорослому гостро переживав. У трагічні періоди історії в душі майбутнього композитора

¹⁸ З особистої бесіди з композитором від 11.09.2004 року.

формувалась ідея справжньої любові до України, непоказного патріотизму, що стало генетичною рисою його характеру.

Складний історичний період його дитинства зумовлювався гострими політичними, економічними, класовими та національними протиріччями, що руйнували країну. Як точно зазначають автори 4-того тому “Історії української музики”, “у вітчизняній історіографії надто довго панували “фігури замовчування”, а провалля в суспільній пам’яті прикривались лаштунками з тенденційним добором фактів і легенд задля догідливої ілюстрації політичних схем “Короткого курсу історії ВКП(б)”.¹⁹

Віталію Кирейку, що став свідком цих і наступних подій, треба було довгий час мовчати, приховуючи жорстоку правду дійсності навіть від близьких.

У таких умовах закладався характер майбутнього композитора. Лише музика допомагала людським душам не зачерствіти. Відчувши неабиякий потяг сина до музики, батько став посправжньому прилучати Віталія до священного ремесла, навчаючи музичної грамоти. З семи років хлопець вчився грати на американській фісгармонії, що була в них удома, та на скрипці, яку батько купив на базарі в м. Кам’янському у солдата за гроші, “накопичені” від продажу саморобних конвертів.

Середню освіту юнак здобував у кобеляцькій середній школі. Особливо любив малювати, змальовувати з картин, пробував писати вірші. Але згодом малювання й поезія відійшли в сторону: обдарований юнак надав перевагу музиці.

Талановитому хлопчику досить легко давалась музична грамота. А свій композиторський дар він проявляв ще в малечому віці: оточуючі люди пов’язувались для нього з різними мелодичними мотивами, музичними образами- характеристи-

¹⁹ Історія української музики. Т.4. – К.2005, стр.5.

ками. “Побачить людину – і одразу задзвенить у його душі якась музика – знайома чи незнайома.”²⁰

Уроки з батьком розбудили жадобу Віталія до музикування: він підбирає сам на фісгармонії власні мелодії та почуті класичні твори. Батько, зайнятий роботою та заочним навчанням у Полтавському педінституті, не міг приділяти багато уваги сину. Тому Віталій продовжував учитись музиці самостійно. Перегравши всі ноти, що були вдома (всі хорові партитури М. Леонтовича, М.Лисенка, К. Стеценка, П.Козицького, обробки народних пісень та фортепіанні мініатюри Я.Степового), хлопець брав клавіри музичних творів у місцевих аматорів (деякі вчителі в тодішніх школах були випускниками гімназій і мали музичну освіту) та переписував у свої нотні зошити, створюючи власну нотну бібліотеку. Таким чином йому вдалось познайомитись з фортепіанними вальсами і мазурками Ф. Шопена, циклом “Пори року” П.Чайковського, вальсами Й.Штрауса, фортепіанними творами Л.Бетховена (сильне враження було від його “Місячної сонати”), романсами Р. Шумана, Ф. Шуберта (назавжди запам’ятались його “Лісовий цар” та “Форель”), Я. Степового, а також з клавірами опер Ш. Гуно “Фауст” і М. Глінки “Життя за царя” та фортепіанним перекладом його знаменитої “Камаринської”.

Віталій Дмитрович згадує, який благотворний вплив на нього мало знайомство з кобеляцьким інженером, Галушком Михайлом Даниловичем, який деякий час вчився в Харківській консерваторії на вокальному відділі, мав прекрасний баритон і неабиякий акторський хист. Він не тільки давав хлопцю переписувати свої ноти, а й дозволяв йому грати на своєму фортепіано. Для талановитого юнака було також цікаво й корисно познайомитись з вокальною музикою та навчитись акомпанувати співаку романси М. Глінки, О.Даргомижського, П. Чайковсько-

²⁰ Губко О. Останній романтик українського мелосу. 3 кн. “Творець чарівних мелодій”, ст. 62

го, Ф. Шуберта, М. Лисенка, К. Стеценка, а крім того й оперні арії класиків. Так відбувався музичний розвиток хлопця.

У 1937 році поряд з політичними репресіями “мудрі” правителі вирішили провести суцільну радіофікацію країни, щоб пропагувати нову культуру соціалістичного реалізму, яка прославляє щасливе життя радянських людей, будівництво комунізму і т.д. Провели радіоточку і в хаті Кирейків. Тоді 11-річний Віталій вперше почув симфонічну та камерно-інструментальну музику.

Подією для юнака стала поява в хаті патефона і платівки п'ятої симфонії Л.Бетховена. Ця драматична музика не могла не вразити обдаровану душу майбутнього композитора. Прослухавши багато разів улюблену платівку, Віталій підібрав на фісгармонії і грав по слуху першу та четверту частини симфонії. З цього моменту почалось тяжіння до багатобарвної симфонічної музики, що згодом проявилось у його власній творчості.

Ще з дитинства юнак надзвичайно полюбив театральні вистави. У Кобеляках існував тоді любительський театр; щоліта до них приїздив на гастролі Полтавський драмтеатр. Віталій разом з батьками намагався не пропускати жодної вистави, захоплюючись вдалою постановкою та грою акторів. Музично – драматичні театральні вистави тих років закладали основи розуміння розвитку сценічної драматургії та конфліктних образних сфер.

Свою віддану любов до театру, до оперних і балетних вистав композитор проніс через усе життя, створивши потім ряд незабутніх шедеврів у цих жанрах.

З 14-ти років Віталій почав пробувати писати свою музику. Перші “спроби пера” з'явилися у 1940 році, перед початком другої світової війни. Юний композитор соромився комусь їх показати, ховав, вважаючи незрілими та наївними. Серед перших творів були фортепіанні мініатюри, дитячі пісні на слова сучасних українських поетів, незакінчені романси, навіть хори;

була й недописана скрипкова п'єса, що чомусь дуже нагадувала варіації французького композитора Шарля Беріо.

Звичайно, ці юнацькі опуси здавалися незрілими, проте вони поклали початок майбутній композиторській творчості В. Кирейка. Першою слухачкою і виконавицею його пісень та романсів була 5-річна сестра Владислава, яка досить швидко запам'ятовувала їх на слух і правильно інтонувала. Згодом Владислава закінчила Київську середню музичну школу ім. М. В. Лисенка та консерваторію як блискуча піаністка.

Сильний відбиток на романтичну душу 14-річного хлопця поклав початок Великої Вітчизняної війни. Воєнні дії – запеклі фронтові бої, що закарбувались в людській пам'яті болем втрат невинних жертв, – принесли багато горя людям. В умовах руйнування, голоду, кровопролиття на фронтах і нищення “класових ворогів народу”, а трохи згодом і німецької окупації, треба було якось виживати.

15-річний Віталій та його батько, який не був військовозобов'язаний через свою короткозорість, почали працювати в Кобеляцькому драматичному театрі, щоб проіснувати на окупованій рідній землі. За два роки концертмейстерської роботи в театрі Віталій добре ознайомився з музикою до вистав “Наталка Полтавка”, “Про що Тирса шелестіла”, “Маруся Богуславка”, “Майська ніч”, “Різдвяна ніч”, “Сватання на Гончарівці”, “Дай серцю волю” та ін.

Віталій Дмитрович згадує про досить високий професійний рівень акторів та режисерів з Харкова, що ставили ці вистави (особливо головного режисера І. Харченка), а також місцевого хору, що не поступався професійному.

Німці охоче відвідували вистави, дружньо спілкувалися з артистами після їх закінчення, просили виконати ще що-небудь. А одного разу попросили зіграти “Інтернаціонал”! Віталій наважився зіграти, а вони стиха підспівували. Либонь, це були колишні німецькі комуністи.

Щоб не потрапити на роботу остарбайтером в Німеччину, куди мобілізували всіх працездатних юнаків і дівчат, В. Кирейко поступив до агрошколи, щойно відкритої вчителем-випускником Тімірязєвської академії Ю. С. Ісаченком. Тут вчилися на агрономів та зоотехніків біля 100 підлітків, захищаючись від примусового вивезення до Німеччини. Звичайно, якби окупація протрималась хоча б на кілька місяців довше, уже й агрошкола не допомогла б вберегтися від фашистського свавілля.

Ставлення підлітків до німецьких окупантів було неоднозначним. З одного боку, закони війни диктували свою сувору реальність і жорстокість: мобілізація працездатних людей до Німеччини, суворе покарання населення (за кожного вбитого німецького вояка розстрілювали 100 невинних жителів; проте без причин не карали нікого, навіть комуністів, що зареєструвалися).

З іншого боку, юнаків здивувало виховання німців: вони ніколи не заходили в приміщення в капелюсі – завжди знімали його на порозі; жінку шанобливо пропускали вперед, чого не можна було сказати про більшість радянських військових; не ображали мирних жителів (крім каральних загонів гестапо), продукти харчування вимінювали на свої речі. З великим задоволенням німці відвідували театральні вистави й концерти класичної музики, які на той час відбувалися в невеликому районному центрі Полтавської області (де в теперішній час не існує ні театру, ні концертного залу). Навіть не знаючи української мови, вони уважно дивились драматичні вистави, а потім за кулісами переповідали зміст, який їм вдалось зрозуміти. Дуже любили німці хорову музику, поважали й цінували справжніх виконавців, емоційно реагуючи на твори, які їм сподобались.

Вразила Талика, як називали його вдома, не тільки вихованість, але й всебічна освіченість німецьких офіцерів. Так, після входу в Кобеляки військ Радянської Армії у квартирах, де мешкали німці, залишилось багато нотних видань, серед яких були

перекладені в чотири руки клавiри усіх симфонiй Л.Бетховена, деяких симфонiй та сонат В. А. Моцарта.

Талановитий юнак, отримавши ці клавiри, мав тепер можливість більш ретельно ознайомитись із шедеврами світової класики. Найбільше враження справили Дев'ята та Сьома симфонії Л. Бетховена, соль-мінорна симфонія В.А.Моцарта і його знаменитий “Турецький марш”. Чим більше заглиблювався Віталій у вивчення музичної класики, тим певнішим було його бажання присвятити музиці своє життя.

Трагічною подією для сім'ї Кирейків була смерть батька Дмитра Костянтиновича. Він сильно страждав від виразки шлунку, що спричинилась дуже поганим харчуванням, а після не своєчасної операції, зробленої в окупаційних Кобеляках у червні 1943 року, швидко помер. Втрата близьких і рідних людей, особливо батьків, є особливо тяжкою для кожної людини. Але життя продовжується, час неупинно йде вперед. Тепер Віталій повинен був стати годувальником сім'ї: адже на його плечах залишились мати та малолітня сестра.

Після звільнення Кобеляків від гітлерівців у вересні 1943 року він разом з іншими любителями музики організував хорову самодіяльність і виступав з концертами для населення та поранених бійців Радянської Армії, акомпануючи своєму хору.

Якось його гру почув і майбутній талановитий актор Леонід Броневой, відомий усім глядачам як Мюллер з телесеріалу “17 миттєвостей весни”. Ближче познайомившись у Кобеляцькому театрі, Л. Броневой почав настійно радити Віталію їхати до Києва вчитися, промовляючи: “Не будь дурнем! Тебе можуть забрати в армію, і ти просто загинеш. Відішли ноти своїх творів до Києва. Поїдеш вчитися до консерваторії та врятуєшся від смерті.” Дійсно, всіх юнаків у цей час забирали до армії, необмундированими гнали під ворожі кулі, де вони ставали “гарматним м'ясом”. Мало кому вдавалось вижити.

Тому Віталій Дмитрович вирішив скористатись порадами знайомих і надіслав у Київ до Комітету в справах мистецтв нот своїх романсів, хорів, обробок українських народних пісень. Відповідь з Києва не примусила довго чекати: “Ваші музичні твори переглянули та радимо поступити до музичної школи.” І хоча Віталій вважав, що в 17 з половиною років трошки запізно поступати в музичну школу, все ж таки послухався родичів та поїхав до Києва.

Композитор часто згадує свою “пригодницьку” подорож. Це був час ранньої весни, березень 1944 року. Війна продовжувалась, але Київ уже звільнили від німців. Люди поступово поверталися з евакуації до рідних осель. Дістати кудись квитка було неможливо: сісти на поїзд могли лише військові. Проте для настирного юнака, що вирішив сам боротись за здійснення своєї мрії, перешкод не існувало. З Кобеляків до Полтави він доїхав приміським поїздом, але добратись до Києва виявилось значно складніше. Два дні і дві ночі провів Віталій на Південному вокзалі м. Полтави. На третю ніч він виліз разом з речами на буфер поїзда Харків – Київ і півтори доби їхав, замерзаючи. В Дарниці кондуктор примусив його заплатити штраф і дозволив сісти у вагон. Нарешті напівживий від холоду й голоду юнак міг зігрітись у пасажирському вагоні, а вночі дістатись до бажаної столиці.

Переночувавши ніч на вокзальній лавочці, він з самого ранку пішов до міста. Звичайно, у той час ні трамваї, ні тролейбуси не ходили. Люди пересувалися пішки, завзято відбудовували місто, зруйноване під час воєнних дій, загоювали криваві рани, нанесені фашистами.

Ніби якесь провидіння вело Віталія Дмитровича до Володимирського собору, вулиці Івана Франка та Педінституту, де вчилась його землячка, що обіцяла допомогти знайти яке-небудь житло.

“Довго виглядав я свою знайому дівчину, але марно, – згадує композитор. – Дивлюсь, на вулиці сторож з мітлою стоїть, я й запитав у нього про свою Тетяну з Кобеляків. Він порадив звернутися до дівчат із сусідського будинку: може вони допоможуть мені знайти дівчину, яку я шукаю. Знайшов я тих дівчат, що дійсно знали мою знайому й пообіцяли її розшукати. Але виявилось, що Тетяна хворіє, в інституті її немає. Що робити? Розказав їм про своє становище. І тут одна з дівчат співчутливо промовляє: “Лишайся в тому кутку, переночуєш. А ми скажемо господині, що ти з нашого села.” Таким чином, дякуючи дівчатам, я мав можливість не тільки переночувати, а й провести кілька днів, щоб відшукати той Комітет, який надіслав мені листа, і владнати всі справи.

Не знаючи дороги, я йшов навмання: якась інтуїтивна сила допомогла мені знайти бажане місце. Побачивши табличку “Комітет у справах мистецтв при Раді міністрів УРСР”, я з радістю зайшов усередину. Впала в око вивіска: “П.О.Козицький, заступник Голови комітету у справах мистецтв”. Мені надзвичайно хотілось побачити живим композитора, якого я дуже любив і шанував. Але назустріч вийшов чиновник і зневажливо запитав, що мені потрібно. Я відповів, що хочу вчитись музики та отримав листа від Комітету з порадою приїздити до Києва й вступати до музичного закладу. Чиновник запропонував прийти іншим разом, бо в них багато роботи. Але я не здавався. Нащо мені інший раз, якщо я їхав до Києва заради цієї зустрічі. Згадавши вислів свого знайомого земляка, “якщо в одні двері не пускають, то шукай інші двері”, я вирішив трошки побродити по Києву та повернутися до Комітету знову. Підійшовши до знайомого кабінету, побачив напіввідчинені двері і сів біля них. Через якийсь час почув розмову двох людей:

– Хто там сидить у кутку?

– А це якийсь хлопець приїхав до Києва, хоче вчитися музики.

— А покличете його до мене.

Невдоволений чиновник запросив мене до кабінету. Я з радістю й хвилюванням увійшов і був приємно вражений небайдужим ставленням до мене такої поважної людини, як композитор П. О. Козицький. Він чемно запитав, звідки я, чим займаюсь, де вчився, яку пишу музику. Дізнавшись, що в музичній школі я не вчився, займався трошки з батьком, а потім самостійно, композитор забажав познайомитись з моїми музичними творами: “Прийдіть до мене додому о шостій вечора, я вас послухаю.”

Походивши вдень по вулицях столиці, я знайшов бажану вулицю Пушкінську і з нетерпінням чекав вечора. Рівно о шостій я зайшов до гостинної оселі Козицьких.”²¹

Пилип Омелянович був одним з перших композиторів та громадських діячів, хто вже повернувся з евакуації. Більшість професорів і нотна бібліотека повернулись на кілька місяців пізніше. Звичайно, не всі викладачі й студенти покинули столицю в окупаційний період. Консерваторія продовжувала працювати і при німцях. Ректором її впродовж трьох років був Остап Миколайович Лисенко, син українського класика. Слід відзначити, що німці не знищували українську національну культуру на початку своєї окупації, а навпаки, сприяли її стрімкому розвитку, з цікавістю відвідували концерти класичної музики, вистави столичних театрів (з газет відомо, що, не дивлячись на евакуацію більшості мистецьких кадрів, “відкрила свій сезон Київська народна опера”).²²

Радянська влада евакуювала до Свердловська основний склад викладачів та студентів Київської консерваторії, де вони продовжили навчання. Проте і в Києві, незважаючи на пожежу будівлі, вже в жовтні 1941 року були поновлені заняття ще од-

²¹ З особистої бесіди з композитором від 19.05.2003. Пізніше В. Кирейко передав ці спогади на сторінках журналу «Музика» №5, 2004.

²² Газета “Последние новости” за 2 січня 1942.

нієї консерваторії в іншому приміщенні (Театрального, а потім Інституту Народного господарства по вулиці Велика Підвальна). За свідченням Ради Остапівни Лисенко, яка перебувала в окупаційному Києві, консерваторія була своєрідним порядком як для викладачів, так і для студентів. Поважаючи музикантів, німецькі офіцери запрошували їх давати концерти, звільняли від фізичних робіт. Деякі з німців навіть самі з задоволенням вчилися у Київській консерваторії, підвищуючи свій музично-професійний рівень. Серед викладачів в окупаційний період були О.Лисенко, В. Івановський, М. Гайдай, М. Марченко, М.Тесеєр, Е. Скрипчинська, А. Корольков. Відкривалися навіть нові театри (у німців користувались великою популярністю оперета та театр “Вар’єте”), організовано спілку українських композиторів, створено дві хорові капели.

А в Київському Оперному театрі, керівником якого призначили німецького диригента Вольфганга Брікнера, ставили “Наталку Полтавку” М. Лисенка, “Пікову даму” П. Чайковського, “Русалку” О. Даргомижського, “Фауста” Ш.Гуно, почали готувати до постановки також опери Р. Вагнера німецькою мовою. Маєстро диригент навіть брав у музичну трупу здібних музикантів єврейської національності і тим самим врятував їх від винищення гітлерівцями.

Відбулися зміни і в шкільних програмах: були вилучені предмети російської мови й літератури, введено Закон Божий, хоча при цьому обов’язковою стала ще й німецька мова.

Послаблення диктату з обіцянкою звільнення України від комуністичної влади допомагало німцям замаскувати плани свого поневолення народу, давало можливість впливати на місце населення.

Але така “відлига” у ставленні німців тривала недовго. Уже в 1942 році Гітлер поставив інше завдання: “Перед німцями стоїть одне завдання: германізувати Україну через завезення

імігрантів, розглядати місцевих жителів як червоношкірих”.²³ Починається заборона націоналістичних газет і видань, з репертуарів вилучають твори українських композиторів. Проте все ж до 100-річчя від дня народження М. В. Лисенка в грудні 1942 року відбулися “Лисенківські ювілейні концерти”, які влаштувала своїми силами Київська консерваторія (про що писала тодішня газета “Український голос”).

Останній період окупації, який тривав до листопада 1943 року (до виходу німецьких військ з Києва), був неоднозначним. Закривалися учбові заклади, які не підкорилися новій владі, наступала політика германізації. Але в той же час в Києві розпочинає працювати Театр комедії та Український драматичний театр, хоча й з дуже обмеженим дозволеним репертуаром.

Після перелому у воєнних діях (наступу радянських військ) німецьке командування, готуючись до евакуації, запропонувало виїхати і найкращим представникам науки, культури та мистецтва. Значна кількість митців, скориставшись цим, виїхала за кордон (добре відомо, що й Капела бандуристів ім. Т. Шевченка, яку очолив Г. Китастий, поїхала “на гастролі” до Німеччини ще в 1942 році; після війни музиканти потрапили до США, не бажаючи повертатися на Батьківщину, знаючи про страшні сталінські репресії).

Після визволення українських земель від німців на тих, хто працював на окупованій території і не покинув рідного краю, чекала розправа. Жертвами репресій стали Петро Гордійчук (режисер, брат видатного музикознаця Миколи Гордійчука), Микола Тараканов (диригент, хормейстер Київської опери) та багато інших. Тих, кого не репресували і не стратили, вбивали морально, весь час нагадуючи про окупацію і не даючи змоги нормально жити та працювати за фахом, звинувачуючи в буржуазному націоналізмі, космополітизмі.

²³ Косик В. Україна і Німеччина у II світовій війні. – Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1993, – 659с. (ст.171).

Зазнавав утисків і геніальний співак Борис Гмиря. Німецька армія так стрімко наступала, що він не зумів вирватися з її сталевих лещат і в роки окупації співав у Полтавській опері. Меломани-офіцери шаленіли, слухаючи його дивовижної краси бархатистий бас. Відступаючи, вони доклали всіх зусиль, щоб вивезти рідкісного художника вокалу. Але він виявив не тільки нездоланний патріотизм, але й справжню мужність і зумів залишитися. Радянські чиновники ставилися до нього з підозрою, не відпускали за кордон, знищували його записи.

До недавніх часів ці моменти історії замовчувалися й заперечувалось їх існування. В джерелах з історії музики згадувалися лише ті митці й колективи, які евакуювалися. Лише після здобуття Україною незалежності стало можливим відкрити архіви, дізнатися про ці невідомі сторінки нашого минулого. Поступово в суспільстві сформувалося нове ставлення до людей, що перебували в окупації, як до жертв, які так само постраждали від фашистів, як і ті, що залишалися в тилу.

З приходом до Києва радянських військ культурно-мистецьке життя України змінилося в інший бік. Про вільну й незалежну державу прийшлося забути. Визначальним для мистецтва знову стає метод соціалістичного реалізму, а головним завданням мистецтва – “ще активніше виступати проти буржуазної ідеології, проти модних на Заході естетичних концепцій, течій і теорій модерністського чи конструктивістського плану, спрямованих на ідейне роззброєння радянського мистецтва, на те, щоб збити наших майстрів музики з чітких партійних позицій”.²⁴

Такою була обстановка в Києві в той час, коли юний і впевнений у своїх силах Віталій Кирейко вперше його побачив.

Повернемось до розповіді Віталія Дмитровича про візит до відомого композитора, викладача Київської консерваторії

²⁴ Журнал «Музика» №2, 1974 рік., ст.3.

П. О. Козицького, який відіграв вирішальну роль в його подальшій долі.

П. О. Козицький дістався до Києва, як тільки місто звільнила Радянська Армія, і зразу поринув у роботу Комітету у справах мистецтв. Звичайно, ця робота відволікала його від творчої, композиторської, але була необхідною для культури міста й республіки.

Віталій Дмитрович продовжує свою розповідь: “Я з нетерпінням чекав своєї зустрічі з Пилипом Омеляновичем. Прийшов заздалегідь та чекав біля під’їзду. Відомий композитор побатьківськи уважно поставився до написаних мною творів (я зіграв свої деякі пісні, романси та фортепіанні п’єси), перевірів мій музичний слух та читання з листа. А далі зробив радісний для моєї душі висновок: “У вас є композиторський дар, вам треба вчитися в консерваторії”. Ця мить здалася найщасливішою в житті: моя мрія здійсниться. Трошки помовчавши, Пилип Омелянович додав: “Консерваторія повернеться з евакуації влітку. Щоб ви могли якось існувати, я влаштую вас в Ансамбль пісні й танцю при Політуправлінні Першого українського фронту.”

Таким чином, завдяки Козицькому, мене зарахували без екзаменів до Київської консерваторії на композиторський факультет (як єдиного національного кадра), а також влаштували на роботу концертмейстером в Ансамбль Пісні й танцю при Політуправлінні Першого Українського фронту під керівництвом Лідії Чернишової. До того ж мені надали хлібну й продовольчу картки й обіцяли подбати про житло. При Ансамблі, що розташовувався на вул. Володимирській, 45 (де нині красується Будинок вчених АН України) харчувались такі поважні люди, як Абрам Михайлович Луфер – ректор Київської консерваторії періоду 1944-48 років, Андрій Малишко – наш український поет, Леонід Гроха – письменник, сім’я Чернишових – начальника Ансамблю та ін., з якими мене познайомила й звела доля і які відіграли в моєму житті певну роль.

Робота в Ансамблі Пісні й танцю була для мене своєрідною школою навчання. Завдяки спілкуванню зі співаками та оркестрантами, я познайомився з вокальними (романсами А. Гурильова, Ц. Кюї, П. Чайковського...) та симфонічними творами. Тут я вперше побачив і почув усі інструменти симфонічного оркестру, які до цього чув тільки на платівках та по радіо, набув нові необхідні знання. За цей час переграв багато творів фортепіанної та симфонічної класики, що мали вплив на формування мого світогляду.

А. М. Луфер розпорядився дати мені місце в гуртожитку консерваторії, що знаходився на вул. Багговутівській, в районі Лук'янівки. Тому я, подякувавши дівчатам з Педінституту за наданий притулок в кутку їхньої кімнати, переїхав до гуртожитку, що являв собою двоповерховий дерев'яний барак без опалення і води. Більше 3-х місяців я був єдиним його студентом – мешканцем, крім, звичайно, коменданта і її сім'ї (дітей та матері). Весь час протягом дня я проводив у Ансамблі, тільки на ніч приходив переспати в холодній кімнаті на металевому ліжку без ковдри й подушки. Коли трошки потеплішало (у травні, червні), почав ходити на Дніпро купатись. За відсутністю мостів рибалки перевозили човнами всіх бажаючих на Труханів острів, що завжди приваблював своєю мальовничістю, м'яким пісчаним берегом та чистою водою.

Десь в середині літа з Уралу приїхали студенти консерваторії. З цього часу ми жили втрьох в гуртожицькій кімнаті, переносючи всі труднощі разом. З настанням холодів, щоб зовсім не замерзнути в нетопленому приміщенні, сміливі й завзяті хлопці топили кімнату сусідськими дерев'яними парканами та воротами.²⁵

Так розповідає В. Д. Кирейко про свої перші кроки самостійного життя в Києві. Дійсно, невидима Божа сила допомага-

²⁵ З особистої бесіди з В. Д. Кирейком від 10.05.2003. Архів автора – І. Ш.

ла й вела його в потрібному напрямку, посилаючи на шляху добрих людей. Важкі побутові умови не могли злякати чи зменшити бажання вчитися й працювати.

Складним було життя в повоєнному Києві не тільки для студентів, але й для професорів консерваторії. Видатний український композитор, викладач Віталія Дмитровича з оркестрування, Б. М. Лятошинський в листі до Р. М. Глієра скаржився: “Центрального отоплення нет, мы поставили временную железную печку – возимся с дровами и тому подобным. Две комнаты у нас вообще сейчас до весны необитаемы. Сейчас в нашем доме и вода не идет. Приходится носить из чужого двора. Вообще много бытовых «радостей”. С весной это все пройдет.”²⁶

Багато ще треба було докласти зусиль і людської праці, щоб відродити Хрещатик та весь центр від руїн, щоб з купи каміння, цегли й землі знову засяяли красиві будинки, а по вулицях почав ходити транспорт.

Проте для Віталія Кирейка, не дивлячись на розруху й голод, Київ видався гостинним та привабливим.

1.2. Становлення особистості.

Навчання у Л. Ревуцького

Знаменною для талановитого юнака подією стала перша зустріч з видатним українським композитором, професором композиції Київської державної консерваторії Л. М. Ревуцьким, яка відбулась у липні 1944 року. Познайомив студента й викладача, який щойно повернувся з евакуації з Ташкента, тодішній

²⁶ З листа Б. Лятошинського – Р. Глієру від 5 лютого 1945 року. // Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина. Т.1. – упорядник М. Копиця. – К., 2002, стр.321.

ректор А.М.Луфер. З першого погляду студента вразила щирість, доброта й душевність чуйного педагога, талановитого українського митця ХХ століття.

З деякими творами Л. Ревуцького Віталій ознайомився ще в 14-річному віці. “Це були обробки народних пісень “Ой ти, зоре”, “Дід іде”, “На кладочці умивалася”, цикл “Сонечко”, які я розбирав “з листа” на фісгармонії з невимовними труднощами... Вже відтоді мене вразила незвичайна особливість музичної мови цього композитора”... З того передвоєнного періоду і запали в душу зіграні мною в тихому містечку Кобеляки на Полтавщині згадані музичні твори”, – пише у своїх “Спогадах про Л. М. Ревуцького” В.Кирейко.²⁷

Свою першу зустріч з педагогом Віталій Дмитрович запам’ятав на все життя. Отримавши від ректора адресу Ревуцького і прохання зайти до нього, Віталій відправився з хвилюванням до будинку на Банковій вулиці. “До мене підійшов сиwoусий середнього зросту чоловік з голубими, безмежно добрими очима і милою усмішкою, яка своєю щирістю, доброзичливістю підкоряла серця багатьох людей. Лев Миколайович запитав, як мої справи з нотною грамотою, що я написав... Мої музичні проби (невеликі хорові твори, пісні та неокінчені романси) Ревуцький попросив залишити в нього, а мені дав у руки клавiри опер “Князь Ігор” та “Казка про царя Салтана”. З непідробним захопленням засів я за читання на фортепіано цих невідомих мені творів. А вже на третій, здається, день поспішив повернути додому клавiри Леву Миколайовичу. “Так мало грали? – запитав він. – Треба було б пограти подовше, щоб одержати від музики побільше насолоди”, – згадує в своїх “Спогадах” В. Кирейко.²⁸

²⁷ Рукопис В. Д. Кирейка «Спогади про вчителя». Архів автора – І. Ш.

²⁸ Там само.

З великою теплою і любов'ю пише про свого вчителя і роки навчання Віталій Дмитрович. Далі сторінки з рукопису його “Спогадів” хочеться навести цілком: “Духовною відрадою стали для мене одразу заняття з Левом Миколайовичем, довколо себе він створював якусь неповторну атмосферу душевного тепла. Не можу пригадати, як так само по собі сталося, що на уроки я приходив то в клас, то на квартиру свого професора. (Здається, найчастіше туди приходив, коли не терпілось показати йому свої нові музичні спроби). І завжди він з незмінною доброзичливістю, делікатністю вислуховував мої ще незграбно складені вокальні романси та хори, потім сідав за рояль і ретельно перегравав мої писання, не минаючи “ані титли, ані теї коми”.

Правив Л. Ревуцький моє голосовелення терпеливо і наполегливо. Досить часто висловлював він переконання, що на першому й другому курсах консерваторії студенту-композитору слід було б забороняти писати музику і пройти повний, ґрунтовний курс гармонії та поліфонії.

Л.Ревуцький—педагог не вдовольнявся усними порадами. Окрім порад незмінну “участь” на уроках брала його виняткова музична пам'ять і кожний задум учня супроводжувався музичним прикладом з класики — російської чи західно-європейської.

“Це щось подібне до вашого задуму, тільки техніки у вас поки що не вистачає, щоб зробити це як слід”, — незрідка говорив Лев Миколайович, знайомлячи мене з тим чи іншим твором музичної класики.

Та не обмежувався він ні поправками, ні музичними прикладами — з нот і з пам'яті. Іноді він брав мої твори (та й твори інших учнів) додому, а на другий чи третій день приносив ту музику... власноручно переписану, проте в покращеному, м'яко кажучи, варіанті. Тобто ваша музика відроджувалась у завершеному, витонченому щодо голосоведення, фактури вигляді.

“Воно, знаєте, все лишилось по-вашому, але отак де в чому буде краще”, – примовляв Лев Миколайович.

Такий метод навчання, здається, збагачував та удосконалював майстерність нас, учнів, більше, ніж прочитані книги чи підручники з музичної композиції.

Рідко проходили уроки, щоб на них не програвалась музика видатних композиторів. Грати з листа Лев Миколайович радив здебільшого повільно, щоб підмічати всі тонкощі голосоведення, звукової палітри, стилістики. І в кожному з переглянутих творів – будь то фортепіанна п'єса чи вокальний романс Гріга, Шумана, Рахманінова – Ревуцький наголошував на певних музичних моментах, які ставали для учня художнім відкриттям.

Так одного разу програвши романс Бородіна “Фальшивая нота”, він лукаво запитав, де там ота нота зображується. Я став очима шукати якийсь особливий дисонанс у фортепіанному супроводі. Виявляється, що “фальшиву” ноту зображує настирливе від початку до кінця звучання звуку “фа” першої октави.

Щодо Гріга Лев Миколайович говорив, що цей композитор, як ніхто інший, вельми “скупий на музичний матеріал”, але розвиває з нього оригінальну і красиву музику (як тут не пригадати нашого М. Леонтовича: адже і в нього той же “Щедрик” і “Дударик” побудовані на трьох звуках основного мотиву, а скільки там і оригінальної, і просто чудової музики).

Як же начебто і не багато треба для створення так званої “високої художньої простоти” у мистецтві...

Щодо побудови музичної форми Лев Миколайович говорив, що важливо знати не тільки зовнішню схему будь-якої музичної форми, а й вміти створювати її на основному музичному матеріалі, на певних інтонаціях, застосовуючи, наприклад, модулювання у повторенні одного й того ж речення чи фрази (тобто на одній і тій же музиці).

“У тричастинній формі і дурень написати може, а ось музику у двочастинній формі не так вже часто і знайдеш” – зауважив він одного разу. І як приклад двочастинності приводив свою незрівнянну “Пісню” для фортепіано. Про складні художні прийоми у композиторській роботі Ревуцький говорив коротко і влучно, обширних теоретизувань не любив. “Я, знаєте, побоююсь красномовних людей”, – зізнався він мені одного разу (не знаю, як у кого, але мій життєвий досвід поки що підтверджує його думку).

Пригадую, що Лев Миколайович ніколи перед учнями не ставив особливих вимог щодо виконання навчальної програми, щодо кількісних показників творчої роботи. Творча плодovitість його особливо не захоплювала.

Проте витонченість письма, винахідливість гармоній чи поліфонічних прийомів його незмінно радували, як достеменного художника. Навіть нашим скромним успіхам у згаданій царині Лев Миколайович радувався і розповідав про них іншим студентам. Висота, бездоганність художнього смаку були основним девізом у його педагогічній діяльності.

“Головне у творі мистецтва – поезія”, – говорив Лев Миколайович. – “І не все, що у віршованих творах заримовано, є поезією. Окрім рим у поезії, окрім “правильних” акордів і вишуканих ритмів у музиці, має бути художній вислів, художній образ”, – примірно ось такі приводив часто він слова.

З музики модерністського нахилу Ревуцький не відмовляв собі у задоволенні іноді покепкувати. Так музику окремих творів одного українського сучасного композитора він назвав “коричневою”, водночас визначаючи його здатність створювати тональну, художньо-якісну музику.

З другого курсу консерваторії студентами-композиторами вивчались варіації. Лев Миколайович надавав особливого значення цьому виду музики, сам він найбільше любив фортепіанні

варіації (fis-moll) Глазунова, “Баладу” Гріга, а такий колективний твір російських композиторів, як “Парафрази” вважав вершиною композиторської техніки у розвитку музичного матеріалу.

“Парафрази” програвалися у класі протягом кількох уроків, нас, студентів захоплювала майстерність музики, насамперед – “Траурний марш” та “Реквієм” Бородіна, “Полька” та “Мазурка” Лядова, варіація Римського-Корсакова (у тональності Des-dur, в той час як сама тема лишається у тональності C-dur).

Як не дивно, а з усіх моїх музичних творів протягом п’яти курсів консерваторії, я зберіг лише декілька творів (романси “Тополя” на слова Т.Шевченка, “Соловейковий спів навесні” на слова Лесі Українки, хор “Хмара” на слова О. Пушкіна).

Решту творів я не зберіг та й не намагався зберігати. Досить суворо творчу вимогливість прищеплював Лев Миколайович учням, і навіть за це я йому повік вдячний.

Здається, своїми незрілими творчими пробами в консерваторські роки я причиняв дорогому вчителю і деякі прикрощі. Причиною того були не стільки мої скромні творчі здібності, скільки відсутність середньої музичної освіти (крім початкової “домашньої” освіти, не маю за спиною ані музичної школи, ані училища).

Пригадаю, як Л. Ревуцький нагадував мені, що моя музика не схожа на музику будь-яких композиторів-класиків чи сучасних: “Навіть найбільші композитори відштовхувались від попередників: у інтонаціях, у окремих художніх прийомах, засобах вони були більше чи менше схожими на них”, – доводив Лев Миколайович. В той час мені – зарозумілому хлопчиськові здавалось, що бути у творчості ні на кого схожим – прикмета великого художника (з роками, звичайно, я все ж опам’ятався і в музиці своїй став на декого до певної міри “схожий”).

І ось тепер, слухаючи музично-експериментальні “одкровення” деяких молодих (а також нещодавно молодих) композиторів, які прагнуть бути ні на кого не схожими, я часто прига-

дую гостру критику Л. Ревуцького на всілякі “авангардистські” виверти на основі так званої какофонії.

“У музиці перепробувано щодо звукових комбінацій геть усе, – сказав мені одного разу Лев Миколайович. – Музику і тепер треба писати од душі, від серця, щоб вона становила художню цінність не тільки для одного автора”.

Одним з його любимох композиторів був С. Рахманінов, до музичного доробку якого він прищеплював, плекав у нас, учнів, любов до останніх днів свого життя.

Чимало подарував мені Лев Миколайович з своєї бібліотеки клавірів, партитур творів Чайковського, Глазунова, Римського-Корсакова, Вагнера. Дорогоцінною пам’яттю для мене є подаровані ним “Прелюди” та збірник романсів Рахманінова. У дарчому надписі на титульній сторінці цього збірника Лев Миколайович напівжартома –напівсерйозно називає романси “вітаміном М”, тобто Музикою у високому значенні цього слова.

З російських сучасних музикантів Ревуцький любив твори Прокоф’єва, Мясковського, Коваля.

Із музики Прокоф’єва він дещо грав напам’ять, клавір опери Маріана Коваля “Емельян Пугачов” давав знайомитись додому. Одного разу він мені поскаржився, що симфонії Мясковського стали, на жаль, надто зрідка виконуватись (прикро, що на це є повні підстави скаржитись і сьогодні, і не лише щодо М. Мясковського). Не знаю, на яких підставах більшість наших музикознавців, пишучи про Л. Ревуцького–педагога нагадують, насамперед, про те, яку любов прививав він до народної пісні. Завдяки багаторічному з ним спілкуванню, можу стверджувати лише одне: Лев Миколайович ніколи і нікому не насаджував відкрито своїх художніх позицій та уподобань, а підводив до них своїх учнів поступово, обережно, проте незмінно і постійно.

Запам’яталась мені його розповідь про М. Вериківського, який у 1945-1946 роках вів у консерваторії курс композиції. Він

розповів, що в класі композиції у нього навчається студент – євреї, який любить українську народну музику і намагається її використовувати у своїх творах. Другий студент, українець за походженням, фольклору не знає і не проявляє до нього зацікавленості. Що ж у такому випадку робити педагогу?

Українську народну пісню Л. Ревуцький глибоко любив, вся його творчість проникнута духом, ароматом, які закладені в мелодико-інтонаційній, ладово-ритмічній основі народної пісні.

Вже навчаючись в аспірантурі, я пригадую вечір у класі, де Лев Миколайович програв мені свої обробки народних пісень “Ой, сидить пугач”, “Ой, гей, хто горя не знає”, “Про Кальнишевського”, “Чуєш, брате мій”. Для гармонізації пісні “Ой, гей, хто горя не знає” характерним є поступове підвищення усіх голосів у верхні регістри (“це наймит з возом, – пояснював Лев Миколайович, – їде з долини нагору”), а в наступному куплеті – низхідний рух голосів супроводу у нижні регістри (“віз з’їжджає з гори”), у третьому куплеті – акордовий “передзвін” між низькими басами та верхніми голосами (“віз в’їжджає в село, лунає вечірній дзвін сільської церкви”). Нагадав він мені також, що ця пісня використана П. Чайковським в опері “Мазепа” у сцені страти. Тема пісні там набирає похмурого настрою.

Потім зайшла мова про те, які різні, контрастно-сюжетні перевтілення таїть в собі народна пісня і разом пригадали пісню “Пливе човен”, використану М.Лисенком у світлих ліричних тонах у вокальному дуеті і в фортепіанній п’єсі “Баркарола”, і ту ж саму пісню у згаданій опері “Мазепа” (сцена сварки Мазепи і Кочубея).

Крім композиції, проходив я у професора Л. Ревуцького курс гармонії та поліфонії (фугу). Поряд з аналізом поліфонічних творів він наводив приклади так званої вільної та підголоскової (народної) поліфонії. Адже в дусі народного підголосся ми находимо цікаві місця у його обробках народних пісень...

Шанобливе ставлення було в Л. Ревуцького до своїх попередників та сучасників на ниві української музики, про що свідчить і редагування опери “Тарас Бульба”, і присвята свого фортепіанного концерту пам’яті М. Лисенка.

Я пригадую, як Лев Миколайович любив гумор. Коли хтось із знайомих збирався розповісти йому цікаву або смішну новину чи бувальщину, обличчя його спалахувало від передчуття задоволення. Власні дотепи Л. Ревуцького хоча були напрочуд образними, проте м’якими, в них немов одсвічувалась його незмінна доброзичливість...

Досить скромною людиною був Л. Ревуцький і в повсякденному побуті. Мало не щодня його можна було побачити в магазині з сіточкою в руках; на роботу і з роботи ходив завжди тільки пішки. В перші післявоєнні роки Лев Миколайович мав автомашину, та незабаром продав її, пояснивши, що вгору (по дорозі додому) машині “важко підійматись”.

Любив Лев Миколайович пригадувати смішні епізоди і зі свого минулого...

У пожовтневі роки працював він у Прилуках на Чернігівщині концертмейстером у хоровій капелі. Одного разу перед початком концерту начальник клубу почав “роздавати команди” учасникам концерту: “Хористи, швидше шикуйтеся на сцені! Товаришу рояліст (це до Ревуцького), сідайте вже за інструмент (себто за рояль)”.

“Отак я несподівано попав у монархісти”, – часто жартував Лев Миколайович.

При всій його життєлюбності я неодноразово примічав за ним стан пригніченості, прихованого суму. Роздумуючи тепер над цими мимовільними спостереженнями, приходиш до висновку, що дорогого вчителя в неمالій мірі зв’язувала по руках ота діяльність депутата Верховної Ради. Це по-перше. Маю на увазі засідання, безкінечну маруду з листами так званих вибор-

ців. Чим же доводилось займатися видатному композиторові, докторові мистецтвознавства? Адже опріч депутатських справ (підняти чинсь адміністративно-господарську недбалість), Л. Ревуцькому мало не щодня доводилось засідати на всіляких комісіях, нарадах, конкурсах, олімпіадах (партія не дозволяла інтелігентам “застоюватись”, “одриватись від мас”).

По-друге, його невідступно гнітила втрата улюбленого брата Дмитра Миколайовича, забитого в 1941 році під час німецької окупації Києва “підпільниками” з органів НКВС...

Ці сумні події навіки наклали на його вразливу душу тяжкий, невиліковний тягар, що стало однією з причин недостатньо повної творчої продуктивності високообдарованого композитора... Останнім часом стало відомо, що Л.Ревуцький, боячись арешту й обшуків у 30-ті роки, спалив рукопис свого масштабного хорового твору “Пори року” на слова “ворога народу” О. Олеся.

Творчість видатного композитора, педагога, громадського діяча є і залишається найдорогоціннішою перлиною у скарбниці духовних мистецьких надбань нашої національної культури”.²⁹

Ці слова з рукопису “Спогадів про Л. Ревуцького” яскраво відображують тепле й разом з тим болісне ставлення В. Кирейка до свого педагога, який став Світочем його власного життя.

Світосприйняття і мистецькі погляди Л. Ревуцького пронесли скрізь свою творчість всі його випускники, серед яких слід згадати Народних артистів СРСР Георгія Майбороду і Платона Майбороду, Народних артистів України В. Кирейка, Г. Жуковського, А. Філіпенка, Заслужених діячів мистецтва України В.Гомоляку, Ю. Зновсько-Боровського, М. Дремлюгу, А. Свєчнікова, А. Коломійця та інших. Професор учив своїх вихованців художньої чесності, мистецької правди, щирості мислення,

²⁹ Рукопис В. Кирейка «Спогади про Л. М. Ревуцького». Архів автора.

спрямовував їх на творчий пошук, повноту художнього вислову, всебічне осмислення музики. Суворий до стилю, форми, майстерності своїх студентів, Л. Ревуцький радів щирості й безпосередності їх музичного вислову, характеристичності, ритмічній примхливості, вигадливості контрапунктів, вмінню пройнятися образністю і стильовою природою музичного фольклору. Маючи загострене почуття відповідальності за своє покликання, професор націлював студентів на необхідність не тільки музичного пізнання, а й вивчення літератури, мистецтва, живопису, скульптури, архітектури, театру, а особливо історії, естетики й культурних традицій свого й інших народів.

В. Кирейко був одним з найулюбленіших і відданих студентів Л.Ревуцького, що проніс його ідеї, погляди й традиції через усю свою творчість.

Ще в 50-ті роки Віталій Дмитрович був посвячений в страшну таємницю сім'ї Ревуцьких про загибель брата Лева Миколайовича та від'їзд за кордон племінника Валер'яна.

На сьогодні українському музикознавству відомі ці криваві сторінки історії. Кандидат мистецтвознавства, В. Кузик детально дослідила всі документальні матеріали, що стосуються сім'ї Ревуцьких, та опублікувала їх; відоме також канадське видання книги про ці події сина Дмитра Миколайовича, Валер'яна Ревуцького. Ми згадуємо їх знову у зв'язку з тим, що більше ніж півстоліття В. Кирейко переживав біль свого вчителя як свій власний.

Жорстоке вбивство відомого вченого, музичного фольклориста і мистецтвознавця, звинуваченого в українському буржуазному націоналізмі, та його невинної дружини, готувалося завчасно. Цькування українського вченого почалися ще до війни: після зникнення рукопису його книги про українських кобзарів у 1939 році у Дмитра Миколайовича стався інсульт. Та навіть паралізованим він здавався владі небезпечним, бо продовжував писати. Безумовно, з приходом німців він не міг виїхати в ева-

куацію за станом здоров'я. Навіть хворий, він писав монографію “М. В. Лисенко”, яку хотів видати до 100-річчя з дня народження видатного українського композитора. Але його плани так і не здійснились: він і його дружина були жорстоко зарубані сокирою в грудні 1941 року ліквідаторами НКВС; при цьому зник і рукопис монографії про М.В.Лисенка (збереглися лише деякі її фрагменти).

Після смерті ім'я Дмитра Ревуцького було забуто й заборонено для згадки. Так Радянська влада чинила з непокірними “буржуазними націоналістами,” які не хотіли забувати про свою культуру й традиції. Проте його ідеї не загинули: до 100-річного ювілею М. Лисенка все ж вийшла стаття “Лицар української пісні”³⁰. А в 60-х роках на захист “забороненого” Дмитра Ревуцького першим став М.Рильський, вирішивши нагадати українцям про їх національні надбання. Знову згадалися слова з листів М. Лисенка 1896 року до Ф. Колесси: “Фольклор – се саме життя... Вчіться на сірій свитині, на грубій сорочці, на дьогтяних чоботях, там бо душа Божа сидить.”³¹

Лев Миколайович Ревуцький дізнався про смерть брата в січні 1942 р. Перебуваючи в евакуації у Ташкенті, він отримав урядову телеграму, що висловлювала йому “співчуття у зв'язку з загибеллю брата від рук грабіжників”³². Людина творча й вразлива, він дуже переживав тяжку втрату, став пригніченим, замкнутим, практично перестав творити щось нове (в 1963 році вийшла в світ тільки друга редакція його фортепіанного концерту). Дійсно, боячись арештів і обшуків, Л. Ревуцький ще в 30-ті роки спалив кілька чудових своїх творів, серед них написаний в двадцяті роки чотирьохчастинний хоровий цикл “Чотири

³⁰ “Література і мистецтво” за 1 травня 1942 року.

³¹ З книги Д. Ревуцького «Повернення першоджерел». – К.: Муз. Україна, 2003, стр.35.

³² З особистої бесіди з Кирейком від 25.01.2006.

пори року”, задуманий як перша в світі хорова опера на слова О. Олеся, якого радянська влада забороняла, вважаючи ворогом народу, українським буржуазним націоналістом. Єдина частина хорової опери, яка випадково збереглася для нащадків, – “Зима”, – була нещодавно оркестрована В. Кирейком і знайшла на решті своє концертне втілення на Київ Музик Фесті – 2005.

Цікаві спогади навів на Віталія Дмитровича 1944 рік. Київ було звільнено від фашистських загарбників, але війна ще тривала, наші юнаки продовжували бути “гарматним м’ясом” на фронті. Але Україні, як члену ООН, треба було мати свій республіканський прапор і Гімн. Тодішній Голова Ради народних комісарів України оголосив конкурс на написання республіканського Гімна на слова М.Бажана і П. Тичини, де були обов’язковими ритміка Радянського Гімна і згадування про Леніна, Сталіна та комунізм. У конкурсі брали участь як маситі композитори, так і студенти композиторського факультету республіканських консерваторій. У цій акції взяв участь і В. Кирейко. Прослуховував усі твори Голова Ради Народних комісарів тов. М. Гречуха. Жоден із гімнів йому не прийшов до вподоби. Гімн Л. Ревуцького оголосили церковним, а В. Кирейка – націоналістичним. Тоді Голова запропонував колективну творчість, розділивши композиторів на групи: Київську, Львівську, Одеську, Харківську, тощо, і оголосив переможця – Харківську групу на чолі з композитором В. Лебединцем, “керівна роль” якого увінчалась постановкою фермати на останньому акорді Гімна.

Тоді неприйняття справжньої талановитої музики було викликано підпорядкуванням методу соціалістичного реалізму, що не мав метою підвищення художніх потреб та смаків широкої публіки, а декларував псевдодемократизм та псевдонародність, які вели до примітивізації культури, помпезності, декларативності, однозначності, підкресленого оптимізму.

Останнім часом вчені–музикознавці не раз констатували, що у воєнні та післявоєнні роки мистецтво соціалістичного суспільства було засобом ідеологічного впливу, художні критерії замінювалися ідеологічно-політичними, нівелювалася творча індивідуальність. Успіх твору та його цінність визначались не за його оригінальністю та новизною, а за ступенем наближеності до канонізованої схеми-еталону та “правильно” обраної тематики, що прославляла вождів, щасливе життя радянських людей та будівництво комунізму.

Декларування масового начала, виключення зі сфери уваги індивідуального духовного життя особистості, нівелювання національної культури, тяжіння до спрощення стали визначальними основами пануючого методу.

Але справжні митці залишались вірними національному мистецтву, продовжуючи створювати свої шедеври і вчити цього своїх студентів. Адже молодь вчилася не тільки у професорів, а й в їх музики.

В. Кирейку пощастило з викладачами: композицію вів Л.Ревуцький, інструментовку – Б. Лятошинський і Г. Таранов, аналіз музичних форм викладав Михайло Скорульський, поліфонію і контрапункт Микола Вілінський, а гармонію – Михайло Вериківський. По фортепіано Віталій Дмитрович вчився у Є.В.Френкіної, дружини відомого диригента М. М. Канерштейна, а також брав уроки у М. Сильванського в “обмін” на уроки з інструментування. Сольфеджію викладала Ф. І. Аєрова, учениця В. С. Косенка. Юний студент-першокурсник не знав, що таке “сольфеджіо” і спочатку не відвідував занять, поки друг насильно не “затяг” його на урок. Зрозумівши, що являє собою сольфеджіо, В. Кирейко, який мав відмінний слух, вчився краще за решту студентів, хоча ті мали за плечима базу музичних шкіл та училищ. Ф. І. Аєрова завжди згадувала про А. Коломійця, що вчився в консерваторії перед війною, і В.Кирейка, як найталановитіших своїх студентів.

Вчився Віталій Дмитрович гарно, отримував державну персональну стипендію ім. М. Римського- Корсакова. Ці останні воєнні роки для країни, а для Києва – роки відбудови – були дуже скрутними для Віталія і для оточуючих: доводилось мерзнути й голодувати, ходити по великому місту пішки через відсутність транспорту. Проте, незважаючи ні на що, юнак з задоволенням вчився, накопичуючи необхідні знання, багато займаючись самостійно, майже щодня відвідуючи філармонійні концерти, театральні вистави Оперного і драматичних театрів. Першою оперою, яку композитор почув у житті, була опера його викладача гармонії, Михайла Вериківського, – “Наймичка”, а найсильніший вплив на юнака мала опера П. І. Чайковського “Пікова дама” (він навіть деякі прийоми цієї опери взяв для своєї майбутньої “Лісової пісні”).

Велике враження на формування композиторського мислення юнака справили концерти симфонічної музики – гастролі видатного німецького диригента Г. Абендрота, де з блиском виконувалися Увертюра А. Вебера “Оберон”, Сьома симфонія Л.Бетховена і Шоста П. І. Чайковського, а пізніше вразили до глибини душі Симфонія ре-мінор С. Франка, “Героїчна увертюра” В.Косенка, Друга симфонія та Фортепіанний концерт Л. Ревуцького.

Незабутніми для Віталія Дмитровича були концерти фортепіанної музики в філармонії та консерваторії. Вперше почувши гру геніального Святослава Ріхтера, він не пропускав після того жодного з його концертів. “С. Ріхтер “відкрив” для мене Р. Шумана, Ф. Шопена, Л. Бетховена, концерти Й. С. Баха. А Едвард Гріг та Сезар Франк стали моїми улюбленими композиторами. Я навіть зробив 4-хручний переклад з симфонічної партитури “Проклятого мисливця ” С. Франка”, – згадує В. Кирейко.³³

Гарною школою для молодого композитора було знайомство з видатними українськими співаками – Іваном Паторжинсь-

³³ З особистої бесіди з композитором від 05.01.2006.

ким, Михайлом Гришком, Юрієм Кипоренко-Даманським, Борисом Гмирею, Михайлом Роменським, а також Зоєю Гайдай і Марією Литвиненко-Вольгемут, на оперних виставах та сольних концертах яких він часто бував.

Таким чином, культурне життя столиці, високий професійний рівень викладачів консерваторії та чудових виконавців свого часу, а також спілкування з цікавими й талановитими людьми епохи не могли не вплинути позитивно на розквіт композиторського дару В.Кирейка, що впевнено прокладав свій шлях у житті.

Широко обдарованого юнака цікавила не тільки музика. Відомо, що Віталій досить непогано малював і писав свої вірші (згодом він сам написав лібретто до опер “Лісова пісня” та “Марко в пеклі”. Ще в студентські роки він познайомився з талановитим художником (пізніше викладачем Академії мистецтв) Василем Забаштою та скульптором і поетом Андрієм Німенком. Їх поєднала багаторічна дружба й повага. У студентські роки вони поставили у мистецькій майстерні рояль для В.Кирейка та займались втрюх кожен своєю улюбленою справою.

Дружні й теплі стосунки об’єднали Віталія Дмитровича з Георгієм і Платоном Майбородами, М. Дремлюгою, А. Коломійцем, письменником – гумористом О. Вишнею, поетом М.Рильським; плідним було знайомство з П.Тичиною (в 60-х роках вони разом редагували 5-томне видання творів Кирила Стеценка, в тому числі і на слова О. Олеса).

Першими студентськими творами В. Кирейка були пісні, романси, хорові твори. Як стверджує З. Ружин, “композиторіві-початківцю найбільш були доступні жанри вокальний та хоровий, бо його перше знайомство з музикою відбулося саме через пісню та хоровий спів”.³⁴

³⁴ «Творець чарівних мелодій». Упорядник І. Лобовик. – К.: Криниця, 2002, ст.24.

У 1945 році написаний перший хор молодого композитора – “Хмара” на слова О. Пушкіна (опус 1). Цей перший твір показав неабиякий мелодичний дар та майстерне володіння поліфонічними прийомами. Тоді ж відбулося його перше виконання хором учнів Київського музичного училища. Незабутнім для композитора стало відчуття першого успіху, коли вдячна публіка стоячи аплодувала йому, зовсім молодому студенту, вбачаючи в його першому творі неабиякий талант Митця.

Високою професійною майстерністю та філософською глибиною відрізняється романс “Тополя” на слова Т. Г. Шевченка (ор. 2). Цей лірико-драматичний монолог більше, ніж півстоліття, залюбки виконують українські співаки.

Окрилений успіхом виконання перших романсів (“Тополя” на слова Т.Шевченка, “Знов весна” та “Соловейковий спів навесні” на слова Л. Українки”) В. Кирейко продовжує писати: в ці роки створені Симфонія, Привітальна увертюра, симфонічна поема “Пам’яті Леонтовича”, два струнні квартети (другий струнний квартет виконав у 1946 році Квартет імені Вільйома), хор на слова А.Міцкевича “Пісня філаретів” та дипломна кантата “Мати” на текст М.Рильського. Потім, вважаючи ці твори художньо незрілими й недосконалими, композитор майже все знищив (зберіг лише Монолог матері з кантати “Мати” та перші фортепіанні варіації на тему Л. Ревуцького (ор.4, 1948р.).

Світлі часи навчання не могли не захмарюватись подіями жорстокого буття. Ще одним неприємним епізодом спогадів Віталія Дмитровича став 1946 рік, коли сталась подія, яка болісно вплинула на студента–другокурсника, й показала безкарність дій партійців і неможливість їм протистояти. Один чоловік з органів НКВС “облюбував” двокімнатну квартиру в Кобеляках, де жила мати Віталія з сестрою, і вигнав їх на вулицю, погрожуючи в разі невиселення написати на них “куди треба”, як на

“ворогів народу”, бо в окупаційний час сім’я Кирейків продовжувала працювати: батько Віталія Дмитровича викладав українську мову в агрошколі, що могло бути проявом “буржуазного націоналізму”.

Післявоєнні роки були дійсно страшними для українців: найкращих синів і дочок розстрілювали або засиляли в Сибір, винищуючи творчий потенціал української нації. Віталій Кирейко згадує, як незаслужено відбував покарання в Мордовії В. Барвінський з дружиною, яку прозвали “німкенєю” і, звинувативши обох у зв’язках з німцями, вислали на 10 років. Справді, радянському керівництву не була потрібна українська інтелігенція – видатний український композитор і його дружина – дочка відомого вченого Івана Пулюя, який задовго до Рентгена винайшов таємницю опромінення і робив перші знімки людського організму.

Тепер юнак більш усвідомлено почав задумуватися над проблемами української історії, її видатних особистостей: за що були названі “ворогами народу” такі представники нації, як В. Винниченко, Г. Грушевський, І. Багрянний, який вперше писав про ГУЛАГ, та академік А. Кримський, чому в 1941 році знищили А. Старицьку-Черняхівську, чому загинула велика кількість українських вчених, філософів, військових, а також біля двохсот харківських письменників (серед них –Л. Курбас, В. Чичвянський – брат О. Вишні, М. Хвильовий, що не витримав цькування і застрелився); самому О. Вишні довелося відбутися заслання, але його врятували канадські українці, що надали велику матеріальну допомогу в обмін на його визволення. Риторичним залишилося запитання причин звинувачення у буржуазному націоналізмі таких видатних представників нації, як С. Петлюра, Б. Грінченко, О. Олесь, О. Теліга, О. Ольжич та інших митців, твори яких стали забороненими, захованими в запасники бібліотек або зовсім знищеними.

В часи безкарного знищення тисяч українських сімей просте виселення з власної оселі здавалось не такою вже страшною подією. Звернувшись до Прокурора з проханням залишитись жити в своїй хаті, Кирейки отримали відповідь: “Ваши жалоби не обосновані”. Тож прийшлося Вірі Яківні їхати з дочкою до сестри в Луганськ, а після невдоволення батьків сестриноного чоловіка – повертатись до Києва, де їх прийтив у гуртожитку Віталій Дмитрович.

Але тут не обійшлося без допомоги добрих людей. Як згадує В. Кирейко, композитор П. Козицький, що колись допоміг молодому юнакові вирішити його долю, коли той тільки потрапив до Києва, тепер допомагає сестрі Владиславі поступити на навчання в започатковану міністром освіти поетом П.Тичиною Київську музичну десятирічку ім. М. В. Лисенка та жити в інтернаті школи, (до вступу Пилип Омелянович кілька місяців утримував обдаровану дівчинку-піаністку у себе в сім'ї). За підтримки маститого композитора матері двох талановитих дітей – Вірі Яківні – стало можливим влаштуватись працювати й жити у ворзельському Будинку творчості.

Як висловився Віталій Дмитрович, “жахливо подумати, як могло скластися життя матері й сестри, якби не зустріч з Пилипом Козицьким, який присвятив себе музиці й народу, все життя приховуючи свою духовну освіту”.³⁵ Мало хто знав, що П. Козицький закінчив у 1917 році Духовну академію і був доктором Богослов'я, і лише в 1920 році – консерваторію по класу композиції. З 1935 року П. Козицький викладав у Київській консерваторії, а з 1945-го став професором та завідувачем кафедри Історії української музики. У своїй творчості композитор звертається переважно до патріотичної тематики. Цікавими є його роботи з дослідження творчості М. Леонтовича, К. Стерен-

³⁵ З особистої бесіди з В. Кирейком від 15.05.2005.

ка, Б. Лятошинського. Його лекції з історії української музики надовго запам'ятались студентам, серед яких був і В. Кирейко.

В цей період змушнення юнака болісна і важлива національна проблема почала перетворюватися для художника в серйозні переконання у злочинності дій партійних діячів, спрямованих на винищення волелюбної думки талановитої української нації та знищення найкращих її представників. Почуття внутрішнього протесту і незгоди змусило композитора свідомо стати на захист українських національних та релігійних інтересів.

До цього спонукали й події 1947 року, коли в Україні знову стався голодомор. Люди змушені були міняти свої речі на хліб, щоб не загинути страшною голодною смертю; городянам доводилося ходити по селах в пошуках чогось їстівного. В Західній Україні істотну допомогу населенню надавали бандерівці. При цьому справжні факти дійсності замовчувалися, а потім були оголошені недійсними. Все це обурювало юнака, який залишався завжди вірним інтересам свого народу, присвячуючи йому свою творчість.

Не могли не позначитись на світогляді Віталія Дмитровича ідеологічні постанови ЦК КПРС **1948 та 1949** років. Будучи тоді студентом четвертого курсу, він став свідком звинувачення не тільки В. Мураделі та його опери “Велика дружба”, а й інших видатних сучасних композиторів, у тому числі Дмитра Шостаковича й Сергія Прокоф'єва у формалізмі, незрозумілості та непотрібності народу.

На Україні до “формалістичних” та “космополітичних” постанов приєдналися ще звинувачення партії в буржуазному націоналізмі. Гостра критика торкнулась особливо українських письменників: М. Рильського, В. Сосюри, Ю.Яновського, що вважався антирадянським, а також деяких українських компо-

зиторів: К. Данькевича (за його оперу “Богдан Хмельницький”), Б.Лятошинського, М. Колесси, В. Симовича, Г. Таранова, А. Гозенпуда. У “національній обмеженості” був звинувачений і викладач Віталія з гармонії, – Михайло Вериківський (за оперу “Наймичка” й обробки українських народних пісень).

Реакція митців на ті події була неоднозначною. Деякі композитори почали писати в угоду партії: М. Вериківський вирішив написати ораторію “Броз Тіто”, що була викреслена з історії існування після югославської постанови, яка проголошувала Б. Тіто зрадником комуністичних ідеалів, людиною, що ввела фашистські порядки в Югославії.

Викладачі консерваторії починають шукати полегшених шляхів творчості, боячись бути новаторами. Найбільший авторитет Віталія Кирейка – Л. Ревуцький – не створює більше високопрофесійних нових творів, а пише лише дитячі хори й пісні.

Додержання офіційних ідеологічних кліше було відчутним ще тривалий час після смерті Сталіна. Їх негативний вплив позначився на творчій особистості майже всіх композиторів того часу, що відчували надовго заборону на пошук нових шляхів розвитку українського мистецтва, що повинно було йти тільки у фарватері великої російської класики, ні в якому разі не бути попереду. Це стало причиною трагічного зламу творчих доль митців, боязні творити щось новаторсько-самобутнє.

Безумовно, драматичними стали ці події і для В. Д. Кирейка, який переживав у названі роки етап свого творчого змужніння. Але ця драма резонувала в душі композитора підсвідомо. Вищеописані події вплинули на формування світогляду та смаків композитора. Творчість його несе на собі карб трагічного часу, який винищував цілі покоління, ламав життя мільйонів людей, викривляв їх душі та долі, ставлячи питання про істинне положення людини в суспільстві.

У ті роки індивідуальна позиція нашого митця полягала в збереженні чистих національних джерел, а не в створенні модерних творів. Ставлячись з особливою пошаною до творчості основоположника української класики М.В.Лисенка, продовжуючи традиції свого вчителя, Л. М. Ревуцького та улюблених романтиків, він ніби оберігає свій смак, лишаючись у своєму поетичному світі внутрішньо відчуженим від музичного процесу, який іде врозріз із його ідеалами.

У 1949 році, після закінчення п'ятого курсу, за сприяння Л. Ревуцького, Віталія Дмитровича залишають вчитися в аспірантурі та працювати викладачем музично–теоретичних дисциплін Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського. Він продовжує вчитись і розвиватись як музикант, вивчати історію, поезію, літературу й філософію. За словами самого композитора, він все життя вчиться та відкриває для себе щось нове.

В аспірантурі В. Кирейко створює романси, хори, пише кандидатську дисертацію **“Обработки украинских народных песен для голоса с сопровождением фортепиано радянских композиторов”**, працює над своєю Першою симфонією.

Як і усім митцям того часу, композитору докучає марксистсько-ленінська ідеологічна політика партії та уряду. Незадовго до закінчення аспірантури, на початку 1953 року В.Кирейка та Ю. Щуровського (студента Б. Лятошинського, який тільки-но вступив до аспірантури) викликали до секретаря Райкому комсомолу Києва тов. Лебедева. Віталій Дмитрович і зараз пам'ятає цю вельми “розумну” бесіду:

– Как продвигается ваша диссертационная работа? Справитесь своевременно?

– Пишу свою Первую симфонию и теоретическую часть – диссертацию.

– Каково же содержание симфонии? Какая тема диссертации?

– Симфония о том, как советский народ залечивает раны после Великой Отечественной войны.

– Как выражается это в музыке?

– Музыка симфонии мелодична, содержательна, в ней, помимо моих, используются украинские народные темы.

– Почему только украинские народные песни? Вы совершаете грубейшую политическую ошибку. Ведь советский народ многомиллионный! Кто ваш научный руководитель?

– Л. М. Ревуцкий.

Секретар схопився руками за голову, а я почав думати, що сказати... Глянувши на портрет “товарища Сталіна”, який висів на стіні, я згадав і процитував його фразу:

– «Искусство должно быть национальным по форме и социалистическим по содержанию». Я шел по этому пути.

Секретар не міг відповісти нічого проти сталінського вислову; тому він повчаючим тоном проказав:

– Да, партия и товарищ Сталин учат нас... – і повторив те ж саме. – Вы свободны.

Бесіда з Ю. Щуровським була більш різкою та загрозливою.

– Мы хотим знать, насколько вы политически подкованы. Скажите, что сейчас происходит в КП Китая?

Бідний Щуровський почав виправдовуватись, що останнім часом в нього не було можливості прочитати газети через сімейні труднощі (малу дитину).

– А что вы скажете о политической ситуации во Вьетнаме?

Не отримавши бажаної відповіді, секретар райкому зробив загрозливий вирок:

– Аполитичность и неизучение творчества руководителей братских компартий приведут к тому, что вы скатитесь в болото оппортунизма, а также к вашему идеологическому перерождению и переходу во враждебный лагерь. Так мы можем потерять советского человека.

В консерваторії на наступний день до Віталія Кирейка підійшов завідувач кафедри марксизму-ленінізму і іронічно мовив: «Что на тебя говорят: ты и газет не читаешь, и националист.» Віталій на це відповів: «Я тільки націоналіст, а хто газет не читає – шукайте самі».³⁶

Так у радянські часи цькували всю українську інтелігенцію. Разом з щепленням комплексу меншовартості, космополітизму, “єдиноподільності” радянського народу, українська культура винищувалась, національні традиції забувались.

Робота композиторів (та само, як і письменників та поетів) в умовах “побудови комунізму” була сповнена багатьох труднощів. Це контроль мистецтва з боку партійно-урядових організацій, ідеологічні постанови керуватись єдиним напрямом соціалістичного реалізму з бадьоро-патріотичною орієнтацією, а також впровадженням марксистсько-ленінської ідеології в життя. Поступово йде отруєння свідомості народу й інтелігенції, а в творчості митців відбивається спотворена дійсність з вічною мрією про світле майбутнє.

Триває непримиренна боротьба партійців з духовним началом і релігією: безкарними стають знищення й пограбування святих місць, служителів релігійного культу; викреслюється висока духовна культура народу, пов’язана з церковною Літургією, забороняється творчість М. Березовського, Д.Бортнякського, А.Веделя, М.Лисенка, К. Стеценка, а разом з ними й “Реквієм” В. Моцарта, “Божественна Літургія” П. Чайковського, “Всенощна” С.Рахманінова.

Стає забороненою і “шкідливою” для “радянських патріотів” національно-визвольна тематика в будь-яких проявах, навіть чимала кількість сторінок творчості великого Т. Шевченка.

³⁶ З бесіди від 12.03.2004.

Але все ж таки музичне мистецтво в Україні продовжувало свій невпинний розвиток: народжувались нові твори високого художнього рівня, що підтверджували незламну силу духовності українських митців.

А творчість В. Кирейка була тому яскравим прикладом. У 1953 році композитор блискуче закінчив аспірантуру консерваторії, створивши своє перше велике професійне полотно – **“Українську симфонію” (ор.14)** для великого симфонічного оркестру, а крім того, захистив кандидатську дисертацію на вищезгадану тему. Яскравою подією став захист дисертації, який проходив у Великій залі Київської консерваторії. Опонентами дисертанта були такі визначні постаті, як Б.Лятошинський та О. Шреер-Ткаченко. В. Кирейко показав себе гідним звання кандидата мистецтвознавства.

У своїй теоретичній праці композитор підкреслює, що народна музична творчість “ продовжує бути багатим джерелом, з якого композитори черпають глибоко життєві теми та образи”. Досліджуючи художню творчість народу, митець пише: “На всіх ступенях свого історичного розвитку народ у найрізноманітніших видах творчості (спів, танець, малюнок, різьба, вишивка і т.д.) відобразив своє розуміння соціальних явищ і явищ природи та своє ставлення до них, свої вірування та ідеали, своє горе, радощі та сподівання. Все це кожний народ відтворив своєрідними, властивими лише йому специфічними мистецькими засобами. У безмежно різноманітних за змістом і жанрами піснях українського народу з неперевершеною художньою силою відображена багатовікова його історія, найрізноманітніші сторони життя, його постійна запекла боротьба проти іноземних загарбників та соціального гніту.”³⁷

³⁷ Кирейко. В. " Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів». Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства.- К.,1953.На правах рукопису, ст.6.

Аналізуючи обробки українських пісень Я. Степового, Л. Ревуцького, Б.Лятошинського та інших, В. Кирейко приходить до висновку: “Праця над народними піснями – це одна з важливих умов творчого розвитку композитора, яка спрямовує його на шлях реалістичного зображення дійсності високохудожніми музичними засобами... Вона обумовлює, насамперед, життєвість, народність та художню цінність творчості композитора... Народність музики – це активне впровадження в професіональну музичну творчість та органічне перевтілення в ній усього художнього багатства усної музичної культури, виробленої народом протягом віків.”³⁸

Досліджуючи спадщину основоположника української класичної музики М. В. Лисенка, Віталій Дмитрович цілком погоджується з його характеристикою народу, як джерела істинного мистецтва: “Народу зобов’язані ми всім. Народ – справжній, найталановитіший творець усього кращого, що є в музиці, і, несучи свою творчість в народ, ми лише частково повертаємо йому свій борг”.³⁹ Девізом своєї творчості він теж обрав слова корифея: “Для народу живи і твори”.⁴⁰

Саме тому українська пісня завжди займала особливе місце в творчості Віталія Дмитровича. Першим твором, в якому філософсько-художні узагальнення ідеї трудового подвигу людей на відбудові народного господарства після Великої Вітчизняної війни втілювались мовою української пісні, була **“Українська симфонія”**. Успішно прозвучала вона у виконанні оркестру оперної студії Київської консерваторії під орудою Геннадія Слупського.

Життя Віталія Дмитровича в 40-х – 50-х роках було вельми насиченим і цікавим. Крім плідного спілкування з Л. М. Ревуцьким, (під орудою якого він формувався сам як композитор),

³⁸ Там само, стр. 128.

³⁹ Лисенко М. Листи. – К.: Мистецтво, 1964, ст.279

⁴⁰ Там само. Ст.284.

дружби з молодими композиторами А. Коломійцем, М. Дремлюгою, братами Георгієм і Платоном Майбородами, його тягнуло до образотворчого мистецтва, архітектури та поезії. Саме тому доречними стали відвідини салона художниці Зіни Волковинської, квартира якої розташувалась поряд з нинішньою вулицею О. Гончара (колишньою Чкалова), у Чеховському провулку. Тут збиралась плеяда митців, що називали себе жартома “богемою”. Віталій Дмитрович спілкувався з різними митцями: художником Оленою Кириченко (дочкою Зіни Волковинської), скульптором Андрієм Німенком (дружба з яким зав’язалась на довгі роки), Яковом Ковбасою (українським архітектором), Володимиром Югаєм (корейським художником, який залишився працювати в Україні), освіченими братами Вінницькими, а також дочкою Остапа Вишні Марією (філологом за фахом) та її чоловіком О. Євтушенком. Для них Віталій Кирейко грав на роялі “Смерть Ізольди” Ф. Ліста (цей твір став улюбленим у “богеми”) та інші перекладення й фортепіанні твори.

Пізніше Віталій Дмитрович познайомився з такими видатними людьми, як Остап Вишня (композитор називає його “святою людиною” за його доброту й людяність), Максим Рильський (що був не тільки геніальним поетом, а ще й чудовим музикантом), а також Павло Тичина – поет, музикант і громадський діяч.

Завдяки спілкуванню й дружбі з цікавими українськими митцями, композитор збагатив свої знання з поезії, літератури, живопису, архітектури, скульптури, що мало подальший вплив на його творчість.

Не забував він і рідних Кобеляків. В кінці 40-х років знаменною для юнака стала зустріч з кобеляцьким інженером і піаністом-аматором Борисом Паліївцем, який відкрив для нього красу творчості Миколи Метнера, що назавжди запала в серці талановитого композитора. В. Д. Кирейко сам зізнається у ве-

ликому впливі на нього фортепіанної музики М. Метнера, любов до якої не згасає й донині.⁴¹

У 1951 році Віталій Кирейко став членом Спілки композиторів України та нарешті отримав свою квартиру по вулиці Чапаєва. Покращення умов життя вело до зростання творчої насаги композитора. Київське видавництво “Мистецтво” починає друкувати його твори: у квітні 1953 року виходить з друку один з перших фортепіанних творів молодого композитора – “Пісня” (ор.11) для фортепіано, яка інтонаційно близька до українських народних ліричних пісень та схожа на одноіменний твір Л. М. Ревуцького. Проте це не просто “копіювання” свого маститого викладача. В п’єсі закладається вже своя музична мова молодого композитора, який дуже скоро стане відомим.

У цей же час з’являються ряд його романсів та хорів на слова українських поетів: Л. Українки, І. Франка, М. Рильського... Їх ліричність та поетичність теж беруть витoki з народної пісенності з характерними мелодичними зворотами. Композитор яскраво розкриває в музиці поетичний текст, змальовує конкретні образи й красу рідного краю.

Душа композитора співала. Успіхи в творчості поєднувалися зі щасливим особистим життям: в 1954 році Віталій Дмитрович одружився з чарівною жінкою – Інною Сергіївною Сахаровою, палке кохання до якої він проніс через усе своє життя. Познайомившись в санаторії в Курпатах (Крим), вони більше не розлучались аж до самої смерті Інни Сергіївни в 1994 році. Інженер-хімік за фахом, вона мала музичну освіту, добре співала, а головне – розуміла, любила й цінувала свого талановитого чоловіка. Можливо, саме ця світла любов надихнула композитора на створення найкращих творів, що стали шедеврами музичної національної культури.

⁴¹З бесіди з В. Кирейком від 3 травня 2005р.

1.3. Розквіт таланту митця (кінець 1950-х років)

По-справжньому важливою і великою подією в житті В. Д. Кирейка став вихід у світ в **1957 році** його першої опери за драмою-фесрією Лесі Українки **“Лісова пісня” оп.18**, що зробила ім'я композитора всесвітньо відомим.

Як згадує композитор, робота над оперою йшла швидко і приносила глибоку радість. Нове прочитання драми-фесрії геніальної Лесі Українки (першим був балет М. Скорульського **“Лісова пісня”**, створений в 1946 році) стало справжньою історичною подією в культурному житті України. Опера, яка принесла автору заслужену славу одного з кращих композиторів України, стала знаковим твором, що виводив українську музику кінця 50-х років на світовий рівень, заперечуючи думку деяких музикознавців про неї, як **“фарватера”** російської культури. Цей високохудожній твір був гідним свого літературного прообразу.

Окрилений великим успіхом опери **“Лісова Пісня”**, митець не зупинявся на досягнутому. Вагомим внеском Віталія Кирейка в скарбницю української балетної музики став його перший балет **“Тіні забутих предків” (оп. 21)**, закінчений взимку 1959 року, за однойменною повістю Михайла Коцюбинського. Віталій Дмитрович був одним з тих композиторів, що продовжують пошук адекватної теми втілення в творчості, але в іншому жанрі – балету. За своєю ідейною концепцією та музичною мовою балет близький до опери **“Лісова пісня”**. Композитор міняє не ідею, а жанр втілення своїх думок.

Тематика поетизації любові стала напрочуд актуальною на початку 60-х років. Можливо, саме ця епоха послаблення політичного й ідеологічного тиску вимагала такого повернення суспільства до гуманістичних цінностей, відродження ідеї високої національної духовності, народження плідних ідей і проєктів,

прагнення до свободи самовираження (нагадаємо, що в 1958 році було опубліковано постанову ЦК КПРС про виправлення помилок, допущених у політиці партії щодо мистецтва та літератури у 1948 та наступні роки). Можливо, тому небачено зростає реагування на зміни мистецьких процесів, культурних перетворень, досягнення нової якості на основі продовження традицій, здійснення повернення до цінностей минулого, гостре відчуття сучасності та реакція на дійсні події через суб'єктивне бачення творців. З одного боку, у тематиці мистецтва 60-х років посилюється громадянське звучання, прагнення свободи, підвищення самосвідомості митців. З іншого боку, у мистецькі пошуки вводиться міфологічний, загадковий світ підсвідомих реалій, невлених сутностей буття. При цьому, музична культура 60-х років, не зважаючи на конфліктні зіткнення різних поколінь, відзначається цілісністю, оптимістичним, життєствердним пафосом, найсильнішим духовним сплеском і зверненням до набутої віками національної спадщини.

Із середини 60-х років на музичному небосхилі українського мистецтва з'являються нові імена М. Скорика, Л. Грабовського, В. Сильвестрова, В.Губаренка... Поруч з тими, хто шукав модерних мовно-стилістичних шляхів вираження, активно працюють корифеї української музики, які інтегрували в своїй творчості зв'язок з традиціями усієї попередньої культури, – Л. Ревуцький, Б.Лятошинський, С. Людкевич та їх послідовники – Г. і П. Майбороди, Ю.Мейтус, А. Штогаренко, А. Кос-Анатольський, В. Клебанов, Г. Таранов, В. Кирейко, М. Дремлюга, М. Колесса, В. Борисов, Г. Жуковський, І. Шамо та інші. Вони ще в кінці 50-х років відчули потребу в перегляді стилістичних основ і показали зразки оновленого мислення і потужність творчого потенціалу. Не погоджуючись з молодими експериментаторами, що обрали шлях на радикальне оновлення світогляду і всіх засобів виразності, іноді конфліктували з мо-

лодими реформатами, старше покоління сповідувало загально-прийняті стабільні орієнтири, неперервні національні традиції. Разом з тим, старі академічні засади переосмислювались, реформувалися і розширювалися, на перший план виносилось індивідуально-психологічне, особисте начало, значимість постаті творця. Ці різні мистецькі напрямки були складовими елементами в єдиній культурологічній системі 60-х років.

Характерною рисою цього періоду став процес постійного оновлення, сплеску духовної активності митців, впорядкування сучасної картини світу. Л.Кияновська називає цей час “вибухом” 60-х років, коли “народжувався світогляд, схильний до релятивності, до суміщення протилежних полюсів, котрі в сумі дають нерозривну єдність, до толерантного трактування всього спектру естетичних понять, до синтезу в собі всього звукового оточення”.⁴² Головною тематикою всіх митців 60-х років стала спрямованість на людину, її внутрішній світ, єдність об’єктивного та суб’єктивного начал. При цьому вся інтелігенція усвідомлювала себе як представників української національної культури. Пробудження історичної свідомості вело до сконцентрованості особливої духовної енергії, філософського спрямування концепцій, звернення до узагальнюючих проблем мистецтва.

Характеризуючи творчість Мирослава Скорика, Л. О. Кияновська пише про цей період в Україні: “Благословенні шістдесяті роки. Це якийсь містично плідний і зоряний час нашої духовності, коли раптом і разом розкрились численні таланти буквально у всіх сферах мистецтва і науки”.⁴³

Віталій Кирейко в ці часи теж звертається до “вічного сенсу” життя, переосмислює основні поняття, спрямовуючи їх розуміння

⁴² Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Дисертація ... доктора мист., с. 315.

⁴³ Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998, с.216.

в бік стабільності, ґрунтовності, займаючи свою індивідуальну творчу позицію, своєю філософією життя намагаючись протидіяти шаленому новаторству епохи. Гуманістична спрямованість і цілісність, глибока духовність задумів відрізняють його твори.

У часи постійних змін і прискорення ритму життя Віталій Кирейко звертається до фольклору, який відтворює гармонію існування людини і природи, вічне життя істин. Він не відкриває нових стилістичних засобів, а користується арсеналом старих, переосмислюючи їх залежно від змісту твору.

Саме Віталій Кирейко був першим, хто звернувся до незабутнього шедевру Михайла Коцюбинського з його багатим емоційним світом, грою нюансами, проникнутими філософськими настроями. В середині 60-х років згадана тема привернула увагу талановитого кінорежисера Сергія Параджанова, який відтворив “Тіні забутих предків” у жанрі “українського поетичного кіно” з новою музичною версією Мирослава Скорика. Цей фільм приніс їм обом заслужену світову славу й визнання. Згодом за мотивами “Тіней” М. Скорик створює свій знаменитий “Туцільський триптих”, який переосмислює образність першоджерела і кінофільму, філософськи узагальнюючи в музиці їх ідею та сюжет.

Характерною рисою митців стає розширення обсягу використання фольклорних джерел за рахунок західно-українського мелосу. Особливості карпатських мелодій вносили свій неповторно-барвистий колорит у професійну творчість.

Таким чином, гуманістична наповненість, концентрація оптимістичного світогляду, звернення до вічних істин, ідей та художньо-ціннісних орієнтирів народного мистецтва, збереження ментальних рис і міфологічних уявлень народу підняли мистецтво 60-х років до вищих узагальнень епохи.

Віталій Кирейко стояв на порозі славнозвісного “шістдесятництва”, ставши першим, хто втілював романтичне бачення трагічного і, разом з тим, світлого й чистого почуття героїв повісті

“Тіні забутих предків”. Повість Михайла Коцюбинського можна назвати українським варіантом незабутніх трагедій про Ромео і Джульєтту, Орфея та Еврідіку: адже в них трагічна загибель головних героїв стає символом величі людського духу.

60-ті роки знаменували особливий підйом творчої наснаги Віталія Дмитровича. Цьому сприяло і щасливе особисте життя: 11 березня 1960 року в їх сім’ї народився улюблений син Тарас, який радував батьків своїми різнобічними обдарованнями. Батьківські клопоти і турбота про сина збагатили духовний світ композитора.

Митець відчував себе щасливою людиною: радість приносить сім’я, творчість і педагогічна робота, адже він викладає теоретичні дисципліни в Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (ще з 1961 року він працює на посаді доцента, а згодом – професора), а спілкування зі студентами завжди є приємним.

У кінці 1966 року, за “значні заслуги в розвитку радянської музики” В.Д.Кирейкові присвоєно звання Заслуженого діяча мистецтв України. Це стало першим вшануванням заслуг 40-річного митця.

При цьому В. Д. Кирейко залишається напрочуд скромною людиною і продовжує плідно працювати у зовсім різних мистецьких амплуа. В кінці 60-х років йому запропонували написати музичний супровід до дитячого мультфільму “Котигорошко”. Замовлення було виконано, але режисеру музика не сподобалась. Композитор створив новий варіант, що влаштував режисера. Яким же було здивування композитора, коли він побачив мультфільм з музичним супроводом першого варіанту! Дивно, що режисер, переосмисливши почуте, вирішив поміняти власну думку. “Буває і таке!”, – з посмішкою згадує Віталій Дмитрович.⁴⁴

⁴⁴ З бесіди від 5 травня 2007 року.

Все своє життя композитор прагне якнайширше дізнатися про навколишній світ. Він не тільки багато читає і вивчає, а хоче побачити, відчувати і зрозуміти все невідоме. У кінці 60-х років з'явилась можливість “подивитися на інший світ”: купуючи путівки, Віталій Дмитрович з дружиною відвідали кілька країн Європи (серед них – Італія, Франція, Англія та ін.). Композитор згадує, що всюди за ними спостерігали “люди з партійних органів”. Після приїзду Віталія Дмитровича допитували, чому він збирався придбати в книжковому магазині заборонену в нас в тодішні часи книгу Б. Пастернака “Доктор Живаго”.⁴⁵ Композиторові було смішно це почути та ще й виправдовуватися, адже ніяких книг він не збирався купувати. Погляди “шпигунів”, що стежили за ними повсюди, відчувались впродовж усіх подорожей. Проте враження від побаченого були незабутніми й відтворювалися в подальших його творах.

Завжди приємним був відпочинок у Ворзелі в Будинку творчості. Там композитор не тільки відпочивав душею, спілкуючись із красивою природою, але й писав свої найкращі твори.

Кожної осені Віталій Дмитрович, як і решта викладачів та студентів з усіх навчальних закладів країни, їздив “у колгосп” допомагати колгоспникам збирати врожай (це було зобов'язанням всіх протягом кількох десятиліть – аж до середини 80-х років). Ці всі події він сприймав з властивим йому почуттям гумору.

Як бачимо, шістдесяті роки минулого століття були досить успішними й цікавими для композитора. Цей час став часом розквіту його таланту, закладення жанрових і стилістично-виражальних основ його музики, а, крім того, і конкретних життєвих позицій.

⁴⁵ З бесіди від 29.05.2005.

1.4. Поглиблення сфер творчості (1970– 80 роки)

1970 рік відкриває новий етап у творчості В. Д. Кирейка. З цього часу, поряд із симфонічною, композитор починає приділяти значну увагу фортепіанній та камерно-ансамблевій музиці. 70-ті роки можна назвати роками розквіту фортепіанної, вокальної та камерної творчості Віталія Дмитровича. Згодом ці жанри стануть найпоширенішими в художньому надбанні композитора.

Хочеться нагадати про події й фактори тієї епохи, що обумовлювала мистецтво того часу.

У 1970-ті роки політична ситуація в країні значно погіршується. З приходом до влади Л. І. Брежнєва закінчилась хрущовська відлига, почались переслідування й арешти передових діячів культури за критику існуючого ладу. Секретар ЦК КП України В. Ю. Маланчук став ненависною для українського народу фігурою, яка втілювала в життя суцільну русифікацію, знищення української мови та забуття нашої багатовікової культури й традицій. Згадаємо відомі факти про те, що діти в школі вивчали українську мову як іноземну, а потім узагалі лише за бажанням, при цьому підручник російської мови називався “Родная речь”. Зловживання владою та звинувачення в націоналізмі стали постійним явищем. Офіційні та партійні кола намагаються “забути” про культурні й мистецькі здобутки періоду “відлиги” 1960-х. Нещадно критикувався О. Гончар за роман “Собор”, М.Рильський, Ю. Яновський та інші видатні особистості. Серед митців почалась боротьба за виживання. Цей своєрідний неосталінський період з постійними утисками інтелігенції викликав до появи в українській літературі своєрідного дисидентства на базі шістдесятництва. Прогресивно налаштовані кола інтелігенції виступали проти безпричинних арештів і покарань дисидентів.

Національно свідомий В. Кирейко був теж серед тих, хто виступив на захист незаконно заарештованого талановитого по-

ета В. Стуса й інших національних патріотів, підписавши листа українських інтелігентів (серед яких, крім В. Кирейка, були брати Георгій та Платон Майбороди, Л. Костенко, І. Дзюба, О. Антонов, Б. Патон та інші) до ЦК Компартії України на підтримку дисидентів. Тодішній секретар ЦК КПУ по ідеології Андрій Скаба викликав усіх, хто підписався під листом по черзі. Не уникнув критики й Віталій Кирейко. На нарікання за підтримку “різних” листів композитор відповів, що боїться повернення репресій 1937 року. Зачекавши у скверу біля Театру імені І. Франка на свого друга Платона Майбороду, що викликався наступним на “розмову”, Віталій Дмитрович дізнався, що його побратим і товариш відповів ще цікавіше: “Ми ж написали листа в рідне ЦК, а не Мао Цзедуну чи в Америку. Ви ж не образитесь, якщо Вам напише листа знайома людина”.⁴⁶ На щастя, подальших репресій до тих, хто підписався на захист українських націоналістів, не було. Але неприємні спогади залишилися на все життя.

Звичайно, були й інші події, що марудили душу композитора й забирали дорогоцінний час: після вимушеного вступу до КПРС обов’язковими стали відвідування партійних зборів та політінформацій, які він називав “партійними молитвами”. Відволікало від творчості й обрання В. Кирейка парторгом Спілки композиторів на початку 70-х років. Проте, незважаючи на посилення ідеологічного тиску і всілякі утиски, митець залишався на своїй усталеній системі ціннісних орієнтацій, спрямованих на духовне життя рідного народу, сповідування власних світоглядних орієнтирів.

У 70-х роках В. Кирейка обрали головою Товариства радянсько-чехословацької дружби. Відвідання Чехословаччини давало можливість дізнатися більше про цей близький для нас народ, який добре розумів не тільки українську мову, але й нашу душу і

⁴⁶ З особистої бесіди з В. Кирейком від 25.05.2005.

пісню. Взагалі, композитор любить подорожувати: нові відчуття і події надихають його на створення наступних творів.

Цікавою й незабутньою для митця стала поїздка в Грузію на святкування 100-річчя від дня народження грузинського класика Захарія Паліашвілі. Віталію Дмитровичу полюбилися не тільки чудові грузинські опери “Абесалом і Етері” та “Даїсі”, але й доброзичливий та гостинний грузинський народ, який зберігає й цінує свої віковічні традиції.

Композитор намагається розширити рамки своєї творчості. Досконало володіючи німецькою мовою, В. Кирейко створює в 1974 році свою другу кантату “Dank euch ihr Sowjetsoldaten” (“Спасибі вам, радянські солдати”) для тенора, мішаного хору й фортепіано, в якій розгорнуті хорові епізоди поєднуються з декламаційною лірикою сольної вокальної партії. Кантата була присвячена дружбі міст-побратимів Києва та Ляйпціга (у 70-80-х роках покращились стосунки з Німеччиною – НДР і став поширений туристично-навчальний обмін студентів Київської та Лейпцігської консерваторій). Проте кантата, написана на текст Й. Бехера німецькою мовою так і не була виконана. Пізніше композитор знищив цю партитуру, вважаючи твір непотрібним (в цьому можна завбачити велику вимогливість і відповідальність митця, його критичне ставлення до власної творчості).

Митець багато і плідно працює, викладає в консерваторії і сам вчиться: йому необхідно знати історію, літературу, мистецтво й іноземні мови (він цікавиться не тільки німецькою, якою він володіє досконало, але й італійською, англійською, іспанською, польською). Шукаючи нових ідей у творчості, він погоджується з думкою одного з улюблених російських композиторів, визначного майстра поліфонії та контрапункту, автора корисного для композиторів “Вчення про канон”, виданого в 1929 році, – С. І. Танєєва:

“Без натхнення немає творчості. Але не треба забувати, що в моменти творчості людський мозок не створює щось зовсім нове, а тільки комбінує те, що в ньому вже є, що він набув шляхом навичок. Звідси – необхідність освіти, як посібника творчості.”⁴⁷

В. Кирейко широко застосовує в своїх творах прийоми народного багатоголосся, які зміг вперше почути і втілити в своїй знаменитій “Камаринській” М. Глінка, – це яскраво розвинена підголосковість і мелодична варіантність. Віталій Дмитрович, вивчивши велику кількість партитур і клавирів західно-європейської та російської класики (деякі він знав напам’ять), любив наводити приклади майстерного письма видатних митців своїм студентам, хоча не всі з них, на жаль, прислухались до корисних порад. В. Кирейко розділяв думку С.І. Танєєва, що “саме поліфонічні вправи, як ніщо інше, закріплюють і розвивають мелодичну основу стилю”.⁴⁸

У своїй творчості В. Кирейко твердо стоїть на реалістичних позиціях цнотливого відношення до фольклору, що передалися йому від вчителя, Л.Ревуцького. Він стійко відстоює свої думки перед композиторами і музикознацями. Хочеться процитувати його доповідь на засіданні **VI з’їзду спілки композиторів** 1974 р.: “Все краще в нашій класичній і радянській музиці завдячує вірності її творців художньому відображенню життя народу та його духового світу, органічному зв’язку творчості з джерелами народної музики. Часто чуються закиди, що ряд композиторів намагається законсервувати фольклор, а не розвивати його сучасною музичною мовою. Автори цих закидів забувають, очевидно, про обробки Ревуцького і Коляди, які й понині лишаються недосяжними висотами. А чи всі хоча б знають їх?”

За останні роки в українській музиці стали помітні два творчі спрямування, протилежні за художньо – естетичною суттю.

⁴⁷ З листа С.І. Танєєва – П.І. Чайковському. // С. Савенко. Сергей Иванович Танеев. – М.: Музыка, 1984, ст.57. (Переклад автора.- І.Ш.)

⁴⁸ Савенко С. Сергей Иванович Танеев.ст. 59.

Одне з них – продовження і розвиток реалістичних традицій класичної музики. Друге – особливо серед молодих композиторів – «оволодіння» так званим сучасним музичним мисленням. Основою таких творів є не стільки певний зміст, скільки нехтування мелодичним началом. Їм притаманні також колористично-ритмічні пошуки, що зводяться до умоглядного холодного техніцизму. Мені чомусь здається, що противники «консервації», «архаїзму» скоріше самі приховують свою відчуженість від фольклору, байдужість до його художніх красот.

Консервувати пісню – явище, без сумніву, малохудожнє: але спотворювати її джазовими або авангардистськими прийомами – це вже ближче до блюзнірства, знущання над народною музикою. Спосіб же підходу до фольклору деяких молодих авторів проявляється нерідко у спотворенні народного мелосу чужими йому гармонічно-ритмічними «штатами». Пояснюється це, очевидно, або убогим від природи художнім смаком, або ж недостатньою творчою обдарованістю.

Проте знаходяться музикознавці, які називають подібну музику «підніманням нових пластів народної пісні», «сміливими експериментами», роздаючи таким чином її авторам надто щедрі аванси. А деяким молодим композиторам приписуються навіть епохальні досягнення.

Хто з нас не прагне до оновлення засобів виразності? Ще Петро Ілліч Чайковський говорив про дисонанс як могутню силу в музиці. А про належний для цього талант, художню міру і художній смак нам постійно нагадуватиме вислів Моцарта: «Навіть говорячи про страшні речі, музика не повинна ображати нашого слуху.» Ця застережлива, мудра думка геніального художника зараз звучить актуальніше, ніж у будь-яку іншу епоху...

Свій виступ хочеться закінчити побажанням, щоб у Спілці та в консерваторії композитори позбулися страху бути звинуваченими в мелодизмі, як тяжкому злочині, щоб критики відрізняли ком-

позиторські мелодії від народних пісень і щоб кожен наш трудовий день приносив успіхи у здійсненні основних завдань партії.”⁴⁹

Як бачимо, В. Кирейко сміливо висловлює думку відносно свого бачення фольклору. Композитор залишається непохитно вірним цій своїй позиції, не дивлячись на критику колег в його адресу.

Гостро засуджувала погляди митця навіть Л. Єфремова, яка першою схвально відгукнулась та написала про молодого композитора і його першу оперу “Лісова пісня”. У своїй доповіді на з’їзді, назвавши виступ В. Кирейка “хворобливим рецидивом”, вона протестуюче зауважила: “Головна і актуальна проблема – це проблема конкретного аналізу оволодіння українськими композиторами творчим методом соціалістичного реалізму. На його основі і визначилось багатство стилєвих напрямів і творчих індивідуальностей. Коли б так було поставлене питання, то, очевидно, в Спілці композиторів не побутувала б дилетантська догматична теорія про те, що українську радянську музику на сучасному етапі репрезентують два напрями: реалізм і формалізм. Я мушу сказати з цілковитою відповідальністю, що такий поділ є надуманим. У нас нема умов для розвитку естетики формалізму чи модернізму. Вважати окремі вияви їх за творчий напрямок означає спотворювати процес становлення і утвердження сьогоденних принципів соціалістичного реалізму.

Хворобливий рецидив ми почули у виступі В.Кирейка, який щиро говорив про те, що його хвилює. Віталій Дмитрович не може звинуватити мене в недоброзичливому ставленні до його творчості. Адже я одною з перших високо оцінила його «Лісову пісню», талановитість автора, чий твір і сьогодні є яскравим явищем української радянської музичної культури. Мені здається, що Віталій Дмитрович дещо перебільшує, говорячи

⁴⁹ З виступу В. Кирейко на з’їзді спілки композиторів. Журнал “Музика” №2, 1974, ст.8-9.

про ці напрями. Адже коли слухаєш концерти пленумів, то не помічаєш цього суто споглядального поділу на реалізм, модернізм і формалізм.”⁵⁰

Не погоджувалися з думкою В. Кирейка і доктор мистецтвознавства М.Гордійчук, і композитор М. Скорик, який зокрема сказав: “Зараз у нас нема якихось протилежних напрямів, протиставлення поколінь, шкіл і т.д. Навіть проблема засобів виразності на сьогодні не стає критерієм розмежування творчості композиторів. Головним для оцінки того чи іншого твору є його ідейно-художня спрямованість, а також майстерність і талановитість композитора.”⁵¹

Композитор Л. Колодуб теж взяв участь у дискусії, зробивши свій висновок: “Консервування музичної мови минулого, бездумне використання засобів і прийомів буржуазного так званого авангарду, чужих нам за своїм ідейним змістом, не може не впливати негативно на ідейний зміст таких композицій.”⁵²

Слід зауважити, що в 70-ті роки минулого століття Спілка композиторів переживала не тільки яскраві події народження молоді генерації митців, які намагалися активно ввійти в творче життя, але були й негативні моменти. Нагадаємо про виключення зі Спілки В. Сильвестрова і В. Годзяцького, про вихід молодих композиторів і музикознавців із залу засідань Пленуму Спілки в знак протесту проти необґрунтованого звинувачення молодих митців у космополітизмі, про виключення зі спілки композиторів “за плагіат” Юрія Шамо, що стало причиною хвороби й смерті Ігора Шамо, про спроби звинувачення у плагіаті Л. Дичко та І. Карабиця (за використання у музиці до кінофільму цитати з творів І. Стравинського).

У 70-ті роки молоде покоління композиторів робить перші постмодерні проби використання в творчості т.з. “алюзій”, тобто

⁵⁰ З виступу В. Кирейка..., ст. 9.

⁵¹ З виступу В. Кирейка..., ст. 10.

⁵² Там само, ст.9

запозичень, цитат з інших творів. Це викликало обурення серед керуючих органів, яким було вигідно “стравлювання” молоді зі старшими митцями, в результаті чого вони могли захопити для себе побільше привілеїв. Таким чином, відбувалося повернення сталінських тенденцій ворожості, “пошуку ворогу” та інші рецидиви тоталітарної системи, з якими країна розпрощалась лише в кінці 80-х років. У спілці почав з’являтися нездоровий клімат, нетворчі стосунки між колегами. Проте митців не можна було примусити стати “слухняним інструментом системи”. Вони продовжували творити. Адже мистецтво – “невичерпне, як життя. І ніщо не дозволяє нам відчутти це краще, ніж нескінченна музика, океан музики, який наповнює собою віки.”⁵³

Не дивлячись на складну обстановку і безжальну критику, В. Кирейка цінували й поважали. Про це свідчить обрання Віталія Дмитровича на з’їзді заступником Голови спілки композиторів А. Штогаренка.

Наш корифей пригадує, як невдовзі після з’їзду його викликали до секретаря ЦК КПУ з ідеології для винесення догани ЦК КПУ. Виявляється, до Першого секретаря ЦК КПУ В. Щербинського надійшов анонімний лист зі звинуваченнями на адресу митця: “ На последнем съезде в правление союза композиторов избрали В. Кирейко, хотя он – яростный, заядлый буржуазный националист, который ненавидит советскую власть и сознательно избегает в творчестве советскую тематику. Его музыка становится все хуже с каждым годом. Кроме того, он выступает в защиту врагов народа – диссидентов, подписывает всяческие воззвания” .⁵⁴

Звичайно, такі “догани” залишали неприємне тавро в душі митця, проте він був упевнений в правильності обраного шляху.

⁵³ Роллан Р. Собрание сочинений в девяти томах. Т.4. «Музыканты прошлых дней» М.: Музгиз, 1938, с. 28.

⁵⁴ З бесіди з В. Кирейком від 29.05.2005р.

Тим паче, його сім'я, друзі й колеги допомагали підтримати стійкість духу. Теплі, дружні відносини зв'язували композитора з поетами М. Рильським, П. Тичиною, О. Вишнею, композиторами Платоном та Георгієм Майбородами, М. Дремлюгою, А. Коломійцем, Ю.Щуровським, С.Сильванським, Я. Цегляром, А. Мухой, давніми друзями – скульптуром і поетом А.Німенком та художником В. Забаштою, музикантами-виконацями його творів О.Гороховим, В.Червовим, С. Скринченком, В. Сечкіним, співаками, що виконували вокальні твори Віталія Дмитровича, – Ю.Демчуком, Л.Кнорозок, Л. Конько, пізніше – В.Антонюк, артистами театру ім. Івана Франка Н. Ужвій, В. Цимбалістом (в цьому театрі В.Кирейко робив музичне оформлення спектаклю “Золоті серця”), режисерами-постановниками Я. Вошчаком, О. Колодубом та ін.

Роботу в правлінні Спілки і Музфонду композитор поєднував із редакторсько-видавничою. За його участю видавництво “Музична Україна” випустило в світ велику кількість видань класичної музики, серед яких значне місце посідають твори українських композиторів.

У своїй власній творчості В. Кирейко орієнтується на країні здобутки народно-пісенної культури – невичерпного джерела для розвитку професійного музичного мистецтва. Митець продовжує свій творчий шлях, не звертаючи ні на крок з протореної стежини. З-під його пера з'являються яскраві дві фортепіанні сонати (ор.63 і ор.78), “Поема” для фортепіано з оркестром, новий цикл романсів “Барви легенд” на слова А. Німенка (ор.72), “Партизанський триптих” для хору на слова П. Воронька (ор. 76) та струнний квартет № 1 (ор. 73).

Через посилення впливу партійної ідеології в 1970-х роках виникли неоднозначні умови для розвитку української культури. В ідейно-образній сфері знову обов'язковою стала тематика Ко-

муністичної партії, патріотичної свідомості, героїзму і щасливого соціалістичного буття. На цьому акцентувалась увага митців весь час на засіданнях з'їздів і пленумів спілки композиторів України та СРСР, в яких повинен був брати участь і В. Кирейко.

Зокрема, у звітній доповіді Голови правління А. Я. Штогаренка на VI з'їзді спілки композиторів України зазначалося: “Щоб на повну силу свого таланту брати участь у створенні справді комуністичного мистецтва, митець мусить мати ясний погляд на діла нашого народу і глибоке розуміння свого місця у справі виховання трудящих. Тому явища сучасного мистецтва ми аналізуємо й оцінюємо за критеріями найвищої ідейної та художньої вимогливості, за ленінськими принципами комуністичної партійності і народності.”⁵⁵

Як бачимо, критерії оцінки були досить жорсткими. Ще й до того ж диктувалася тематика творів: “Бракує творів, які б оспівали авангардну роль робітничого класу, благородний труд працівників колгоспних ланів..., велику битву нашої партії за збереження миру на землі”, – зазначав у своїй доповіді Міністр культури УРСР О. Романовський.⁵⁶

Композитор не міг не відгукнутись на ідеологічні заклики керівників. Як присвята наступаючому XXV з'їзду КПРС в 1975 році з'явилась **Симфонія №5** (Op. 79, B-dur). Звичайно, тодішня політична і ідеологічна ситуація вимагала цієї присвяти. Композитор повинен був прислухатися до вимог Міністерства культури, яке “приймало” чи “не приймало” твір члена Спілки композиторів.

Але ж музика В.Д.Кирейка далеко виходить за рамки “ідейно-естетичних принципів мистецтва соціалістичного реалізму”. Як і раніше, В. Кирейко спирається на тип симфонічного мислення російських композиторів-“кучкістів” та принципи

⁵⁵Штогаренко А. Партійність, народність, майстерність. (Із звітної доповіді Спілки композиторів). // «Музика», К., 1974, №2, ст.4.

⁵⁶З виступів учасників VI з'їзду. // “Музика”. – К., 1974, №2, ст. 5.

українського національного симфонізму. Використовуючи традиційний тричастинний цикл, він оспівує нездоланну радість людського буття.

Як і попередню, цю симфонію успішно виконав і записав у фонд Державного радіо Оркестр Радіо і телебачення України під керівництвом народного артиста України Вадима Гнедаша. Музична громадськість схвально прийняла новий симфонічний твір відомого і вже маститого композитора. Як завжди, не обійшлося і без критики. Відомий музикант-теоретик Г. Виноградов у своїй статті в журналі “Музика” зазначав: “При всій стрункості композиції у автора як симфоніста відчувається деяка неспіввідповідність щодо використання сучасних засобів музичного мислення. Можливо, якби він скористався більш сучасними фольклорними джерелами і співвідніс їх із сучасними методами симфонічного мислення, твір більше відповідав би своїй програмній назві.”⁵⁷ Програмною назвою був політичний лозунг того часу “Народ і партія – єдині”.

Проте зміст і коло образів музики Симфонії набагато ширші за “програму”, про яку ніхто ніколи не згадує. За словами композитора, це гімн гуманістичному началу, піднесена розповідь про світле й прекрасне в житті людини.

Значною подією в культурному житті столиці стало святкування 50-річного ювілею В. Д. Кирейка 23.12.1976 року. Святковий концерт в Колонному залі держфілармонії ім. М. Лисенка за участю Національного симфонічного оркестру та заслуженої Капели бандуристів, виступ самого ювіляра як піаніста-соліста (композитор виконував свою Першу рапсодію) і концертмейстера (акомпонував з.а. України Юрію Демчуку) ще раз засвідчили визнання митця як одного з кращих українських композиторів.

⁵⁷ Виноградов Г. Про формування індивідуальних композиторських стилів.// “Музика” №2.- К., 1976, ст. 6.

На початку 1977 року В. Кирейко був удостоєний звання Народного артиста України, а роком пізніше він став професором Київської консерваторії імені П.І.Чайковського. Віталій Дмитрович постійно перебував у вирі всіх культурних і політичних подій.

Виступаючи в пресі, по радіо й телебаченню, він проповідує високе класичне мистецтво і фольклорні традиції нашого народу, гостро критикує примітивну “попсу”, яка, за його думкою, калічить душі молоді. Неодноразово виходять в газеті “Культура і життя” критично-теоретичні статті В. Кирейка про молодих композиторів (Б. Олексієнка, В. Тилика та ін.), про концерти класичної музики та їх виконавців – особливо про камерний дует О. Горохова і С.Сільванського, яких композитор називає “високоталановитими виконавцями”, “справжніми пропагандистами камерної музики”⁵⁸.

Щирістю, теплом і вдячністю пройняті теоретичні праці Віталія Дмитровича про свого вчителя Л. М. Ревуцького. У своїй статті до 75-річчя з дня народження видатного митця В. Кирейко дає оцінку його творчості, зазначаючи: “Творчість Л. М. Ревуцького становить одне з дорогоцінних надбань української радянської культури. Значення цього митця полягає не лише в тому, що він є основоположником українського радянського симфонізму і автором першого в історії української музики фортепіанного концерту. Л. М. Ревуцький створив якісно новий музичний національний стиль, що базується на органічному поєднанні високої майстерності з самотутньою музичною мовою... Наполеглива праця композитора над музичним фольклором збагатила його творчість повнокровними реалістичними образами, обумовила її мелодичну красу та оригінальну гармонічну мову, яка цілковито виходить з ладових основ українських народних пісень...”⁵⁹

⁵⁸ Кирейко В. Пропагандисти камерної музики.// «Культура і життя» за 20.05.1977.

⁵⁹ Кирейко В. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького. // «Народна творчість та етнографія». К., 1959, кн.1, ст.72 – 75.

Значну теоретичну цінність представляють собою статті В. Кирейка про Третю симфонію Б. Лятошинського, яку названо “хвилюючою повістю про напружену, гостру боротьбу людей за високі і світлі гуманні ідеали”, “насичену захоплюючим змістом, драматичними і трагічними конфліктами”.⁶⁰ Аналізуючи симфонію, В.Кирейко робить висновок: “Новаторство Б. Лятошинського не нагадує бездушні формально-стилістичні експерименти і гонитву за незвичайними оркестровими знахідками. Новаторство Б. Лятошинського, як і кожного визначного художника, народжується на основі тривалого і міцного засвоєння традицій перш за все російської музичної школи, української народної і професійної музики, західної музичної класики.”⁶¹

Не можна не згадати статтю Віталія Дмитровича про творчість улюбленого ним з дитинства Л. В. Бетховена до 200-річчя від дня народження “Титана”. Називаючи останнього віденського класика “символом краси і величі людського духу”, автор наголошує, що “художній стиль, революційна пристрасть і глибина психологізму його музики вплинули на всю європейську музику наступних часів”.⁶²

Пізніше, на початку 80-років, з-під пера митця виходять памфлети, що висміюють деяких “зарозумілих” новітніх музикознавців і композиторів, які “звільнились від стереотипів і в прекрасному “не замикаються”, функцію теми в їх музиці виконує принцип звукоспіввідмінювання, – тип музичного руху”.⁶³ В своїй напівфантастичній бувальщині “Сон музикознавця” він протестує проти застосування замість мелодичного начала “принципів руху” й “ін-

⁶⁰ В. Кирейко. Третья симфония Б. Лятошинского.// Украинская советская музыка. – К.: Советский композитор, 1960, с. 5-11. (переклад І.Ш.)

⁶¹ Там само. с.11.

⁶² В. Кирейко. Титан. 200 лет со дня рождения Л.В. Бетховена. //«Рабочая газета» 16.12.1970 г. (переклад І.Ш.)

⁶³ В. Кирейко. «Сон музикознавца (напівфантастична бувальщина)» Рукопис композитора (з архіву автора – І.Ш.)

тервальних, сонористичних комбінацій та звукоспіввідмінювань”, “пуантилістичних темброво-мозаїчних структур або різноманітно регламентованої алеаторики”.⁶⁴

Як бачимо, Віталій Дмитрович не сприймає нових сонористичних атоналістичних музичних течій. Перш ніж впроваджувати нові постмодерністичні пошуки, вважає він, необхідно дослідити класично-романтичні традиції попередників та зберігати найкраще, що було досягнуто попередніми поколіннями.

В своїх музикознавчих працях, як і в усій творчості, В. Кирейко пропагує високі класичні ідеали, показує приклад служіння справжньому реалістичному мистецтву.

У 1979 році сталася трагічна подія в житті Віталія Дмитровича: загинула його мати, Віра Яківна Кирейко. Ця втрата найдорожчої людини різким болем відбилася в душі композитора. Як відповідь на цю страшну втрату з-під пера композитора виходить фортепіанний цикл **“Три музичних моменти пам’яті матері” (ор.102)**. Продовжуючи традиції “Музичних моментів” С. Рахманінова, одного з найулюбленіших його композиторів, В. Кирейко створює свій трагедійно-драматичний цикл, спираючись на інтонації української пісенності (ліричних пісень та народних плачів). П’єси приваблюють своїм ліричним мелодизмом, що зображує почуття смутку й печалі, глибокою змістовністю художніх образів, розвинутим поліфонізмом фактури, драматичними кульмінаціями, в яких трагедійність доводиться до крайньої точки відчаю, драматургічною стрункістю побудов та єднанням суб’єктивного й об’єктивного начал, що символізує філософське розуміння вічної проблеми Життя і Смерті.

Наступний твір – симфонічна поема **“Дон Кіхот” (ор. 103)** відкриває нову сторінку симфонічної творчості митця. Яскрава

⁶⁴ В. Кирейко. «Сон музикознаця».

образність притаманна й іншим різножанровим творам цього періоду: сюїті для фортепіано в 4 руки “Київські ескізи” (ор. 104), скрипковому дуету “Веснянка” (ор. 106), вокальному дуету “Київська баркарола” на слова В. Лагоди (ор. 107), хору “Мій Київ” на слова О.Кирієнка та романсам на слова І. Франка “як почувеш вночі” (ор. 109) і “Сікстинська мадонна” (ор. 111).

У зв’язку зі святкуванням 1500-річчя Києва, “за досягнуті успіхи у виконанні завдань першого року XI п’ятирічки”⁶⁵ 22 липня 1982 року В. Кирейка було нагороджено орденом “Знак Пошани”. Зараз композитор не любить згадувати про цей орден, як і про інші нагороди “совдепівської” Верховної Ради (митця нагороджено також орденом “Дружби народів”, медаллю “Ветеран праці”, Грамотами Верховної ради Азербайджану та України, а також ювілейними медалями). Але тоді це була відзнака його праці (адже нинішній уряд чомусь “не пам’ятає” про митця: навіть до свого 80-річчя він не одержав ніякої відзнаки).

Зате надзвичайно приємно для композитора було отримати премію імені М.В.Лисенка – засновника української класичної музики, якого він обожнював як композитора, чий традиції продовжував усе своє життя. “Розглянувши пропозиції, подані творчими органами, журі Міністерства культури УРСР премію імені М.Лисенка 1985р. присудило В. Кирейку за ораторію “Будь славен, Києве”, симфонічну поему “Дон Кіхот”, а також за музику до балету “Сонячний камінь”.⁶⁶

Мрії про світле майбуття захоплюють думки митця. Проте життя диктує зовсім інше.

Середина 80-х років – час початку політики нового Генерального секретаря ЦК КПРС М. С. Горбачова, його “перебудови” соціалістичного суспільства і поступового розвалу величезної імперії – СРСР. Після брежнєвських утисків нова політика видається

⁶⁵З газети «Прапор комунізму» від 25.07. 1982 р.

⁶⁶З газети «Культура і життя» від 24.03.1985, с.6.

більш прогресивною, однак всі розуміють, що за свободою слова повинна настати справжня політична й духовна свобода.

Страшною катастрофою століття стає аварія на Чорнобильській АЕС 26квітня 1986 року. Тоді ніхто не усвідомлював її справжніх наслідків, а партійне керівництво приховувало правду, посилаючи простих людей без належних засобів захисту на ліквідацію як на страшну загибель. Тільки через кілька років, після мученицької смерті ліквідаторів і страшних хвороб невинних людей, стало явним значення страшної трагедії, заподіяної недбалим ставленням і безглуздою гонитвою за “достроковим виконанням намічених партійних зобов’язань”⁶⁷.

Весь світ з острахом і співчуттям дивився на українців, беручи дітей, що постраждали від аварії, до себе на оздоровлення і лікування, посилаючи медикаменти для хворих і матеріальну допомогу для тих, хто залишився без житла (яку партійні чиновники розподіляли “між своїми”).

Українському народу допомогла вижити сила духу, мужність і величезна працездатність. Не зважаючи ні на що, люди продовжували невпинно трудитися.

Страшна хвороба спіткала і Віталія Дмитровича: лікарі знайшли в нього пухлину в шлунку. У 1988 році операцію по її видаленню робив сам професор Ф.Шалімов: його запросили в феофанівську лікарню, де знаходився композитор. На щастя, операція пройшла успішно завдяки професійній майстерності хірурга. Якби був хтось інший, то наслідки могли б бути трагічними. Так геніальний хірург врятував для українського народу його талановитого сина.

Хоча більшість творів митця цього періоду сповнені оптимізму й віри в торжество світлив мрій (згадаємо симфонічну

⁶⁷ З матеріалів рішень XXVI з’їзду КПРС.

поему “Дон Кіхот” ор.103, балет “Сонячний камінь” (ор.113), оперу “Вернісаж на ярмарку” за гумористичною повістю К. Квітки-Основ’яненка (ор.124), фортепіанні рапсодії (ор. 122 та 130), пісні для дітей (ор.134), життя самого композитора не було таким вже оптимістичним.

У 1988 році Віталій Дмитрович прийняв рішення піти з викладацької роботи в Київській консерваторії через погіршення здоров’я після операції. Колеги-професори благали його відмовитись від цього рішення. Проте Віталій Дмитрович був неблаганним.

У своїй педагогічній діяльності Віталій Дмитрович проповідував класичні музичні принципи, які йому передались від його видатного викладача, – Л.Ревуцького. На відміну від Б. Лятошинського, що “терпів” усі винаходи своїх молодих студентів, кажучи: “Молоде вино бродить”, – Л. Ревуцький категорично не дозволяв своїм вихованцям писати атональну, “новаторську” музику. В.Кирейко згадує, як і йому дісталось від професора на першому курсі консерваторії за його сміливі пошуки: “Знаєте, вам тут і сам Д. Шостакович позаздрить”, – заявив Л. Ревуцький, примушуючи забути про використання беззмістовних атональних модерністичних відкриттів. Іншого свого студента, М.Дремлюгу, за “новаторські спроби” Л. Ревуцький мало не вигнав зі свого класу, кажучи: “Переходьте до іншого педагога, або будьте моїм учнем”. Віталій Дмитрович розказує, як цікаво виправляв помилки студентів Л. Ревуцький: “В музиці повинна бути поезія, витончений художній смак. А у вас відчувається вплив естради.”⁶⁸

Вихований у такому дусі, В. Кирейко прививав і своїм студентам справжній художній смак і професійну майстерність. Ось чому неприємно вражали його непорозуміння з деякими вихованцями, що не бажали вчитися класичної гармонії, вважаючи традиційні основи застарілими і непотрібними.

⁶⁸ З бесіди від 25.05.2005р.

Віталій Дмитрович пригадує, як колись прочитав у газеті “Комсомольская правда” інтерв’ю зі своїм колишнім студентом. Він розказував, як попав на першому курсі в клас В. Д. Кирейка. Професор порадив йому вивчати майстерні партитури М. Глінки, що “стривожило його”. Він узяв академвідпустку на рік, а після повернення перейшов у клас М. Скорика.”⁶⁹

Перші 10 років педагогічної діяльності (після закінчення аспірантури в 1953р.) він викладав сольфеджію і гармонію вокалістам. Деякі з них ходили на заняття погано, деякі були вдячні за здобуті знання... Пізніше йому призначили вести читання партитур та аналіз музформ у студентів-народників та теоретиків. Краще підготовані теоретики були в захваті від глибоко ерудованого викладача, який грав на фортепіано, аналізував партитури всіх композиторів та ще й до того ж мав неабияке почуття гумору, інтелігентність та вишуканий смак.

Студентів з композиції у Віталія Дмитровича було мало (за 40 років – всього 5 композиторів: Віктор Гончаренко, Ігор Щербаков, Ірина Нефедова, Ірина Сивохіна, Григорій Верета). Г. Сасько та П. Петров-Омельчук перевелися після третього курсу від нього. У заяві на ім’я Г. Таранова (він був завідуючим кафедри) вони писали, що “бажають оволодіти сучасним композиторським письмом і просять перевести їх до викладача з сучасним світобаченням і композиторською технікою”⁷⁰. Після засідання кафедри “сучасних” студентів знову розподілили до В. Кирейка, проте той уже відмовився їх взяти. Г. Саська “віддали” Л. Колодубу, а П. Петрова-Омельчука – А. Коломійцю (хоча він сам вважав себе врешті студентом В. Кирейка). Були ще випускники теоретичного факультету, які успішно захищали під керівництвом Віталія Дмитровича дипломні роботи.

Покинувши в 1988 р. викладацьку роботу, композитор не полишав творити. Його музика була завжди сповнена глибокою

⁶⁹ Там само.

⁷⁰ З бесіди від 25.05.2005.

філософією мислення, здатністю митця сприймати дійсність зі всіма її суперечностями і напруженими конфліктами.

1.5. Доба нових мистецьких злетів періоду Millenium'у

1990-ті роки поклали початок новітнього періоду творчості В. Д. Кирейка. Залишається незмінною не тільки власна музична мова митця, але й його тверда життєва позиція, погляди на оточуючі події.

З особливим піднесенням зустрів композитор звістку про довгоочікувану незалежність України. Йому, як людині, що пережила всі труднощі репресій, голодоморів і всіляких страждань, було навіть незвично побачити вперше національні українські прапори на головних спорудах Києва. Його найближчий друг Платон Майборода, прикутий хворобою до ліжка, навіть не повірив цій звістці. А патріотична гордість Віталія Дмитровича піднесла його дух і віру в краще майбутнє рідного народу. Він цілком поділяє погляди чоловіка своєї сестри – О. Т. Губка про те, що “століття колоніального і напівколоніального гніту, етноцид і лінгвоцид, штучні голодомори і політичні арешти, концтабори, адміністративні обмеження на вживання української мови не змогли знищити високошляхетних якостей нашого народу, лицарських рис багатьох його представників... У революційних подіях 1990 – 1991 років яскраво проявилися волелюбний дух українців, їхня козацько-лицарська загартованість упродовж віків, готовність побудувати соборну демократичну правову Українську державу.”⁷¹

⁷¹ Руденко Ю., Губко О. Українська козацька педагогіка. Витоки. Духовні цінності. Сучасність. – К. МАУП, 2007, с. 303-304.

Проте він не може не бачити омани, яку наводять на народ колишні партократи, висуваючи проекти “Договору про Союз суверенних держав”: “Для України настає вирішальна доленосна пора: бути незалежною і вільною чи знову увійти в “союз нерушимий” під “материнську” руку Москви... Надто жорстоким, кривавим було панування останньої в світі імперії, щоб повірити в її оновлення. Тим більше, що зміст, наскрізь егоїстичний дух договору зводиться, по суті, до оновленої федерації суверенних республік, а українська Верховна Рада тлумачить його як Союз суверенних держав... Дивно і моторошно від усвідомлення того, що у кремлівських комуністів і у капіталістичних “акул” збігаються інтереси у прагненні зберегти “неподільність” імперії для зручності її економічного закабалення... Закладати наш союз з таким центром не лише страшно, а й аморально.”⁷²

Композитор робить правильний висновок: “Я стою за союз моєї рідної України з державами і народами усього світу, але як союз рівних з рівними на основі цивілізованих відносин, взаєморозуміння, взаємоповаги у співробітництві”.⁷³

Усе своє життя митець вболіває за долю свого талановитого, але знедоленого народу: “Мені, людині мистецтва, музикантові, хотілося б стократ наголосити, що тільки у вільній, самостійній державі можливий справжній розвій національної культури... Винищення та переслідування інтелігенції, здатної мислити самостійно, обстрікування та замовчування окремих історико-культурних процесів, вилучення і заборона великого літературно-філософського доробку минулого й сучасного спричинили духовне, моральне пограбування не одного покоління наших людей... Попереду нас, діячів культури і мистецтва, чекає вельми нелегка й почесна робота над відродженням духов-

⁷² Кирейко В. Рівна серед рівних.//«Культура і життя» за 2.12.1992 р.

⁷³ Там само.

них творів народу вільної України. Така робота прислужиться, безумовно, і нашій землі, і всьому людству."⁷⁴

Тема вільної Батьківщини стає в центрі уваги подальшої творчості композитора, як і багатьох інших сучасних художників-митців. Громадянською, патріотичною окрасою сповнені **хори** В. Кирейка **“Дума про Україну”** на слова Л.Ковальчук (ор. 151, 1991р.), **“Пісня про Україну”** на власний текст (ор.152, 1991р.), **“Україна”** на слова М.Губко (ор.153, 1991р.), **“Вкраїно-ненько”** на текст Г. Віковичного (ор.155, 1991), **“Україна живе”** на текст О. Веретенченко (ор.156, 1991р.), **“Не журися, Україно”** та **“Вставай, Україно”** на текст Г.Віковичного (ор.161, 1992р.), сюїта **“Тичиніана”** (ор.162, 1992) та інші. Автор закликає до збереження національної гідності та духовної культури народу. За музичною організацією хори цільні, компактні, виразні своєю закличною сутністю, актуальним змістом і переконливим музичним втіленням. Їх відрізняє бадьорий, життєствердний тонус, емоційний пафос, афористичність художнього вислову, стильова єдність, наближеність до козацького маршового фольклору. Звернення до козацької маршовості не випадкове для творчості композитора. Він з юності захоплювався історією рідного народу, цінував духовний потенціал і моральні чесноти українського козацтва, вважаючи Велику Козацьку добу (XVI– XVIII століття) “зоряним часом відродження України”.⁷⁵ Ю. Руденко і О. Губко, з думками яких погоджується і Віталій Дмитрович, впевнені в тому, що козацтво було справжнім порятунком українського народу: “Опинившись перед загрозою повного геноциду, український народ, мов із глибин вулкану, викинув із своїх страдницьких надр таку потужну державотворчу магму, що вона, застигши, явила світу могутній оборонний, самозахисний форпост, об мури якого століттями розбивали-

⁷⁴ Кирейко В. Відлуння ідеологічного бузівства. // «Культура і життя» за 23.11.1991 року, с.1.

⁷⁵ Там само, с. 8.

ся злобні вали чужинницької агресії. Козацтво – це незламне осердя етносу, гранітне ядро нації.”⁷⁶ Весь світ був у захваті від демократичної козацької держави, яка не тільки захищала свободу своїх громадян, утверджуючи їхнє справжнє народовладдя, але й розвивала державну економіку, культуру, науку і мистецтво.

Для В. Кирейка найвищими чеснотами в житті залишаються людська честь, гідність і порядність – риси, що генетично передалися від прадідів-запорожців. Можливо, тому волелюбні козацькі ідеї та інтонації козацької маршовості, особливо близькі душі митця, пронизують переважну більшість його хоро-вих, оркестрових, камерно-ансамблевих та фортепіанних творів. Пізніше (в 2003 році) композитор широко застосовує їх в своїй опері-драмі “Бояриня”. Свідченням високого художнього смаку нашого патріарха української музики є те, що всі свої знакові твори він писав, маючи за основу кращі шедеври української літератури – “Лісову пісню”, “Тіні забутих предків”, “У неділю рано зілля копала” і згодом “Бояриню”.

Хорові твори В. Кирейка новітнього періоду написані в єдиному стильовому неоромантичному ключі. Але вони не є повторенням один одного. Різноманітні засоби виразності застосовані для відтворення образного змісту окремого поетичного тексту, специфічному у кожному творі.

Із здобуттям Україною незалежності Віталій Дмитрович активно включається і в політичні події. В пресі з’являються його сміливі роздуми над причинами негараздів сучасного життя, спогади про репресії сталінських часів, ідеологічні бузувірства радянської влади з поступовим витісненням української мови і всієї еліти нації, сором за зникнення серйозної музики і моральне розтління молоді, яке заохочується засобами масової інформації,

⁷⁶ Ю. Руденко, О. Губко. Українська козацька педагогіка. Витоки. Духовні цінності. Сучасність. – К. МАУП, 2007, с. 113.

вболівання за долю обманутого народу, який звик коритися всім несправедливим діям урядовців, мовчати, боячись кари за правдиву критику. Композитор не боїться критикувати уряд за не виплату зарплатні, гордо заявляючи: “Нехай же голос діячів культури гучніше лунає у тон з прогресивними силами Верховної Ради України. Впевнений, що здоровий глузд, висока патріотична свідомість ще не витравлені остаточно в людях, незважаючи на багаторічне матеріальне та духовне обкрадання.”⁷⁷

Гострі, мов лезо, слова В. Кирейко спрямовує проти антихудожньої маскультури, порно- і відеопродукції, які є “духовною отрутою, не менш згубною для дітей і молоді, аніж гіперінфляція, економічна криза і злидні. Не дивно, що не дня, а щогодини в нас зростають злочинність, моральні збочення”⁷⁸.

З жалем скаржитися композитор, що “музична “попса” у нас введена у ранг мистецтва, чого немає в жодній цивілізованій країні... Зник розкішний нотний магазин на Хрещатику. Відбувається щось схоже на нищення нашого духовного світу, що послідувало після нищення, гніту фізичного (нав’язування низькопробних по суті продуктів маскультури, примітивізація, спотворення художніх смаків і понять)... Прикро, болісно визнавати, що і наш уряд не досить усвідомлює неоціненне значення культури, мистецтва для матеріального і культурного розвитку нашої держави... Активна, розгорнута пропаганда високого мистецтва має стати у нас (і стати негайно) на порядок денний поруч зі спільними зусиллями наших людей над підняттям, піднесенням економіки, виробництва.”⁷⁹

Віталій Дмитрович намагається боротися проти примітивного “псевдомистецтва”: “Доки ж будемо терпіти цю відчайдушну профанацію співацького і композиторського ремесла! Чи

⁷⁷ В. Кирейко. «Третього голоду не переживу» // «Вечірній Київ» за 12.12.1992 р.

⁷⁸ В. Кирейко. «Геть духовну отруту!» лист до редакції газети «Вечірній Київ» за 1995 р.

⁷⁹ В. Кирейко. «Що таке композитор і що таке філармонія» // «Вечірній Київ» за 1996 рік.

можна називати композитором особу, яка, очевидно, навчилася лише розбирати назви нотних знаків на п'ятьох лінійках нотнося? Мабуть, ні. Як хотілося, щоб у перші дні й місяці народження вільної, незалежної України (про яку мріяли сотні років) у концертах, по радіо й телебаченню наші люди почули не тільки українську пісню у належному щодо звучання й гармонії колориті, а й пісні патріотичні.”⁸⁰

Вболіває композитор і за професійне мистецтво, проповідуючи важливість художніх традицій класичної музики: “Як би поважно, мудрувато не розцінювались окремими музикознавцями принади авангардизму, додекафонії та споріднених їм конструкцій, безсумнівно лишається лише одне: комплекс засобів авангардистського звукозапису не тільки переважно не сприймається, а й вичерпується на наших очах. Музика тональна, з чіткою мелодичною і функціональною гармонічною (нехай навіть найскладнішою) основою продовжує жити, лишається запорукою, передумовою істинної художньої вартості музичного твору. Певні художні критерії існують і існуватимуть вічно. Безпідставно деякі музичні критики звинувачують у “войовничому традиціоналізмі” окремих композиторів, протиставляючи їх так званим “композиторам-новаторам”, “гнаним і переслідуваним” ще до недавніх часів... Слід нагадати: ще в сімдесяті роки на “традиціоналістів” як на консерваторів та ретроградів, котрі “гальмують розвиток музичного процесу” (особливо підкреслювалась шкідливість композиторської школи Л. Ревуцького), до ЦК Компартії України писались листи, доповідні записки, а тодішній секретар ЦК В. Маланчук на основі тих доповідних склав список діячів української культури, яких бажано було б якомога “не пущать” у світ. Віднайти б отой список в архівах ЦК та глянути, скільки там фігурує “праведних” і “неправедних”. Що ж воно виходить? Людина, яка наказувала з

⁸⁰ В. Кирейко. «Екзем», «Жаба в дирижаблі» та інші. Деякі міркування про музичну кон'юнктуру. // «Українська газета» за 13.06.1992р.

нового перевидання Шевченкового “Кобзаря” викидати окремі поезії, сприяла розвиткові “прогресу” в українській музиці? Як не хочеться копірситись у старих подіях, а, на жаль, довелося... Поки явища культури не стануть необхідною, органічною часткою духовного життя всього народу, всіх його верств, доти не бачити нам відродження і повнокровної пульсації мистецтва на нашій землі”.⁸¹ Такі висновки робить митець у своїй статті «Екзем», «Жаба в дирижаблі» та інші» опублікованій в «Українській газеті» і ставить завдання діячам культури України: “Відроджувати, відновлювати національну культуру і водночас енергійно очищати її від художнього несмаку і так званої маскультури, всього фальшивого і наносного, що в ній накопичилося”.⁸²

Багато цінних ідей висунув великий громадянин і митець, тільки шкода, що до них ніхто так і не прислухався. Класична музика продовжує вимирати, всі сцени країни дійсно заповонила примітивна “попса”, а пробитися справжній музиці стає дедалі все складніше. Сучасну спілку композиторів Віталій Дмитрович жартома називає “СССР в мініатюрі”, тому що на концертних афішах України можна побачити лише прізвища Станковича, Сильвестрова, Скорика і Рунчака.⁸³

Цікавим і плідним є життя митця, хоча й довелося натерпітися йому безліч бід і неприємностей. Найтрагічнішою подією і найболючішою раною на серці стала смерть вірної та коханої дружини Віталія Дмитровича – Інни Сергіївни. Вона була справжньою його другою половинкою: раділа його успіхам і переживала всі негаразди, намагаючись допомогти владнати неприємності, була натхненником створення музичних творів і найкращим другом, якому можна було довірити все. Розумна, інтелігентна, освічена,

⁸¹ В. Кирейко. «Екзем», «Жаба в дирижаблі» та інші...

⁸² Там само.

⁸³ З бесіди з В. Кирейком від 05.01.2007 р.

Інна Сергіївна любила чоловіка і розділяла його погляди. Біля 40 років їх сумісного життя вона була господинею оселі, створюючи затишок і умови для творчої роботи чоловіка. І. О. Комарова, одна з колег Віталія Дмитровича по консерваторії, згадувала, як композитор жартома казав: “Разом з Інною Сергіївною ми здійснюємо Бородіна”.⁸⁴ (Інна Сергіївна була хіміком за фахом, працювала спочатку на Дарницькому шовковому комбінаті, з 1960 по 1982 рік викладала хімію у Київському Технологічному технікумі. О. П. Бородін поєднував все життя роботу хіміка з композиторською). Інні Сергіївні прийшлося довго доглядати за хворою матір’ю Катериною Андріївною Ареф’євою, яка померла незадовго до смерті самої Інни Сергіївни 17 жовтня 1994 року.

Серце дружини перестало битися 11 грудня 1994 року: вона не пережила операції на печінці. Віталій Дмитрович не міг повірити цій звістці. На все життя залишилися Інна Сергіївна в серці митця. Її пам’яті присвячено один з кращих фортепіанних творів Віталія Дмитровича – “ЕЛЕГІЮ” ор. 170, написану 30.07.1995 року та романс на слова В. Бровченка “Чого я жду” (ор. 171).

12 квітня 1995 році сталася ще одна страшна подія – померла на 27 році життя племінниця Віталія Дмитровича – талановита поетеса і перекладачка **Марія Губко** (1968 – 1995). Її яскраве життя обірвалося до болю рано, але її високохудожні поезії й переклади продовжують чарувати читачів. “Марія Губко як дитина і дівчина належить до постатей, позначених печаттю геніяльності, тих, які примушують дивуватися і здогадуватися, звідкіль це все в них береться, ламати голову над тим, до чого воно дійшло б, якби доля не була до них така немилосердна”.⁸⁵

⁸⁴ З особистої бесіди з Комаровою І. О. від 15.07.2007р.

⁸⁵ Пінчук С. Марія Губко – наймолодша в українському пантеоні достойників честі. // З книги перекладів творів М. Губко на російську мову. «Так рано свеча догорела...» сост. Алексей Губко. – К.: Радуга, 2004, с. 132.

“Відчуваючи, що їй долею відпущено коротке життя, Марія Губко зверталася у своїх перекладах і у власній літературній творчості до тем високих, непроминальних. Це твори про вічне й минуше, про смертне й безсмертне. Тому вони так хвилюють серця читачів,⁸⁶” – написано в передмові до збірки її віршів “Гуси-лебеді летять”.

Її божий дар помітили Петро Панч, Михайло Стельмах, Олесь Гончар, Оксана Іваненко, Сергій Плачинда (образ київської княжни Либіді зі своєї книги “Київські фрески” письменник змалював з юної Марійки), а Василь Сухомлинський навіть присвятив їй одну зі своїх казок. Геніальність поетеси проявилася зовсім рано: вже в 4 роки дівчинка сама записувала власні віршики і робила маленькі книжечки, самостійно ілюструючи їх. З чотирьох років маленька Марійка грала на піаніно по нотах і творила пісеньки. А з 7 років її твори вже друкувалися як дитячими, так і дорослими виданнями. Однак вона залишалася завжди скромною дитиною, адже оточували її в сім’ї надзвичайно талановиті та скромні люди: батько, Олексій Тимофійович Губко – психолог і письменник, мати – Владислава Дмитрівна Кирейко – піаністка, любив її і дядечко – Віталій Дмитрович. У сім’ї завжди панували принципи високої моралі й духовності, клопіткої праці та творчості. Можливо, тому й душа Марійки “вібрувала, мудрішала, пильно вдивлялась-вросала в огром Божого світу – і творила словом свій великий світ”.⁸⁷

Ніби відчуваючи свою недовговічність, Марія безупинно працювала. “За 25 років свідомого життя вона зробила і відчула стільки, скільки не вдалося більшості людей за все їх життя,⁸⁸” – згадує про неї батько. Вона не встигла пізнати ра-

⁸⁶ Губко М.. «Гуси-лебеді летять». Передмова і переклад на білоруську мову І. Літоша. К.:Радуга, 2005, с.4.

⁸⁷ Поклад Н. Передмова до збірки М. Губко «Гуси, гуси, лебедята, візьміть мене на крилота». – К.: Радуга, 2007, с.5.

⁸⁸ Губко М. Так рано свеча догорела... с.5 Переклад автора – І. Ш.

дощів кохання й материнства, так і відійшовши цнотливою в інший світ. Її називали “Божою нареченою” ...⁸⁹

“Чорнобильський косар безжальною рукою скопив ще одну крихку стеблину на лузі поетичного слова, проте не переміг її.”⁹⁰ Невимовна довічна туга і незгасимий біль торкнулися сердець батьків. Владислава Дмитрівна пережила доньку всього на 5 років (померла в 2000 році), а Олексій Тимофійович доживає своє життя в “глибокому траурі, кожної години думаючи про своє дороге дитя”,⁹¹ і при цьому мріючи про їх зустріч а астральному світі, “в добрих райських кущах”.

Віталій Дмитрович зі страшним болем переживав цю тяжку втрату. На тексти М. Губко він створює цикл з 11 різнохарактерних солоспівів **“Осінній ранок”**, який відкрив нову сторінку камерно-вокальної творчості митця. У невеликій вступній статті до збірника солоспівів, виданого київською музичною редакцією “Музична Україна” в 1997 році, композитор пише: “Моя небога Марія, яка так передчасно пішла з життя, була винятково обдарованою поетесою. Переконливим доказом цього є тексти романсів пропонованого збірника, створені нею ще в дев’яти – одинадцятирічному віці. Бездоганною майстерністю, витонченістю художнього смаку вирізняються її переклади поезій Й. В. Гете, Г.Гейне, Т. Мура, Е. Дікінсон. Складена на ці вірші музика є моєю даниною великої любові, вічної пам’яті дорогої для мене людини.”⁹²

Усе своє життя В. Д. Кирейко прагне до постійного вдосконалення, нагромадження знань і вражень, усвідомлює свою місію митця-громадянина, негаласливого патріота, яка вимагає самопожертви. Його потрясаюча творча енергія, ентузіазм,

⁸⁹ Там само. Переклад автора – І. Ш.

⁹⁰ Там само. Переклад автора – І. Ш.

⁹¹ Там само.

⁹² В. Кирейко. «Осінній ранок». Солоспіви на вірші Марії Губко. Від автора. – К.: Музична Україна, 1997. ст.2

емоційність та настроєва піднесеність – невичерпні. Роль музично-громадського діяча – невід’ємна складова його портрету. Протестуючи проти усіх несправедливостей життя, він розуміє, що одвічне щастя людини – у єднанні з природою. У своїй творчості він прагне втілити те, що його хвилює та захоплює.

Відома зацікавленість композитора різними видами мистецтва, що збагачує образну палітру творчості, викликає асоціації з різними видами живописної та зображальної техніки. Рельєфність, майже зрима конкретність образів, картинність зображення його театральних, хорових і симфонічних творів говорять про індивідуальне бачення навколишнього світу. Вивчаючи досконало історію, він починає розуміти її як процес, з’єднує сполучною ланкою минуле й сучасність. А ідея національної самосвідомості проявляє себе через глибинні шари фольклору.

Як і в попередні роки, творча амплітуда митця відрізняється різноманітністю музичних жанрів. За всією жанровою різнобічністю практично у всіх творах В. Кирейка яскраво характерними рисами залишаються зв’язок з українською народною образністю, тип національної мелодики та опора на класично-романтичні засоби музичної виразності.

Хочеться зупинитися на одній із новітніх сторінок митецької творчості В.Кирейка, а саме на співпраці з відомою громадською діячкою, заслуженим працівником культури, поетесою–пісняркою, що написала велику кількість різноманітних віршів, – **Зоєю Володимирівною Ружин**. На її тексти Віталій Дмитрович створив чимало творів, серед яких **кантата “Навік єдині”** (опус 214, 2001 рік), хорові твори **“Брати – козаки”**, **“Єднаймося, браття”**, **“Ода Придніпров’ю”**, **“Поділ і ми”**, **“Західний Донбас”**, **“Щиро любим Україну”**, **“Справжня українка”**, **“Петриківка”**, **“До сонця правди”**, а також романси **“Ранок”**, **“Осінь”**, **“Зоря щастя”**, **“Весняне диво”**,

“В’ється пісня голосна” та дві колискові: “Вишиванка” і “Мама-рибка”.

Як згадує Зоя Володимирівна, “доля вела мене по життю – і знайомство з майбутнім співавтором було її щедрим дарунком. Спілкування з композитором – це змога доторкнутися до світу творця, до справжньої чистоти духу, надзвичайної інтелігентності, збагнути велич високої духовності митця”.⁹³

Поетесу вражає в композиторів “глибинна мудрість, віддзеркалена в його бездонних очах і відкрита співрозмовникові; доброта й доброзичливість, притаманні його натурі”⁹⁴. Вона вважає, що саме небайдужість композитора до негараздів у всіх сферах сучасного життя та його душевна вразливість “обумовлюють концентрацію внутрішнього творчо-енергетичного потенціалу митця та імпульс до творення в наш жорстокий час”.⁹⁵

Як же відбулося знайомство між двома митцями?

У той незабутній день, 22 травня 1998 року, за традицією, велика делегація киян на чолі з Людмилою Красицькою – Президентом благодійного фонду імені Т.Г.Шевченка та віцепрезидентом цього ж фонду Валерієм Бабичем організували поїздку до м. Канева на Тарасову (Чернечу) гору, де щорічно відбувається вручення нагород кращим діячам культури і науки. Для З. В. Ружин це була надзвичайна, незабутня подія, вона вперше їхала до могили Великого Кобзаря. Цього сонячного дня Зоя Володимирівна познайомилась із В. Д. Кирейком. Так склалося, що Віталій Дмитрович і Зоя Володимирівна були поруч всю дорогу, спілкуючись між собою. А коли під’їхали до підніжжя Тарасової гори, то пліч-о-пліч підіймалися на неї. Пригадуючи той чудовий, погожий сонячний день, З.Ружин ді-

⁹³ З книги “Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка”. Упор. І.Лобовик, К.: Криниця, 2002, ст.28.

⁹⁴ Творець чарівних мелодій..., ст.29

⁹⁵ Там само.

литься своїми враженнями: “Кожен ніс до Тараса своє потаємніше. Йшла вклонитися до святої могили світоча українського духу і я, сподіваючись на цьому святому місці отримати наснагу для подальшої праці, утвердитися на обраному життєвому шляху...По завершенні урочистостей відбувся обряд преломлення хліба.” Причастившись святого хліба, Зоя Ружин сказала композитору пророчі слова: “Ось побачите, ми з Вами не випадково познайомились у цей знаменний день, обов’язково зробимо щось гарне у співтворчості.” Композитор щиро розсміявся і відповів: “Мабуть, так воно і буде”.

Дійсно, ті слова стали правдивими. На даний момент, результатом їх творчої співпраці стало 18 творів, сповнених почуттям справжнього патріотизму, любові до рідного краю. Саме ця громадянська тематика віршів З. Ружин стала актуальною і для композитора. Він відгукнувся на неї створенням своєї героїко-патріотичної музики, напрочуд співзвучної поетичному тексту. Провідним мотивом творчого доробку поетеси є Україна та її доля в історичному минулому і сьогоденні, духовний світ нашого народу, розкішна природа рідної землі. Більшість творів відзначаються емоційною наснагою, яка відчувається, насамперед, у поезії на соціальну тематику. Тому й не дивно, що до творчості Зої Ружин звертаються композитори, бо та поезія сповнена високих почуттів патріотизму, закликом до єднання наших людей в ім’я відродження рідного краю. Такі ж патріотичні почуття розділяє і Віталій Кирейко. Спорідненість їх душ на мистецькій ниві дала поштовх до “багатоголосого співзвуччя їхнього доробку”.⁹⁶

Усі ці роки між співавторами була щира дружба і взаємопорозуміння. Взагалі, однією з чудових рис, притаманних Віталію Дмитровичу, є його висока культура у спілкуванні, високий інтелект і обізнаність у найрізноманітніших сферах життя. Він

⁹⁶ З особистої бесіди з З. Ружин від 25.06.2007р.

теж вважає, що підтримка близьких по духу людей в різні моменти життя додає сил і оптимізму у боротьбі кожного з будь-якими негараздами. У літні місяці, коли композитор перебуває на відпочинку в Будинку творчості у Ворзелі, милуючись мальовничою природою і вдихаючи цілюще лісове повітря, Зоя Володимирівна інколи навідується до нього, обмінюючись своїми враженнями та плануючи подальші творчі проекти.

Співпраця двох митців не обмежується лише творчістю. Зоя Ружин має неабиякі організаторські здібності, тож вона неодноразово долучалась до підготовки і проведення концертів, на яких лунала музика видатного Маестро.

Завдяки підтримки народного депутата України, шанувальника творчості Віталія Дмитровича Валерія Бабича стало реальним видання книги “Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка” (Київ, видавництво “Криниця”, 2002). Вона стала першою книгою, в якій зібрані статті про найпопулярніші твори композитора відомих музикознавців сучасності Леніни Єфремової, Марії Загайкевич, Арсенія Котляревського, спогади Олексія Губка, інтерв’ю з самим Віталієм Кирейком, а також біографічний нарис про композитора, написаний Зоєю Ружин. Книга також включила вірші про митця та деякі його хорові партитури.

Після презентації згаданої вище книги “Творець чарівних мелодій” у грудні 2002 року Український фонд культури висунав В. Кирейка на здобуття найпрестижнішої в Україні Національної премії ім. Т. Шевченка, враховуючи неоціненний вклад митця в скарбницю української культури. Проте Шевченківську премію композитору так і не присудили. Не вміють і не хочуть у нас цінувати справжні таланти! Можуть лише після смерті митця схаменутися і згадати, яким геніальним він був.

Але Віталій Дмитрович не звертає уваги на всілякі життєві негаразди. Він завжди сповнений творчої наснаги і натхнення.

Початок нового тисячоліття знаменував собою нові політичні зміни. Віталій Дмитрович називає ці роки “часом іспитів і виживання”.⁹⁷ Почуття сум’яття виникає в композитора через те, що “наша держава залишилась в руках більшості вчорашніх партійно-номенклатурних діячів та їх підручних – злочинців, які майже остаточно зруйнували, розграбували Україну – і матеріально, і духовно... Народ був позбавлений своєї національної історичної пам’яті, своїх ідейних провідників, своїх національних святинь. Замість, скажімо, таких імен, як Куліш, Костомаров, Грушевський, Багрянний – в “народні ідеали” насаджувались нікому невідомі Павлик Морозов, Клара Цеткін, Землячка, Крупська, Гопнер, Мануїльський. Поступово, при тому послідовно і безперервно, витіснялась національна мова з усіх ділянок господарського і культурного життя..., наполегливо переводилась для туземців-малоросів у розряд іноземних мов (назва підручника “Українська мова” поряд з назвами “Англійська мова”, “Німецька мова”).”⁹⁸

З особливою печаллю зауважує В. Кирейко про “нищення, спотворення духовності народу засобами насаджування маскультури з її естрадною барабанно-мікрофонною віршово-пісенною продукцією, що являє собою несмак, антихудожню сутність, вщент, аж до потворних рис.”⁹⁹

Композитор робить правильний висновок: “Без відродження, розвитку культури й мистецтва не може бути соціально-економічного розвитку України...Тільки народ, позбувшись комплексу меншовартості, своїми ділами й звершеннями вилікує нашу державу від багатовікових матеріальних та духовних ран і не дозволить, не дасть повернутись до “материнського” лона якої-небудь нової чи вчорашньої імперії.”¹⁰⁰

⁹⁷ Кирейко В. «Час іспитів і виживання». // «Українська культура» №2, 2001 р.

⁹⁸ Кирейко В. Там само.

⁹⁹ Там само.

¹⁰⁰ Там само.

Як справжній негаласливий патріот, Віталій Дмитрович вболіває за долю рідного народу. Саме тому він восени 2004 року стояв на Майдані Незалежності, захищаючи разом з мільйонами обурених злочиним політичного режиму українців, демократичні завоювання народу. Під час національно-демократичної революції “широкі верстви українства виявили високі якості українського національного характеру, лицарські пориви душі.”¹⁰¹

“Помаранчева революція 2004 року, як і “Революція на граніті” 1990 року, як і акції “Україна без Кучми” чи “Повстань, Україно!”, як і ухвалення Конституції України 1996 року, є складовими тривалішого масштабного процесу, який саме і слід назвати новітньою українською революцією. Адже успішна революція, тобто докорінна зміна соціально-економічної, політичної і культурної сфер життя, дуже рідко відбувається за короткий проміжок часу... Українська революція складається із кількох етапів, більш чи менш результативних, і своїм змістом має ствердження незалежної демократичної Української держави на місці колоніальної території російсько-радянської імперії.”¹⁰²

Всією душею Віталій Дмитрович вболіває за молодь, підрастаюче покоління. Спілкування з молоддю додає наснаги композиторові. З 2003 року він навіть знову почав викладати в Національній капелі бандуристів гармонію й сольфеджіо. Йому подобається бути потрібним, допомагати людям. Крім того, композитор залюбки відвідує музичні школи, коледжі, розказує про свою музику, виконує її сам та слухає, як виконують інші. Композитор зізнається: “Іноді я навіть сам напрошуюсь у школи. Збираю учнів різних класів, граю, а також розповідаю їм,

¹⁰¹ Руденко Ю, Губко О. Українська козацька педагогіка. К.: МАУП, 2007, ст.304.

¹⁰² Грабовський Сергій. “Так, революція!” в журналі “Сучасність” № 3 –2005, ст. 71-72.

що таке українська культура і українська музика. І діти широко відкривають очі.”¹⁰³ З величезним успіхом проходили його авторські концерти не тільки в Києві, але й в Івано-Франківську, Дніпропетровську та інших містах. Вдячність слухачів, їх розуміння його спадщини допомагає зрозуміти, що музика його жива і буде виконуватися й цінуватися наступними поколіннями.

Особливою подією в мистецькому світі України стало святкування **80-річчя** від дня народження композитора. З вечірнім успіхом пройшли три масштабні авторських концерти в Колонному залі Національної філармонії ім. М. Лисенка, Великому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського та в Національному будинку актора.

Величезного значення набуло видання збірки **“Віталій Кирейко. Вибрані романи на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів”** (К.: Музична Україна”, 2007), організоване до 80-річного ювілею композитора заслуженим працівником культури України Зоєю Ружин за фінансової підтримки шанувальника композиторського доробку митця, українського мецената – Валерія Бабича. За словами доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України, ректора НМАУ ім. П. І. Чайковського Володимира Рожка, “дане видання є ретроспективою пісенно-романсового жанру в творчості Віталія Кирейка за 40 років.”¹⁰⁴

Вихід у широкий світ романсів митця дає можливість студентам музичних навчальних закладів, а також усім шанувальникам українського романсу долучитися до високохудожніх сторінок композиторської вокальної спадщини.

¹⁰³ Білозерська О. Патріарх української музики. Інтерв'ю з В. Кирейком в газеті “У Києві” за 5 травня 2004 р.

¹⁰⁴ Рожок В. Майстер.- Передмова до зб. «Вибрані романи В. Кирейка на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів.» – К.: Музична Україна, 2007, с.5.

Після відкриття виставки на честь 80-річчя від дня народження В. Кирейка у Музеї музичного театрального мистецтва Києво-Печерської Лаври 9 лютого 2007 року композитор сказав оточуючим: “Я щиро вдячний за високу оцінку моєї музики. Це зобов’язує мене ще раз більш прискіпливо передивитись вже створене. Музика моя завжди тісно пов’язана з народною піснею, яку я дуже люблю з самого дитинства. Раніше в селах було багато людей, на відміну від теперішніх часів. Співали всі: коли йшли на роботу, з роботи; вдома співали веселі й похмурі пісні, дітей приколисували ніжними колисковими. Пісні полонили мою душу з дитинства, музика стала сенсом життя. На жаль, зараз вже немає такого. Все змінилось... Сучасні композитори створюють музику не серцем, а головою, думаючи лише про новаторські засоби музичної виразності.”¹⁰⁵

Під час особистої зустрічі 13.02.2007р. Віталій Дмитрович пожалівся: “Члени Спілки композиторів сталяться до мене як до “класика” в поганому, застарілому значенні цього слова. Адже в усіх моїх творах є мелодія, гармонія, тональна основа, струнка форма.”¹⁰⁶

Не дивлячись на звинувачення колег-композиторів у “застарілому традиціоналізмі”, В. Кирейко продовжує писати щиру музику “від душі”, що виражає задуманий зміст, емоцію, життєві почуття, вважаючи, що без емоційного й емоційного начал музика загине. На одній з останніх бесід він жартома сказав: “Я пишу, щоб не померти від нудьги”¹⁰⁷.

І хоча деякі сучасні критики й композитори “недолюблюють” митця, вважаючи його музику консервативною (колишній учень Віталія Дмитровича, нинішній Голова київської спілки

¹⁰⁵ З виступу В. Кирейка на відкритті його виставки в Музеї музичного театрального мистецтва 09.02.2007р.

¹⁰⁶ З особистої бесіди з В. Кирейком від 13.02.2007р.

¹⁰⁷ З бесіди від 05.09.2007р.

композиторів, лауреат Шевченківської премії І.Щербаков назвав його “консервативним” на святкуванні 70-річного ювілею від дня народження в Колонному залі Національної філармонії), його музика передає реалістичне відображення дійсності і подій, свідком яких він став. Відповісти цим “критикам” можуть слова українського поета Євгена Маланюка: “На мій погляд (людини, що мала якесь відношення до мистецтва) в мистецтві остаточно немає ані “консерватизму”, ані “модернізму”: справжнє мистецтво є вічне, а “ізви” – часові. Позволю собі сумніватися, що й Бетховен – тільки “класично-романтичний тип” музики, або музика “минулого часу”... Я думаю, що Моцарт, Бетховен чи Бах так само “минулі”, як Данте, Шекспір, і жодні Стравінські тут нічого не змінять, як жоден Пікассо не “скасує” Рубенса чи Рембранта”.¹⁰⁸

Хочеться привести з цього приводу ще слова Бориса Асаф’єва: “Не чуючи думки композитора і можливостей її розкриття, зауважувати, що музика невдала за формою і що потрібні інші форми, це все одно, що вимагати від музики те, що виконується фрескою, а від фрески те, що властиво станковому живопису і т.д.”¹⁰⁹

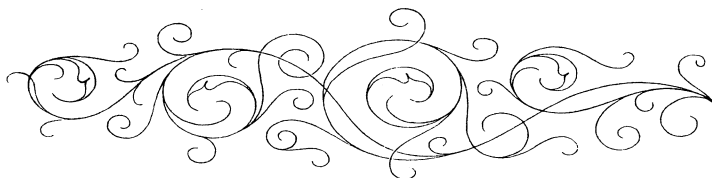
В. Кирейко залишається митцем романтичного світобачення. Його світогляд визначає не тільки особисту лінію творчої поведінки, але й духовні та морально-естетичні принципи. Відчуваючи весь драматизм сучасної епохи, композитор широко вірить в перемогу добра, чистоти, надії й любові.

¹⁰⁸ Маланюк Є. Лист до В. Витвицького від 2.12.1952р. – З архіву В. Кирейка.

¹⁰⁹ Асаф’єв Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. Л.: Музыка, 1971, ст.221.

Питання для засвоєння матеріалу

1. Де і коли народився В. Д. Кирейко?
2. Розкажіть про риси характеру, що успадкував майбутній композитор від своїх батьків та дідів.
3. Які події дитинства закарбувалися в пам'яті Віталія Дмитровича?
4. Розкажіть про перші спроби пера майбутнього корифея.
5. Коли і де вчився молодий композитор?
6. Які викладачі заклали основи його професійних знань?
7. Що вплинуло на формування світогляду митця?
8. Авторитарна епоха та її наслідки для покоління, з якого вийшов В. Кирейко.
9. Який твір зробив ім'я композитора всесвітньо відомим?
10. Охарактеризуйте творчість В. Кирейка 60-х років минулого століття.
11. Суспільна діяльність В. Кирейка.
12. Розкрийте нові сфери творчості В. Кирейка в 70-80-ті роки.
13. Педагогічна робота композитора в Київській консерваторії імені П.І.Чайковського.
14. Які події 90-х років ХХ ст. вплинули на подальшу творчість композитора?
15. Розкажіть про виступи митця в пресі.
16. Напрями творчості 2000-них років.



Розділ 2

Музично-сценічні твори В. Кирейка

В. Д. Кирейко вніс величезний внесок в скарбницю національної музичної культури в першу чергу завдяки своїй найвідомішій музиці для театру. На сьогоднішній день ним написано п'ять різножанрових опер (“Лісова пісня”, “У неділю рано”, “Марко в пеклі”, “Вернісаж на ярмарку”, “Бояриня”) та чотири балети (“Тіні забутих предків”, “Відьма”, “Оргія”, “Сонячний камінь”).

Спробуємо зупинитися більш конкретно на кожному з цих неординарних творів.

2.1. Опера-феєрія «Лісова пісня» ор. 18

У 1957 році В. Д. Кирейко створює свою першу оперу за власним лібрето “Лісова пісня”, яка стала одним з найкращих творів митця, що приніс йому заслужену славу.

Драма-феєрія Лесі Українки – один з шедеврів української класичної драматургії, який завдяки своїй самобутності і високому художньо-філософському узагальненню зміг піднятися на загальноєвропейський рівень. Якщо Т. Г. Шевченко в своїй творчості вболіває за трагічну долю своєї неньки-України і вперше порушує питання про становлення її як самостійної держави, то роль Лесі Українки у піднятті загальнолюдських проблем, європейської тематики, виведенні української літератури на світовий рівень. Так само, як і в трагедіях “Ромео і Джульєтта”, “Орфей і Еврідіка”, “Трістан та Ізольда”, в “Лісовій пісні” трагедія кохання виводиться на загальнолюдський рівень, стає символом величчя людського духу. Саме завдяки поетесі, в українському мистецтві

виробився новий погляд на людину як особистість: “ні в природі, ні в житті немає нічого, що само по собі, так би мовити, по праву народження, було другорядним, кожна особа суверенна,... кожна людина, якою б вона не була, є герой для самої себе і частина середовища у відношенні до інших”.¹¹⁰

Сюжет “Лісової пісні” Л. Українки дещо перегукується з німецькими драмами “Затоплений дзвін” Г. Гауптмана та “Синій птах” М. Метерлінка. Проте могутнє обдаровання поетеси-мислителя надає її драмі-феєрії не тільки національного, але й глибокого соціально-філософського змісту. Незважаючи на трагедійність сюжету, в творі відчувається радість життя, кохання, що виражається в співучій, пластичній мові вірша. Будучи сама музикантом, Леся Українка відібрала й записала для драми 16 народних волинських мелодій, а також уточнила місце їх розташування в момент дії. Ці нагадки є ніби підтекстом в драматургії драми.

За висловом Л. Єфремової, “Лісова пісня” Лесі Українки – надзвичайно вдячний матеріал для опери. У ній – глибина ідейно-філософського задуму, висока поезія, яскраві характери, напруженість драматичної дії, внутрішнє життя музики. Беручись до створення опери за п’єсою Лесі Українки, Кирейко розумів усю складність і відповідальність художнього завдання. Вже лібрето, написане самим композитором, свідчить про вдумливе і бережне прочитання літературного першоджерела.”¹¹¹

Як зазначала доктор культурології, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, перша виконавиця більшості вокальних творів В. Д. Кирейка, В. Антонюк, “специфіка композиторської стилістики (неофольклоризм) збагачена оперним переосмисленням народнопісенної традиційності, що й формує вокальну мову героїв. Яскраво-національна колористика опери закорінена у ритмо-інтонаційне розмаїття жанрової української пісенності.

¹¹⁰ Л. Українка. Про мистецтво. – К.: Мистецтво, 1996, ст. 140.

¹¹¹ Єфремова Л. “Лісова пісня”, опера В. Кирейка. – К.: Мистецтво, 1965, стр.8.

Давні мелодії, що їх узяла Леся Українка у автентичній недоторканості до своєї драми, – питома українські, із регіону Волинського Полісся. Чотири із шістнадцяти, запропонованих поеткою, були запозичені композитором і склали інтонаційну скарбницю головних персонажів, надали вокальній лінії твору мелодійності, гнучкості, індивідуальної стилістичної характерності. Широта пісенного дихання партій головних героїв (Лукаша і Мавки) органічно поєднуються з виразністю мовного інтонування, а декламаційно-аріозні висловлювання характерних персонажів (Килини, Дядька Лева, Перелесника й Матері) у їхньому протиставленні надають гостроти основному конфлікту твору, поданому у контрастних жанрово-стилістичних утіленнях.”¹¹²

Опера В. Кирейка заповонила серця тисяч слухачів Львова та Києва, де вона з успіхом була поставлена. Композитору, що увійшов у найталановитіше гроно українських митців, пророчили світову славу.

Сподобалась опера і музикознавцям: її глибоко досліджували Л.Єфремова, А.Котляревський, К. Майбурова, О. Давидова, В. Антонюк та інші.

На дуже високому професійному рівні і зі справжнім розумінням оперної драматургії написана перша велика робота Леніни Єфремової ““Лісова пісня”, опера В. Кирейка.” Автор, роблячи детальний аналіз музики опери за однойменним шедевром Лесі Українки, розкриває глибокий соціально-філософський зміст, трагічну суперечність між високим покликанням і дійсністю, що “духовно спотворює людину”. Драма-феєрія Лесі Українки написана в 1911 році, який за радянських часів вважався часом “проповіді декадентською літературою безцільності буття, безсилля і мізерності людської особистості”¹¹³, а зараз називається-

¹¹² Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. К. 2001, ст.109

¹¹³ Єфремова Л. “Лісова пісня”, опера В. Кирейка. – К.: Мистецтво, 1965, стр.8.

ся часом підйому і відродження національних культур. Леся Українка “пристрасно утверджувала думку про велич і творчий геній трудівника, про неминучість його духовного прозріння, пробуджувала мрію про щастя, про високе призначення людини... Віталій Кирейко, створюючи своє власне лібрето, бережливо і вдумливо ставиться до літературного першоджерела Лесі Українки, розкриваючи в музиці поетичні образи народних легенд, переказів, пісень і живі людські характери, реальні картини природи й побуту селян волинського Полісся”.¹¹⁴

За висловом Л. Єфремової, “головне полягає в тому, що композитор прочитав п’єсу української поетеси як справжній художник, побачив у ній основне – думку про неминуче торжество творчого начала в житті і написав хвилюючу музику, пройняту філософським смислом поезії Лесі Українки”.¹¹⁵ При цьому в опері В. Кирейка народно-пісенна інтонація піднесена до справжніх філософських узагальнень і включена в музичну дію.

Як зазначав заслужений діяч мистецтв України, професор Арсеній Котляревський у своїй статті “Лісова пісня” на оперній сцені”, “композитор Віталій Кирейко пішов вірним шляхом, відмовившись від різкого протиставлення двох світів: реального та фантастичного. Не захоплюючись феєричною стороною твору Лесі Українки, він намагався розкрити у музичних образах його гуманістичну ідею – торжества свободи і творчих устремлінь людини над дріб’язковістю та обмеженістю буденного існування... Основний драматичний конфлікт опери виражено тим, що чудовим, повним поезії мелодіям, розповідаючим про чисте, сильне почуття Мавки, її поривам до краси та свободи, про творчий дар Лукаша, протиставлені музичні образи, котрі змальовують людську злість, дріб’язковість, безсердечність”.¹¹⁶

¹¹⁴ Єфремова Л. “Лісова пісня”, опера В. Кирейка. – К.: Мистецтво, 1965, стр. 8.

¹¹⁵ Там само, ст. 16.

¹¹⁶ Котляревський А. “Лісова пісня на оперній сцені”. // “Культура і життя”, 1958р.

Дійсно, перед нами постають два рівні світосприйняття: рівень високої духовності (поетичне кохання Мавки і Лукаша) та побутовий рівень (його уособлюють мати Лукаша та Килина, які не здатні зрозуміти великих і справжніх почуттів). Зіткнення цих протилежних світів – високої, прекрасної мрії з буденно-обивательським – призводить до найвищої конфліктності. У музиці це виражається в розвитку конфлікту двох протилежних інтонаційних сфер – лірико-поетичної та жанрово-побутової. При цьому трагедія кохання головних героїв возводиться в ранг філософського загальнолюдського поняття (так само, як і в геніальних трагедіях англійського драматурга В. Шекспіра).

Головними достоїнствами опери “Лісова пісня” є, на думку А.Котляревського, “висока ідейність авторської концепції, справжня народність музики, насиченої мелодіями та інтонаціями українських пісень”.¹¹⁷

Крім цих музикознавців, оперу аналізувала К.В. Майбурова в своєму буклеті “Віталій Кирейко”. Вперше узагальнивши риси творчості композитора, висловлюючи цікаві теоретичні думки, музикознавець робить висновок: “Опера “Лісова пісня” увійшла в історію української музики як твір новаторський. В.Д.Кирейко написав лірико-філософську драму, яка органічно пов’язана з народною творчістю і водночас розвиває кращі традиції російського та українського класичного мистецтва. Трагедійна за змістом, опера глибоко оптимістична за своєю ідейною суттю, бо утверджує торжество кохання і творчості, непідвладних смерті.”¹¹⁸

Пізніше опера “Лісова пісня” стає предметом розгляду музикознавців в наукових працях. Так, у 1987 році Давидова О. М. в своїй дисертаційній роботі “Драматургія Лесі Українки в музично-сценічній творчості українських радянських композито-

¹¹⁷ Котляревський А. “Лісова пісня на оперній сцені”. // “Культура і життя”, 1958р.

¹¹⁸ Майбурова К. Віталій Кирейко (із серії Творчі портрети українських композиторів). -К.: Музична Україна, 1979, ст.19.

рів” аналізує драму–феєрію Лесі Українки та її втілення в музичній драматургії, зокрема в однойменній опері Віталія Кирейка, включаючи вивчення опери в науково-дослідницькій обрії. Автор відмічає, що опера “Лісова пісня” справедливо оцінена не тільки як успіх автора, але і як значний внесок в розвиток усієї української музики. Дослідниця підкреслила велику чуйність композитора по відношенню до дивовижно мелодизованої природи вірша поетеси, зауважила, що “дія в опері організована в чітку часову послідовність з активним розвитком характерів–образів, з яскравим втіленням конфліктних ситуацій, з чіткою логічно обґрунтованою драматургією”.¹¹⁹

Підсумовуючи ідеї старших колег, Давидова О. М. вважає: “Опера Віталія Кирейка – перше в цьому жанрі успішне втілення “Лісової пісні” Лесі Українки. Ця робота дала чимало пізнавального у самому рішенні специфічних сценічних властивостей драми–феєрії. Особливо слід підкреслити успішне намагання композитора відтворити філософську сутність і поетичну символіку першоджерела, розкрити його емоційний, внутрішній настрій, окреслити музичну образність на основі досягнень жанра і багатих фольклорних асоціацій, як поетичних, так і пісенно-музичних”.¹²⁰

Ще одна важлива думка в дослідженні О. Давидової полягає у визначенні національної сутності опери: “В. Кирейко належить до тих українських композиторів, які віддали багато сил та творчої енергії пізнанню національних стильових основ музичної мови, які склалися в процесі багатовікової пісенної практики народу. Чудово розбираючись в природі живого інтонування, Кирейко зміг виявити найбільш характерні його особ-

¹¹⁹ Давидова О. Н. «Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов.» Диссертация на соискание науч. ст. кандидата искусствоведения. – К., 1987. Рукопись, стр. 40-41.

¹²⁰ Там само.

ливості, потрібні для відродження як загальних рис, так і внутрішньої, психологічної сутності кожного з героїв опери”.¹²¹

В. Антонюк називає “Лісову пісню” В. Кирейка “етапним твором,... магістральним не лише для національної мистецької скарбниці, а й для самих виконавців: віхою на шляху формування й збагачення художньої палітри у процесі вироблення індивідуального виконавського стилю молодих співаків.”¹²²

Дослідниця вірно зазначила, що найбільшу експресивність, відчай і розпач композитор зобразив оркестровими засобами. При цьому “вокальна мова головних героїв опери вражає ліричністю, стриманістю почуттів, що є проявом глибокої елітності самих художників, які створили цей шедевр (поетку й композитора, не дивлячись на їхню приналежність різним історичним епохам, об’єднує висока одухотвореність творчості й прагнення до безпосередніх контактів із сучасниками).”¹²³

За спогадами композитора Г.І. Ляшенка, “щирість, чистота, пластичність музики, національна означеність мелодизму, свіжість гармонічної мови, доцільність оркестрової палітри були сприйняті як ознаки високо професійного, неординарного за своєю художньою значимістю твору, якому судиться гарне майбутнє. На жаль, це передчуття виявилось дещо неадекватним обставинам розвитку музично-театрального життя країни.”¹²⁴ “Лісова пісня” була вилучена з репертуару театрів через кілька років без будь-яких пояснень і чекає наступної постановки.

Неповторна й натхненна музика опери вражає своєю мелодичністю, пластичністю, яскравим оркеструванням і стрункою драматургією. Композитор слідує за поетичним текстом

¹²¹ Давыдова О. Н. «Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве ...», стр. 80.

¹²² Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. ст.109

¹²³ Там само, ст.110.

¹²⁴ Ляшенко Г. Спогади про В. Кирейка. Рукопис. -Архів автора – І. Ш.

Л. Українки. При цьому музика не просто ілюструє сценічні події, а розкриває музичними засобами сюжет та внутрішні почуття героїв, даючи всім яскраві характеристики-лейттеми. Так, великого смислового значення набувають сопілкові награвання Лукаша, які з'являються на початку першої дії, і характеризують вподальшому кохання до Мавки. У другій дії щирі інтонації сопілки витіснені активними танцювально-побутовими сценами, які характеризують міщанські інтереси Килини та Матері Лукаша. Драматичною й найпсихологічнішою є сцена Мавки й Лукаша, в якій Мавка благає коханого не зраджувати своїм ідеалам та кохання. Проте душа Лукаша ніби роздвоюється. Вокальна партія героя наближається інтонаційно до побутової й обмеженої мови Матері й Килини. Квінтет з другої дії показує перемогу темних сил.

Друга картина другої дії переносить у царство фантастичних лісових істот. Сюди потрапляє Мавка, що вирішила через відчай залишитися в мертвому підземеллі Марища. Картина свята у фантастичному царстві протиставляється в другій дії психологічним людським переживанням (гострий дует Лукаша і Килини (“Ой ти знав, нащо брав міщаночку з міста”) та одвічній філософській проблемі життя і смерті (страшна розповідь Марища “Я поведу тебе в далекий край”).

Перша картина третьої дії змальовує відродження Мавки, що почула в підземному царстві стогін Лукаша, її повернення до людей з ціллю врятувати коханого. Еволюція її образу йде в напрямку перетворення матеріальної сутності в безсмертну ідею, яка виражається музикою. Знову композитор вводить контрастні сцени Мавки й Килини, яка перетворює ненависну суперницю на вербу, ворогування Матері й Килини. Пожежа, що знищує їх хату, ніби відроджує душу Лукаша: в його музичній характеристиці знову з'являються сопілкові награвання, лейтмотив кохання, Мавка ніби “проникає” в Лукаша.

Фінальна друга картина третьої дії є філософським підсумком драми-феєрії, що стверджує перемогу кохання. У драматичній арії Лукаша “Ой, загублена доле” звучить лейтмотив Мавки, а остання лірико-психологічна арія Мавки “О, не журися за тіло” побудована на темі Лукаша. Таким чином, композитор підкреслює єдність цих двох персонажів. Лукаш замерзає з сопілкою в руках, але з щасливою думкою про з’єднання з коханою Мавкою.

Як і в драмі Л. Українки, в опері невіддільними від реального життя є фантастичний світ лісової природи. Цей символічний образ теж поглиблює філософський підтекст твору. Природа зображується як у симфонічних картинах, так і в персонажах лісового царства, відтворена згідно до уявлень народної фантастики.

Отже, у тематизмі опери взаємодіють три пласти: лірико-психологічний (Мавка і Лукаш), народно-побутовий (Матір Лукаша і Килина) та казково-фантастичний (лісові персонажі). Кожен із пластів змальовується особливими музичними засобами: образи Мавки і Лукаша з тонкими переживаннями передаються їх лейтмотивами, що набувають істотних змін залежно від сценічної дії; у побутовому пласті використовуються танцювально-жартівливі народні пісні; а для зображення казково-фантастичного світу композитор використовує дисонантні звукокомплекси на основі збільшених і зменшених гармоній, цілотнової гами та різних ладоутворень. Становлення стилістичних особливостей обумовлені особливостями драматургії опери.

Особливістю музичної фактури супроводу вокальних номерів є її “підголосковий склад. Це ознака інтерпретацій підголосковості українського фольклору, звернення до яких робить композитора не тільки репрезентатором власне традиційного поліфонічного співу, але й духовності, народного світовідчуття,

а його творчість піднімає до рівня етнознакових форм національного стилеутворення.”¹²⁵

Про “Лісову пісню” було сказано й написано багато позитивних відгуків. Нам хотілося б розказати зараз про її втілення на сцені.

У 1957 році до Києва на Пленум діячів мистецтв України приїхав головний диригент Львівського оперного театру ім. І. Франка – Ярослав Вошак. Познайомившись з 30-річним Віталієм Кирейком, він зацікавився його оперою і взяв клавір подивитись “на ніч”. Музика “Лісової пісні” йому дуже сподобалась, і він вирішив поставити її на сцені Львівського оперного театру.

Художня рада театру прийняла оперу недоброзичливо: головному адміністратору, тов. Герману, диригенту С. Арбіту, скрипалю О. Вайсфельду та солістці О. Юровській, очевидно, український національний колорит музики був не до вподоби. Знайшовся цінитель, що об’явив композитору: “Ви не спокушайтеся тим, що вашу музику називають красивою. Вона лише зовнішньо красива.”

Проте мудрий головний диригент–постановник Я. Вошак зміг відстояти свою думку про необхідність постановки опери “Лісова пісня”. На запитання про автора лібрето він швидко відповів: “М. Т. Рильський. Це вас влаштовує?” – не даючи змоги композитору відповісти правдиво: “Я”.

Опера в трьох діях В. Кирейка була поставлена. Режисером постановки став Борис Тягно (учень Леся Курбаса), а художником –видатний Федір Нірод, що створив неповторні колоритні декорації. Партію Мавки чудово виконувала Н.Шевченко, а пізніше – Л. Жилкіна, Лукаша співав артист В.Кобржицький, а душевного дядька Лева – П. Дума.

Прем’єра опери відбулась 27 травня 1958 року і мала величeyний успіх. Публіка була в захопленні як чудовим виконанням, так

¹²⁵ Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. ст.111.

і щирою, схвильованою та виразною музикою опери. А в антракті між діями сталась незабутня зустріч Віталія Дмитровича з колишньою студенткою Педінституту Марією, що колись надала йому притулок в кімнаті, яку вона знімала разом з подругою. Зворушена жінка, впізнавши композитора, обійняла його і зі сльозами промовила: “Недаремно я приютила тебе колись у своїй кімнаті”.¹²⁶ Так, за 14 років, що минули з моменту приїзду юнака до Києва, він перетворився на відомого й признаного митця.

У 1958 році виставу удостоєно диплома лауреата Першої української весни першого ступеня.

Неповторним і приємним подарунком для В. Кирейка став приїзд до Львова на виставу його викладача – Л. М. Ревуцького, який щиро радів і вітав свого учня з великим успіхом.

Сценічне життя “Лісової пісні” продовжилось і в Києві. Взимку 1958 року опера була поставлена режисером Олександром Колодубом в оперній студії Київської консерваторії на відкритті її Великого залу. Успішна її постановка, здійснена за задумом композитора, (диригент Я. Карасик, художник Д. Кульбак) проходила навіть у Москві в Кремлівському Палаці з’їздів. Опера стала знаковою і для талановитих молодих виконавців, що стали пізніше видатними (Д.Петриненко, М. Ракова, М. Кондратюка, А. Мокренка, Л. Остапенко, Л.Кнорозок).

Обидві постановки мали великий успіх і вельми високу оцінку в пресі. Критики схвально відзначили не тільки талановиту музику, а й майстерно написане авторське лібретто: “Лібрето засвідчує драматургічне чуття автора, його вдумливе ставлення до першоджерела”.¹²⁷

А ось остання постановка “Лісової пісні” в 1999 році викликала суперечливе враження. Хоча критики досить схвально відгук-

¹²⁶ З особистої бесіди з композитором від 29. 04.2004.

¹²⁷ Пархоменко Л. Поезія і молодість.// “Радянська Україна” за 2 квітня 1959 року.

нули про нову прем'єру¹²⁸, сценічне втілення опери розчарувало не тільки композитора, а й шанувальників опери. Режисер-постановник Київської оперної студії В.Курбанов (співак і завідувач кафедри акторської майстерності у вокалістів) вирішив показати своє бачення музики, в результаті чого, за словами композитора,¹²⁹ був спотворений сюжет і образи першоджерела Лесі Українки, скорочені арії, ансамблі та хорові сцени, що привело до втрати цілісності і драматургічного розвитку. Лукаш за сценічною постановкою із чистого сільського хлопця перетворився в гулящого парубка. Примітивні декорації також не сприяли сприйняттю опери. Хоча публіка все-таки була задоволена щирою і правдивою музикою, оперу зняли з репертуару через рік після постановки. Дуже бажано, щоб наступна постановка “Лісової пісні” знову повернулася до чистого першоджерела і приносила радість від спілкування з прекрасним. А головне – щоб вона була поставлена в Київській Національній опері, бо це непорозуміння, що її там досі не спромоглися поставити.

“Лісова пісня” стала першою творчою вдачею, яскравим кульмінаційним твором, який відкрив другий етап творчої зрілості митця. В. Кирейко стверджується як композитор романтико-поетичного напрямку з тяжінням до філософської природи людської свободи, міфології національного начала, конфліктного бачення дійсності.

2.2. Балет “Тіні забутих предків” ор. 21

Наступним етапним твором В. Д. Кирейка став романтичний балет “Тіні забутих предків” за мотивами одноіменної по-

¹²⁸ Згадаємо статтю М. Загайкевич “Після 40-річного забуття” у газеті “Культура і життя” за 11 грудня 1999 року.

¹²⁹ З особистої бесіди з В. Кирейком від 12.05.2006.

вісті М. Коцюбинського, написаний в 1959 році – на підйомі заслуженої слави митця.

Як вірно зауважує К. Майбурова, в своїй повісті М. Коцюбинський “показує прагнення людини до краси й добра, її боротьбу проти несправедливості, жорстокості, за свободу людського духу і творчої мрії. Лірико-філософську гуманістичну ідею торжества кохання письменник розкриває через хвилюючу оповідь про чисту й ніжну любов Івана й Марічки, про трагічне зіткнення їх з ворожим їм світом звичаїв і забобонів... Реальне життя тісно переливається з фантастикою. Вся повість пронизана музикою, фольклорними мотивами. Письменник часто вводить ритмізовану мову, що бере свій початок від гуцульських коломийок, включає у дію пісні. Сам сюжет пов’язаний з народними звичаями й обрядами, невіддільними від музики... Ідучи за Коцюбинським, Кирейко буде музичний матеріал твору на гуцульських народних піснях і танцях.”¹³⁰

Цікаво й професійно пише про балет і його постановку доктор мистецтвознавства Марія Загайкевич у книзі “Українська балетна музика”. Аналізуючи першоджерело балету, М. Загайкевич зауважує: “В повісті знайшла своє втілення ідея боротьби світлого, поетичного з буденним і низьким, засяяли чарівними барвами картини життя і побуту гуцулів.”¹³¹ Музикознавець підкреслює, що композитор влучно втілив задум перенесення на балетну сцену одного з кращих творів М. Коцюбинського, “що розкривав багатий світ народної міфології, звичаїв і вірувань карпатських верховинців, переростав у мистецько-філософське ствердження вродженого поетичного хисту людини з народу, її нестримних поривань до прекрасного”.¹³²

¹³⁰ Майбурова К. Віталій Кирейко, ст.21-22.

¹³¹ Загайкевич М. Українська балетна музика. – К.: Наукова думка, 1969, ст 135.

¹³² Загайкевич...

У балеті три дії та сім картин. В першій дії відбувається експозиція (зав'язка) та швидкий розвиток дії. Три картини першої дії зображують дитячу дружбу Івана й Марічки, яка поступово переростає в справжнє кохання, не дивлячись на ворожнечу між їх сім'ями. Показано трагічну загибель Марічки. Друга дія розкриває драматичне життя Івана після смерті Марічки. Ні мандри, ні одруження з Палагнуою не надають його душі спокою. Третя дія передає картину бою Івана з чаклуном Мольфаром за Палагну та спогади Івана про щастя з Марічкою. З думкою про кохану, що з'являється перед ним в образі Мавки, головний герой теж гине. Але в розв'язці трагічне начало переплітається з народно-жанровим. Композитор прославляє велике кохання, яке виявляється сильнішим за смерть.

Трактуючи образи першоджерела, В. Кирейко використовує й перетворює мотиви гуцульського пісенного фольклору, відтворює музичними засобами складні психологічні переживання героїв, що стає “важливим стимулом застосування в балеті принципу симфонізму”¹³³ та лейттематизму.

Так, більшість персонажів балету мають свої лейтмотиви. Для розкриття характеру і внутрішнього світу Івана композитор застосовує тему української народної пісні “Ой, співаночки мої”. Ця тема є його музичним портретом, що розкриває мрійливість, задумливість, поетичність натури, закоханість у прекрасне. У подальшому розвитку дії характер теми змінюється завдяки гармонічним, фактурним, динамічним і ритмічним модифікаціям. Вона набирає різних емоційних відтінків, зображуючи зміну почуттів і переживань юнака. В сцені приходу Івана на полонину з першої дії лейттема звучить розповідно, спокійно; на початку другої дії (після загибелі Марічки) лейтмотив “розпадається” на мікромотиви, що мають жалібний, журливий колорит; у сцені

¹³³ Загайкевич М... Там само.

Івана з Мольфаром гармонія, ритм і штрихи теми загострюються, набуваючи енергійного, закличного і загрозливого характеру; композитор використовує тут прийом контрастної поліфонії. А в третій дії (в сцені марення і загибелі Івана) лейттема стає трагічною завдяки гармонічній, мелодичній, оркестровій і поліфонічній насиченості. Таким чином, композитор музичними засобами виразності розкриває не тільки духовний світ, але і всі життєві переживання свого головного героя.

Для змалювання світлого й поетичного образу коханої Івана – Марічки – композитор використав тему народної коломийки (лейттема тричастинна, в середньому розділі її звучить авторська тема). Легка і граціозно-танцювальна лейттема Марічки майже не змінюється в подальшому: вона лише поєднується з лейттемою Івана, зливаючись з нею в усіх трьох їхніх адажіо та драматизуючись в останньому кульмінаційно-трагічному танці. Так з граціозної, світло-ліричної та ніжної тема Марічки переростає в приречену й трагічну.

Досить глибоко розкриває Віталій Кирейко і світ почуттів двох інших образів – Палагни (дружини Івана) та чаклуна Мольфара. Їх образно-емоційна сфера відтворюється візіями народно-побутових елементів. Лейттема Палагни – проникливо-лірична й пластична, близька до народної. В адажіо з Мольфаром вона стає більш пристрасною, драматичною; в останній сцені над тілом загиблого Івана плач Палагни нагадує народні голосіння.

Образ Мольфара – лихого чаклуна – зображено загрозливим оркестровим лейтмотивом з використанням низького регістру, пунктирного ритму, зворотів карпатських танців, вольових та рішучих інтонацій. У дуєті з Палагною вона стає романтично-пристрасною, драматично схвилюваною, а у сцені закликання Мольфаром бурі – вольовою, динамічно сильною та загрозливою, що підкреслюється насиченим оркеструванням у

низькому регістрі, загостреним пунктирним ритмічним малюнком і гармонізуванням з поступовим згущенням барв.

Отже, важливою рисою балету Кирейка, як і опери “Лісова пісня”, є яскравий симфонічний розвиток основних музичних образів. Музична тканина висловлювань композитора надзвичайно насичена фактурою поліфонічних звучань. Цікавим є оркестр, який підтверджує ідею трагедії головного героя. Кожна тема-образ – рельєфна, характеризує до подробиць риси внутрішнього стану героїв. Тема пластична не тільки в основі експонування, а й в розвитку хронотопу.

Фантастичний світ (образи Чугайстра та Щезника) будеться теж на народно-фольклорних інтонаціях. Але мотиви коломийки, завдяки специфічній гармонізації та оркестровці, перевтілюються в скерцозно-фантастичні.

Як бачимо, В. Кирейко самобутньо інтерпретував шедевр української класичної літератури, втілив засобами музичної виразності головну думку М.Коцюбинського про торжество світлого, творчого начала людського духу, торжество високої мрії й чистого кохання.

Балет закінчується на оптимістичній ноті: оплакування переростає в гуцульський танок, що є символом продовження життя, як його філософського смислу. За гуцульським звичаєм, похорон повинен закінчуватись не плачем, а веселощами. Цим самим їх світогляд підтверджує старовинне арабське прислів'я: “Не оплакуй того, за ким підеш сам згодом”. Всеперемагаючим символом життя, що продовжується, звучить після плачу Палагани веселий танок молоді в хаті Івана. Але й у останню радісну сцену автор вклинює мотив трембіти – вістуна смерті у гуцулів. Використовуючи справжній народний мотив (із записів Людкевича і Роздольського), композитор підкреслює національний гуцульський колорит сцени провідів Івана, де поєднуються контрастні трагічне та оптимістичне начала.

М. Загайкевич також зауважує, що “місцями музиці твору не вистачає сценічного блиску, гострої динаміки барв, що оживляють балетний спектакль, сприяють його театральній ефектності і відчутно впливають на ритмопластику, динамічну наснагу масових жанрових номерів. Проте в цілому “Тіні забутих предків” – один із кращих зразків української балетної музики, що вніс вагомий вклад в збагачення її образності, арсеналу музично – виражальних засобів”.¹³⁴

Балет “Тіні забутих предків” був поставлений у грудні 1960 році спочатку на сцені Львівського оперного театру. Але постановка балетмейстера Т.Рамонової була не зовсім вдалою. Невиправданими й нелогічними видалися перестановки музичного тексту: траурну музику голосіння Палагни з останньої дії було перенесено в другу, внаслідок чого Палагна оплакувала смерть не свого чоловіка Івана, а ...ягнати. Образ Мольфара постановниця спотворила, перевтіливши в дусі соціалістичного реалізму: він став не просто чаклуном, а експлуататором всіх трудящих, класовим ворогом. Рецензенти спектаклю вказували також на значні недоліки в підготовці спектаклю, на невдале розв’язання хореографічних сцен. Звичайно, композитору та музичній громадськості не подобалось таке хибне ставлення до розуміння музики балету та його першоджерела – повісті М.Коцюбинського.

Зовсім по-іншому підійшли до постановки “Тіней” лібретисти Київського Оперного театру – талановитий балетмейстер-постановник Наталя Скорульська (донька відомого українського композитора Михайла Скорульського) та онук письменника – Флоріан Коцюбинський. З душою працювали над постановкою балету диригент Борис Чистяков, художник Сергій Волненко та артисти балету, відтворюючи в сценічній дії виразні й правдиві образи.

¹³⁴ Загайкевич М. Українська балетна музика. стор. 141.

У 1961 році відбулась успішна прем'єра балету, який зразу запав у серця глядачів.

А перед постановкою композитор відчув неприємне ставлення до своєї музики з боку окремих людей керівництва театру. Під час обговорення балету на художній раді в бік автора висувалось багато неконкретних “критичних” зауважень. Тодішній головний диригент опери – Костянтин Сімеонов – задав пряме запитання Віталію Дмитровичу: “Як ви вважаєте, які у вас, як в композитора, недоліки?” Композитор з гідністю відповів: “Я досить самокритичний до своєї музики. Але якщо ви вкажете мені на недоліки, я буду тільки вдячний.” На цьому критика скінчилась.¹³⁵

В. Кирейко пригадує іронічно-образливий епізод першої зустрічі з балетною трупною вистави. Головний балетмейстер театру, Вахтанг Вронський представляв трупі режисера-постановника Наталю Скорульську, диригента Бориса Чистякова, потім черга підійшла представити композитора. В. Вронський, подивившись на В. Кирейка, оголошує: “А ось автор балета, товариш Коцюбинський”. Приниженому композитору на це захотілось відповісти: “Ви помиляєтесь, шановний. Я – Нечуй-Левицький, або Андрей Шептицький.”¹³⁶

Звичайно, в ті роки не могло бути шанобливого ставлення до української музики і українських композиторів. Керівним особам театру була більше до вподоби радянська культура соціалістичного реалізму, а не розквіт “українського націоналізму”.

Не дивлячись на успіх, балет, пройшовши всього кілька місяців на сцені, був знятий з репертуару театру без причин і пояснень. Можливо, так партійні діячі хотіли викреслити з серцець народу українську культуру й мову, зводячи їх в ранг “третьосортних”. Саме на це була націлена політика нового сек-

¹³⁵ З особистої бесіди з композитором від 02.05.2006.

¹³⁶ Там само.

ретаря ЦК КПУ з ідеології Валентина Маланчука, який притісняв українських митців, викорінював український патріотизм .

Шкода, що балетна постановка “Тіней забутих предків” так і не відновлювалась. Проте музика балету залишилась в пам’яті людей. Усі чекають появи такого балетмейстера, як Н. Скорульська, для створення нової талановитої постановки.

Балет “Тіні забутих предків” ще раз розкрив талант молодого композитора до театральної музики, зокрема до психологічної драми.

2.3. Опері “У неділю рано” (ор.35) та “Марко в пеклі” (ор.36)

Досить визначними в його творчості стали наступні дві опери – **“У неділю рано” (ор.35, 1965р.) та “Марко в пеклі” (ор.36, 1966 р.)**.

На першу з них композитора надихнула трагічна повість видатної української письменниці Ольги Кобилянської “У неділю рано зілля копала”, написана за мотивами української народної пісні-балади “Ой не ходи, Грицю”, сюжетно збагаченою письменницею. В. Кирейко, слідуючи за літературним першоджерелом, розкриває драматичні сторінки життя карпатських гуцулів на початку минулого століття, їхні сильні й щирі почуття, що зіткаються з суворими звичаями та традиціями буденного життя. Романтична образність, ідейна спрямованість, “фатальне сплетення людських доль, жагучі пристрасті”¹³⁷ повісті О. Кобилянської близькі до попередніх сюжетів, обраних Віталієм Кирейком для опери “Лісова пісня” та балету “Тіні забутих предків”. Ця тематика і сфера об-

¹³⁷ Загайкевич М. Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала». // «Культура і життя» за 14 серпня 1966 р.

разів стали надзвичайно близькими для композитора. Про “поетичне відтворення духовного життя людини, схильність до тонкого, ліричного, музичного звукопису, наповнення образів м’якою чуттєвістю і соковитим колоритом, що корениться в глибинних надрахах пісенних багатств українського народу” зауважує доктор мистецтвознавства М. П. Загайкевич.¹³⁸

Лібрето до опери написав письменник М. Зоценко. Разом з Віталієм Кирейком вони вирішили дещо скоротити текст повісті О. Кобилянської (цього вимагали закони сценічної драматургії), але при цьому залишити головний сюжетний розвиток, жанрові картини карпатського побуту, пов’язані з фольклором, а також характеристики всіх дійових осіб, змальованих в повісті. Композитор зберігає обидві сюжетні лінії, розкриті О. Кобилянською: з одного боку, трагічна доля циганки Маври, приреченої чоловіком на смерть за зраду, але викраденою її батьком Андронаті, а з другого боку, кохання Гриця (сина Маври, якого виховали багаті бездітні гуцули) до двох дівчат – Настки та Тетяни – і його покарання на смерть за зраду. Конфлікт в опері сягає більш глибоких проблем буття. Показуючи безмежний світ відчуттів людини, автор концентрує дію на внутрішніх проблемах героїв.

В опері чотири дії. Дві картини першої дії розкривають першу сюжетну лінію, пов’язану з долями Маври, її батька Андронаті та циганського ватажка Раду, що засуджує зрадливу дружину на смерть, а також з життям і звичаями циганського табору.

У центрі уваги наступних трьох дій – доля Гриця, сина Маври, якого вона втратила двадцять років тому, нічого не знаючи про нього. Гриць кохає одночасно добру, лагідну Настку та красиву й горду Тетяну–Туркиню¹³⁹, яку виростила Мавра.

¹³⁸ Там само.

¹³⁹ Композитор виділяє Туркиню як друге ім’я Тетяни і дає його підзаголовком опери.

Композитора захопили сильні характери, неординарні почуття, різкі злами сюжетних колізій. Яскраво змальовуючи характери своїх героїв, В. Кирейко “окутує” їх в лірико-психологічне забарвлення, розкриваючи внутрішній світ та пояснюючи поведінку, настрій і почуття.

Тетяна – Туркinya, обурена звісткою про одруження Гриця з Насткою, вирішує стратити зрадливого коханого, щоб він не дістався нікому. Трагічна розв’язка настає в самому кінці опери: зраджена Тетяна викликає коханого з весільного свята і отруює.

Весь трагізм ситуації яскраво відтворено в музиці: композитор знаходить свої особливі засоби виразності, музичної мови й оркестрової палітри для змалювання контрастних сцен, образів і почуттів героїв. Спираючись на народний фольклор (гуцульський, циганський, угорський), Віталій Дмитрович вводить в оперу жанрово-побутові й пейзажні картини, які вносять особливі сценічні, драматургічні та психологічні контрасти в дію опери.

Завдяки “переключенню” сцен, розкриваючи внутрішні пружини дії та вчинки героїв опери, даючи в музиці їх оцінку, композитор, як і письменниця, бере участь в режисерській розробці спектаклю.

Аналізуючи оперу В. Кирейка “У неділю рано”, К. Майбурова зауважує, що “сильною стороною опери стали яскраві жанрові та пейзажні картини, на фоні яких розгортаються події... Хори й танці циган у першій дії, чудові обрядові купальські хори, ігри й танці сільської молоді у третій, весільне гуляння в четвертій – все це створює не лише барвисте тло, а й динамізує драму психологічними, музичними та сценічними контрастами. Особливо це помітно в останній картині, де весела сцена весілля раптом обривається трагічним фіналом (смерть Гриця)”.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Майбурова К. Віталій Кирейко. стор.30.

Фінальна сцена опери є розв'язкою трагедії. Отруєний Гриць падає мертвим під час весільного танцю на тлі коломийкових награвань. А в останньому хоровому епілозі виражається співчуття глибокому й сильному коханняю.

За словами М. Загайкевич, “насичення всіх музичних образів глибокою чуттєвістю, контрастне зіставлення напружених сценічних ситуацій із зовнішньо спокійним, але сповненим внутрішньої напруги планом музики надають фінальним епізодам опери драматичного забарвлення, лишають сильне, хвилююче враження”.¹⁴¹

В. Кирейко зумів проникнути в ідейну суть твору О. Кобилянської, втілити в музиці психологічну глибину його образів, жанрово-фольклорний колорит, романтичний тон оповіді.

Опера “У неділю рано” стала ще одним твором, який ввійшов у сучасну музично-театральну скарбницю. Вона підтвердила слова російського музикознавця М. Друскіна про те, що опера – це “мистецтво високих узагальнень... Лише наявність справжнього драматизму, психологічно вірно, правдиво виявленого, сприяє висуванню співу як головного, основного засобу виразності і тим самим виправдовує невід’ємну художню специфічну умовність оперного спектаклю, герої якого, замість того, щоб розмовляти, співають.”¹⁴²

Опера “У неділю рано” була успішно поставлена на сцені Львівської опери в 1966 році. Відмічаючи сильні сторони опери, М. Загайкевич звертала увагу і на деякі недоробки в постановці через деяку покvapність, вважаючи, що “остаточне її (опери) відшліфування і довершення ще попереду”.¹⁴³ При цьому музикознавець відмічала плідність праці режисера М. Кабач-

¹⁴¹ Загайкевич М. Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала». // «Культура і життя» за 14 серпня 1966 р.

¹⁴² Друскін М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. – Л.: Музгиз, 1952, стр. 35.

¹⁴³ Загайкевич М. Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала».

ка, диригента Ю. Луціва, а також солістів – Л. Жилкіної (Тетяна), І. Попова (Гриць), Маври (З. Головка), В. Чайки (Настка).

Хоча опера й завоювала симпатії глядачів, їй не вдалося протриматись на сцені тривалий час. Є настійна потреба її відновлення в репертуарах театрів.

У 1973 році Київська редакція “Музична Україна” видала клавір опери, що дало можливість всім бажаючим ближче познайомитись із цим талановитим високохудожнім твором, а театрам – поставити його.

Третя опера В. Д. Кирейка, **“Марко в пеклі” (ор. 37)**, була створена в **1966** році за сатиричною п’єсою І. Кочерги. Вона знаменувала новий поворот в творчості митця в гротескно-сатиричний бік. Захопившись тонким гумором і алегорією українського драматурга, композитор написав власне лібрето опери, трішки змінивши поетичний текст І. Кочерги (там, де це було необхідно для музичної драматургії), вилучив частину персонажів, вніс балетні сцени. Тим самим, композитор явив своє бачення першоджерела з сучасних йому позицій, підкресливши його психологічність характерів, актуальність п’єси.

Сатирично-фантастична опера “Марко в пеклі” істотно відрізняється від усіх попередніх і наступних творів В. Кирейка своєю характерною образністю, специфічною музичною мовою, жанрово-драматургічними і сценічними особливостями.

Композитор яскраво відтворює в музиці нескладний сюжет п’єси І. Кочерги, написаної в 1928 році, в якому героїко-революційна реальність поєднується зі світом фантастики, де в сатирично-гротескній формі змальовуються негативні явища життя суспільства. Тогочасна радянська ідеологія потребувала громадянської, пройнятої пафосом проблематики. Драматург вирішив поєднати актуальну тематику його сьогодення з побутовою комедією та фантастичним світом. Таке поєднання до-

зволяє визначити жанр п'єси як драма-фесерія. При цьому реалізм оновлюється гротескним забарвленням, “чим відхиляється його академічність.”¹⁴⁴ Як вірно зауважує Діана Ващенко у своїй роботі “Іван Кочерга і музичний театр ХХ століття...”, “не можна не помітити яскравий вплив сатири з її викривальним та гострим осудливим висміюванням негативних рис, що є антиподами загальнолюдської моралі: лицемірства, брехні, шахрайства, блюзнірства, зрадництва та інших вад, що несумісні з естетичними ідеалами суспільства. В опері “Марко в пеклі”, як і в інших творах, в яких гротесково-сатиричні риси виходять із підтексту на передній план, оголено та висміяно ідеали минулого, що заважали загальнолюдському прогресу.”¹⁴⁵ Застосовуючи драматургічний прийом “висміювання через жанр”, В. Кирейко показує своє бачення і відношення до відображених подій.

Таким чином, в опері відбувається поєднання кількох жанрових начал, що дає можливість композитору глибше розкрити ідейний задум першоджерела: “за поляризацією драматичного роду – комічна опера; за тематичною групою – об'єднує побутовий та казково-легендарний різновиди; за особливостями композиційної будови – наскрізна; за стилістичною основою – буфонна комедія з елементами симфонізації; за впливом на характер конфлікту загальнонародових властивостей та ідейного пафосу – поєднання рис фантастичної, соціальної та ліричної опер”.¹⁴⁶

В опері три дії, шість картин, які поступово розкривають усі події сюжету: червоний командир Марко розшукує вагони з військовими речами, вкрадені шахраями. На станції Плутанина він знаходить злодіїв (начальника станції Приятелева, його помічника Панаженка і фельдшера Спринцовку), але раптово за-

¹⁴⁴ Ващенко Д. «І. Кочерга і музичний театр України ХХ століття...» Дипломна робота.- К. НМАУ, кафедра історії української музики, К.. 2006, ст.137.

¹⁴⁵ Там само, ст. 138.

¹⁴⁶ Там само, ст. 139.

хворює тифом. У своїх мареннях він попадає до пекла. Починаючи з другої картини другої дії, реальний світ поступається потойбічному, фантастичному: героя чекають пригоди на станції Чортів тупик, у пеклі і в палаці цариці пекла Ліліт, яка будь-що хоче своїми чарами залишити Марка в пеклі. Рятує Марка дівчина Маруся, яка готова всюди шукати хороброго командира. Почувши в пеклі знайомий голос, Марко згадує забутий пароль “Маруся”. Після його промовлення стіни палацу Ліліт рухнули, а Марко, одужавши, знову потрапив у реальний світ. Завдяки зусиллям Марусі і безпритульного хлопчика Хламушки, знаходяться вагони і накладні на них. В останній (шостій) картині опери Марко, одужавши, заарештовує злочинців та готує знайдені вагони до відправлення і забирає з собою вірних помічників – кохану Марусю і Хламушку.

Всі персонажі опери мають свої музичні характеристики, які яскраво розкривають їх риси характеру й поведінки: мужній, енергійний командир армії Марко (маршові інтонації революційно-героїчного пафосу), ніжна Маруся (асимілюються інтонації народних плачів та ліричних протяжних пісень; в її лейтмотиві використані звороти української народної пісні “Ой, у полі озеречко”, записаної М. Лисенком у Кобеляцькому повіті), шахраї станції Плутанина (примітивна жартівливо-танцювальна пісенька), вірний і відданий Хламушка (народно-жанрова інтонаційна сфера, використання наспівного речитативу). Цікаві характеристики всіх фантастичних персонажів: повільна і занудна Тінь, що розмірено розказує про страшну станцію Чортів тупик, звідки “немає шляхів ні назад, ні вперед”, монотонно-заколисуюча промова Рудого Чорта, що є сатирою на доповіді секретарів на партійних зібраннях, а також спокуслива краса цариці пекла Ліліт, яка намагається причарувати й звабити Марка, змусити його забути про своє життя в реальному світі. Віртуозно-вишукані арія і аріозо Ліліт, написані для

лірико–колоратурного сопрано, беруть витоки з партії Шемаханської цариці з опери М. Римського-Корсакова “Золотий півник”. Інтонаційна хроматика, вільна ритміка та орнаментальність підкреслюють близькість до музики Сходу.

Хоча в опері є окремі номери (арії, аріозо, пісні, монолог, танці, які зосереджені переважно в фантастичних епізодах), вони є частиною наскрізної дії з яскраво вираженою лейтмотивною системою (лейттеми станції Плутанини, залізниці, компанії шахраїв, Марка, Марусі, Хламушки, пекла, цариці Ліліт). Таким чином, спостерігається симфонізм мислення В. Кирейка на прикладі експонування, розробки та взаємодії лейтмотивів. Між другою та третьою картинами композитор вводить інтермедію у вигляді двотемного фугато, де темами є лейтмотиви Марка (складний поліфонічний розвиток матеріалу ніби переносить головного героя в пекельний світ). Вражає майстерне застосування поліфонії, що допомагає зобразити різноплановість драматургічних ситуацій; останній квартет (Марка, Марусі, Хламушки і Червоноармійця) написано у вигляді чотирьохголосної фуґи, що досить рідко зустрічається в опері.

Розвинувся мовний талант композитора: своєрідні вимови, які переключаються на мовний текст, задають незвичні жанрові нюанси.

Опера “Марко в пеклі” привертає увагу свіжістю гармонічних та оркестрових барв, оригінальними засобами хорової виразності (хор – дійова особа опери, учасник дії), яскравими портретно–образними замальовками дійових осіб, професійним відтворенням сатиричного сюжету п’єси І. Кочерги.

На жаль, опера так і не була поставлена. За словами Віталія Дмитровича, він “сватався” з цією оперою до Київського Оперного театру вже 40 років, проте вона так і не побачила сцени.¹⁴⁷

¹⁴⁷ З особистої бесіди з В. Д. Кирейком від 03.05.2005 р.

За часів “соціалістичного реалізму” композитора звинувачували в сатиричному зображенні революційної героїки (що під видом чортів виведена партійна еліта). Головному диригентові Київської опери Костянтину Сімеонову сподобалась лише яскраво-фантастична музика “пекельного царства”, де використані неординарно свіжі гармонічні й оркестрові барви, оригінальні засоби хорової виразності. Він запропонував композиторові переробити всі інші дії в такому ж плані. Звісно, зайнятий на той час роботою над постановкою опери Д.Шостаковича “Катерина Ізмайлова”, К.Сімеонов хотів, щоб і музика В. Кирейка була подібною до мови Д. Шостаковича. Проте Віталій Дмитрович не погодився з думкою Головного диригента і переробляти оперу не збирався. Постановка “Марка в пеклі” “відклалася”.

Після перебудови оперу критикували за соціалістичний зміст і образ червоного командира Країни Рад: говорили про прославлення червоноармійців у драмі та опері, хоча композитор зробив інше, своє закінчення, в якому пекельна цариця Ліліт пророкує загибель Марка від меча революції.

Хочеться сподіватись, що найближчим часом знайдуться театральні режисери, які відкинуть всі політичні мотиви і поставлять цю чудову сатиричну оперу на театральній сцені.

У 1967 році з-під пера митця виходить одноактний **балет “Відьма” (ор.39)** за однойменною поемою Тараса Шевченка на лібрето В. Нероденка. Хоча твір було поставлено в 1968 році у Львівському оперному театрі (він йшов разом з одноактними балетами “Досвітні вогні” Л. Дичко та “Каменярі” М. Скорика), довго протриматися на сцені йому не вдалося.

Композитора схвилювала драматична доля дівчини-кріпачки, зворушено передана в поетичному тексті Великого Кобзаря. Він намагався створити таку ж психологічну драму в музиці балету на основі переосмислення українського пі-

сенного матеріалу. Проте цей твір не став етапним цінним здобутком у творчості В. Д. Кирейка, якими були попередні твори для театру.

2.4. Балет “Оргія” оп. 88

У 1976 році В. Кирейко створює свій третій балет – “Оргія” (оп. 88). Одноіменна драматична поема Лесі Українки, написана в 1913 році, привернула увагу композитора ще раніше: в 1960-х роках В. Кирейка запросили для роботи над драмою Л. Українки в Житомирському музично-драматичному театрі. Він став першим, хто наважився відтворити цей шедевр у музичній постановці, створивши різноманітні за жанрами, формою і характерами 24 музичні номери. Через усю виставу проходить лейтмотив відважного співака Антея. За словами О.Левицького, “музика В. Кирейка у виставі “Оргія” гармонічна, світла, в ній багато майстерних знахідок. Завдяки такому оформленню п’єси Лесі Українки прозвучала як новий, сучасний монументальний твір.”¹⁴⁸

У 1976 р. композитор знову повертається до поетичного тексту Лесі Українки, який могутньо схвилював і захопив його своєю ідеєю боротьби за справедливість, непокори всьому принизливому, що не дає можливості розвинути високої мрії.

За словами М. Рильського, п’єси Л. Українки “вважає напруженістю дії, гострим зіткненням характерів, усіма тими якостями, що роблять твір... по-справжньому сценічним. “Оргія” – це твір про силу народного духу, про велич національної гідності, про зненависть поневолюваного народу до його поневолю-

¹⁴⁸ Левицький О. Музика В. Кирейка до трагедії «Оргія» // «Музика», 1972, №3, ст.4.

вачів. Разом з тим – це висока трагедія митця, що стає в конфлікт із своїм середовищем.”¹⁴⁹

Поетеса зображує античні часи – період завоювання Римом грецьких земель. Оспівуючи красу вільного, непідкупного справжнього мистецтва, вона втілює тему протесту проти всіх видів гноблення. При цьому відбувається зіткнення розмаїтих людських характерів. Талановитий древньогрецький співець-лірник Антей вважає за краще вбити себе і кохану дружину, ніж підкоритися волі заможної римської знаті. Його мужність, моральна стійкість, висока духовність і усвідомлення своєї місії співця-громадянина протиставлені вакхічному розгульному світу римлян, що бажають заволодіти не тільки всіма багатствами, але й людськими душами, а талановитих митців – підкупити та примусити виконувати свої накази.

Балет досліджувала в своїй кандидатській дисертації та в наступних роботах музикознавець О. М. Давидова. Про лібрето до “Оргії” В. Кирейка видатної балерини і хореографа Н. Скорульської О. Давидова пише так: Н. Скорульська “прагнула поєднати лаконізм, граничну рельєфність, соціальну загостреність і глибинний психологічний підтекст поеми Л. Українки зі специфічними принципами балетної драматургії... Незважаючи на окремі недоліки, лібрето дало змогу композиторові написати художньо перспективний твір.”¹⁵⁰

Хоча Н. Скорульська не змогла перенести в лібрето всю сутність першоджерела, композитор намагався створити свою ліро-епічну з драматичним нахилом музичну драматургію, спираючись на стильові особливості поеми Лесі Українки. В першу чергу В. Кирейко “намагався розкрити загально-філософську ідею поеми, що являє собою досить важливу

¹⁴⁹ Рильський М. Зібрання творів у 20 томах- т.15, – К. 1986, ст.179.

¹⁵⁰ Давидова О. «Оргія» В. Кирейка. // Науковий вісник НМАУ, вип.16. К, 2002, ст.297-302 (с.298).

життєву проблему – художник і суспільство. Саме цій проблемі і підпорядкував композитор концепцію свого балету”.¹⁵¹

Не дивлячись на історичну віддаленість сюжету, тематика балету залишається актуальною й на сьогоднішній день: кожен митець не може не зіткнутися з проблемою усвідомлення своєї місії в суспільстві, яка вимагає самопожертви.

Зміст балету так само, як і поеми, концентрується в сценах-діалогах, які розгортаються наскрізно. Головні герої, як і в інших творах В. Кирейка для театру, наділені індивідуальними характеристиками-лейтмотивами. Вони відіграють важливу роль у розгортанні драматургії балету, розкриваючи не тільки сценічні ситуації, але й переживання героїв. Особливу роль має лейтмотив Антея. Так само, як і цілісний характер головного героя, так і його лейтмотив не зазнає якихось суттєвих змін: він супроводжує появу героя протягом усього розгортання дії, у всіх діалогічних сценах, наголошуючи на незмінних поглядах співця.

Незмінними залишаються характеристики й інших персонажів: кожен з їх лейтмотивів змальовує певні риси характеру, які не підлягають модифікаціям. Можливо, така “стабільність...знижує внутрішню динаміку цілого, ніби “гальмує” розвиток подій, надаючи музиці лірико-епічного звучання”.¹⁵² Цей тип експресії найхарактерніший для всієї творчості композитора взагалі (особливо неокласичного напрямку). Тим паче звернення до античного сюжету спонукало митця до певної розповідності, епічної розміреності, плинності музики. Розкриттю античних образів і ідейного задуму твору сприяє також специфічно-колористична музична мова з використанням старовинних ладів народної музики, поліфонізацією фактури.

¹⁵¹ Там само.

¹⁵² Давыдова О. Драматургия Л. Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов...с.140.

Як вірно зазначає О. Давидова, “в основу розвитку образів композитор поклав метод активної їх симфонізації, відповідний психологічно складній, символічно наповненій драмі Л. Українки. Створені Кирейком лейтмотиви тонко передають закономірності розгортання літературного першоджерела, правдиво відтворюють реалістичні, життєво-суперечливі характери героїв”.¹⁵³

На жаль, балет так і не було поставлено на театральній сцені. Тому він залишився невідомим як для широкого кола слухачів, так і для музикантів. А шкода... Можливо, колись ситуація зміниться, і режисери зацікавляться справжньою, правдивою музикою. Композитор ще плекає надію бути присутнім на прем'єрі свого дітища.

2.5. Балет “Сонячний камінь” оп.113

Цей балет В. Д. Кирейко написав у 1982 році на замовлення Міністерства культури УРСР. У представленому лібрето були використані легенди донецького краю, що поєднувалися зі змалюванням життя шахтарів дореволюційної епохи під гнітом капіталістів.

Лібрето створив Є. Кушаков, а балетмейстер-постановник “Сонячного каменю” Євген Хасянов намагався відтворити музику В. Кирейка в танці на сцені Донецького Оперного театру, проте досить невдало в професійному відношенні. Спектакль не затримався надовго в репертуарі театру, про нього було забуто.

Музика балету приваблює своїм пісенно-мелодійним началом, безпосередністю, світлим, гармонічно-ясним характером. Втілюючи вболівання за сумну долю народу, композитор щиро мріє про торжество Людяності та Добра. У балеті відчувається тісне переплетіння особистого, ліричного з епічним, загально-

¹⁵³ Давидова О. «Оргія» В. Кирейка... с.302.

людським. Тому відбувається поєднання монументальних образів з тонкою диференціацією виразових засобів.

Як писав Л. А. Мазель, серед необхідних умов художнього ефекту, художнього образу є “відображення і типізація життєвих явищ, внутрішнього світу людини,... їх моделювання специфічними засобами даного виду мистецтва, а також вираження через характер цього моделювання авторського ставлення до відображеного.”¹⁵⁴ Так, у балеті є творчі знахідки, які несуть образно-виразовий зміст, змальовують внутрішній світ людини. Але тематика балету не є актуальною для сучасного глядача, тому ніхто з режисерів-постановників не бажає ставити його. Шкода, що “Сонячний камінь” залишається у забутті: адже в ньому є цікаві й яскраві музичні номери, які заслуговують на увагу. З відкритою безпосередністю емоцій поєднується раціональність застосування музичних прийомів і засобів.

2.6. Опера “Вернісаж на ярмарку” оп.124

1985 рік був ознаменований однією з найбільш яскравих знахідок В.Кирейка для театру, що практично не має аналогів в українській музиці, – появою першої в країні камерної комічної опери “Вернісаж на ярмарку” (оп.124). Опера створена за мотивами гумористичної повісті Г. Квітки-Основ’яненка “Салдацький патрет” на замовлення керівництва Київської консерваторії спеціально для оперної студії з розрахунком на невелику кількість виконавців для того, щоб цю оперу можна було показати нашим друзям з Лейпцигської консерваторії (обмін гастрольями між українськими й німецькими студентами). Вона була з успіхом поставлена Київською Оперною студією (режисер-постановник – н.а. СРСР Д. М. Гна-

¹⁵⁴ Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. Композитор, 1991, стр.133.

тук). Тематика м'якого висміювання людських вад, пороків була поширена в жанрі українського водевілю в середині 19 століття. Це вміння народу посміятися самого з себе (адже гумор продовжує життя) яскраво відобразив уперше Г. Квітка-Основ'яненко, потім М. Гоголь в своїх літературних творах. Звернення до такої незвичної для опери теми ще раз підкреслило ідейну невичерпність та дотепний гумор композитора. Про цю рису В. Кирейка згадував у своїх спогадах колега по перу – Антон Муха: “Не дуже схильний до безоглядної відкритості у спілкуванні,... Віталій Дмитрович у сприятливій обстановці здатний розкритись як талановитий оповідач з неабияким почуттям специфічно українського – полтавського гумору, м'якого, незлостивого... Вийшовши з надр народних, засвоюючи й примножуючи досягнення культури в її найширшому розумінні, композитор об'єктивно виступає представником елітної столичної інтелігенції”.¹⁵⁵

Лібрето написали Едуард і Надія Яворські. Ось що згадував Е. Яворський про їхню роботу над оперою: “Перспектива роботи з В. Кирейком мене дуже зацікавила. Я вирішив знайти якийсь сюжет, який вкладався б у висунуті вимоги (малась на увазі невелика кількість виконавців – І. Ш.). Після довгих пошуків я звернувся до повісті Григорія Квітки-Основ'яненка “Салдацький патрет” і почав працювати над лібрето. Вся робота виявилась не дуже складною для мене, бо я вже мав досвід роботи в музичному театрі. Незабаром була закінчена текстова частина, але потрібно було написати вірші – тобто тексти музичних номерів. Десь 2 – 3 номери мені вдалися, але решта здавались такими незугарними, що я не ризикнув показати їх Віталію Дмитровичу. Підключилася моя дружина – Надія Йосипівна Некрасова, яка мала поетичний талант, що, на жаль, майже нікому не відомий. Вона допомогла мені дописати ці номери. Тепер ми могли показати

¹⁵⁵ Муха А. Віталій Кирейко на відстані і зблизка. Рукопис. -3 архіву автора. – І. Ш.

композитору вже готову літературну частину твору. Він прийняв її майже без зауважень (кілька незручних для вокалу місць ми переробили). Віталій Дмитрович дзвонив та повідомляв про кожний період своєї роботи над оперою. Згодом твір показали на редакційній колегії консерваторії. Редактором був Євген Лобуренко, який сказав: “Я повністю за те, щоб увесь твір був поставлений на сцені” (були інші пропозиції щодо постановки окремих номерів твору). Прем’єра вистави пройшла з успіхом. Обговорення після неї було схвальним. Єдине критичне зауваження висловив завідуючий кафедри оперно-симфонічного диригування О. Завіна: “Ви не використали такий вдячний момент у повісті: художник написав цей портрет для того, щоб продати його і викупити свою кохану з кріпацтва.” А я йому відповів: “Знаєте, це один з перших творів Г. Квітки-Основ’яненка, в якому письменник не ставив соціальних питань”. Так ми з ним не дійшли згоди, проте виставу прийняли досить добре; вона йшла десь два сезони. Потім головні персонажі – студенти закінчили консерваторію та пішли по світах, а інших було важко підібрати. Нещодавно при зустрічі з Віталієм Дмитровичем я дізнався, що нашою оперою зацікавились у Дніпропетровському оперному театрі. Можливо, там буде поставлена ця комічна опера, адже їх в Україні дуже мало. Тим паче, вона невеличка (всього 2 дії з прологом), що може статись у нагоді оперному театру.¹⁵⁶

Як бачимо, камерна комічна опера В. Кирейка “Вернісаж на ярмарку” мала великий успіх не тільки завдяки цікавому змісту, професійному лібрето, але й завдяки щирій, безпосередній музиці, яка теж спиралася на український фольклор (як ліричні, так і жанрово-побутові, танцювальні зразки).

Звернення до творчості Г. Квітки-Основ’яненка було не випадковим: адже він був одним з перших письменників, хто по-

¹⁵⁶ Спогади Е. Яворського. – Архів автора. – І. Ш.

чав писати українською мовою, яка витіснялась російським царством. Поява в 1843 році першої книги його “Малоросійських повістей” ознаменувала собою справді новий крок у розвитку української літератури. Разом з І. Котляревським, П. Гулаком-Артемовським та Є.Гребінкою, Г. Квітка-Основ’яненко утверджував необмежені можливості українського слова, виступаючи проти тогочасних реакційних кіл, що негативно і зневажливо ставились до “малороссийского наречия”. Уважно вивчаючи народне життя і засвоюючи фольклорні традиції, письменник намагався правдиво відтворити тогочасну дійсність на сторінках своїх творів. Пошуки Г. Квіtkoю-Основ’яненком позитивного героя в дворянському середовищі не увінчались успіхом. Джерела високих морально-етичних ідеалів він знаходить серед кріпосного селянства, відроджуючи здобутки “народного гуманізму.”¹⁵⁷ Новаторський характер збірки, її історико-літературну вагу зрозуміли й оцінили навіть прогресивно настроєні російські письменники й діячі: “Дотепер малоросіяни не мали жодного майже твору чисто літературного, писаного прозою своєю рідною мовою... Поява так нетерпляче очікуваних малоросійських повістей, розказуваних Грицьком Основ’яненком, показує нам, що малоросіяни... можуть створити свою прозу”.¹⁵⁸

Оцінюючи “Салдацький патрет”, О. Бодянський відзначав, що його вразили “прекрасний, вірний, майстерний нарис сільського ярмарку”, “простота, природність оповіді”, “живі, яскраві, свіжі картини, веселий гумористичний тон, влучні дотепні натяки, начебто ненароком, мимохідь зроблені”, “правильна, чиста мова й численні вдало схоплені в народі звороти й вира-

¹⁵⁷ Яценко М. У пошуках гуманістичного ідеалу. // «Дніпро», № 11, 1978р. ст. 136.

¹⁵⁸ Бодянский О. Ученые записки императорского Московского университета. 1834, ч. VI, №5, С. 287 –288. (цитата з кн. Г. Квітка-Основ’яненко. Зібрання творів у 7-ми томах. т. III. – К.: Наукова думка, 1981. Додатки, ст.446.)

зи”.¹⁵⁹ Дійсно, письменнику вдалося передати характерний для нашого народу гумористично-сатиричний елемент, його гострий, дотепний сміх.

Ці ж характерні риси повісті намагалися перенести в музику опери лібретисти й композитор.

В опері немає загострених соціальних конфліктів, складних ситуацій. Всі персонажі наділені музичними жанровими характеристиками, що зображують їх певні якості, висміюють недоліки.

Лібретисти вирішили змінити назву опери (хоч на мене, “Салдацький патрет” звучить ближче до народної лексики), зробили із зовсім невеличкої повісті чимале лібрето для камерної опери, значно розширивши зміст. При цьому вони вводять нові персонажі (Сторожа, Килини, Солдата) та сюжетні лінії, яких не було в повісті (кохання художника Кузьми до Домахи, їхнє весілля). В дії пролога опери обігрується “Латинська побрехенька” з часів царя Нерона: “*Ne sutor supra crepidam*”, що в українській мові відповідає приказці: “Швець знай своє шевство, а в кравецтво не мішайся”. Джерело цього латинського вислову – античний анекдот про те, як картину давньогрецького художника Апеллеса розглядав швець і, зробивши кілька зауважень про взуття, намагався розбирати художні достоїнства картини, але був зупинений живописцем. На основі цієї “латинської побрехеньки, по-нашому розказаної”, будується пролог до опери, дотепно створений лібретистами і композитором.

В опері змінені і деякі дієві ситуації: в повісті Г. Квітки-Основ'яненка сам піп Отець Микита намагався ввійти свою кобилу, не зрозумівши, що вона намальована, а в опері в намальовану попову кобилу стріляє Сторож. В лібрето розширена роль усіх персонажів, які в повісті не відігравали якоїсь ролі: змальовано доброго поміщика Зозулю, який оцінив малярське

¹⁵⁹ Бодяньський..., ст. 453.

мистецтво і щедро розплатився за намальований “патрет”, оживає намальований Солдат і повчає п’яницю Матвія Шпоня правильному життю; Кузьма постає не тільки талановитим художником, але й ніжним парубком, який кохає грайливу красуню Домаху. Таке перероблення першоджерела допомогло зробити цікавішою драматургічну канву, яка захоплює своєю сценічністю. Дійсно, специфіка музичної драматургії не терпить механічного перенесення першоджерела. З позицій справжнього драматурга-реаліста розроблені музичні характеристики дійових осіб, весь розвиток дії.

Велику роль відіграють хорові епізоди, адже хори – це уособлення народних мас, які беруть участь в дії опери, співпереживають або висміюють негативних персонажів. Цікавими є оркестрові номери (Увертюра, побудована на інтонаціях-характеристиках головних персонажів, танцювальний дивертисмент “Вертеп”, до якого увійшли Російський танок, Циганський, Польська мазурка і Український козачок). Вдало підмічені характерні національні особливості танців. Композитор використовує мелодичні та ритмічні інтонації пісенних і танцювальних зразків народного фольклору, переосмислюючи їх у своїй яскравій музиці.

В. Кирейко показує свій щедрий дар портретиста й драматурга, надаючи персонажам чіткі музичні портрети-характеристики, вводячи театральнo-зображальні сцени. Велика роль у вокальних партіях героїв відведена музичній декламаційності: в їхній мові збережена характерна сільська говірка з незвичними лексичними зворотами, яскраво змальована Г. Квіткою-Основ’яненком, а оперний речитатив наближається до народної живої розмовності. Всі образи змальовані природньо, вони глибоко народні, національні.

Опера “Вернісаж на ярмарку” захоплює світлим оптимістичним характером віддзеркалення минулої доби, національним

колеритом, незлостивим гумором, професійною майстерністю написання як сольних номерів, так і ансамблевих та хорових сцен, утвердженням гуманістичної ідеї перемоги добрих сил. Висміювання негативних явищ дійсності залишається актуальним і в наш час. Тому хочеться сподіватися, що ця камерна гумористична опера буде ставитися на оперних сценах країни.

2.7. Опера “Бояриня” (ор.226)

Протягом усього життя у композитора відбувалося звернення до генія Лесі Українки: від ранніх романсів і “Лісової пісні” до останньої опери-драми “Бояриня”(ор.226).

Незабутня й велична поезія й драматургія Л. Українки були тим епіцентром, до якого тягнулися всі талановиті митці останнього століття. Її неповторні твори, які несли в собі глибоке філософське начало, високо естетичні художні образи, життєво правдиві характери, величезну любов до рідної України, живі, актуальні погляди на проблеми історичного минулого та сучасності, а також передбачення майбутнього, стали невичерпним джерелом для композиторського осмислення та музичного втілення. Українські митці досить часто зверталися до цього джерела в своїй творчості. На поетичні тексти Лесі Українки створено велику кількість романсів, хорових партитур, а також балетів (згадаємо балети “Лісова пісня” М.Скорульського, “Камінний господар” В. Губаренка, “Досвітні вогні” Л. Дичко, “Оргію” В. Кирейка та ін.)

В. Кирейко став унікальним явищем в історії української музики: він зміг почути й втілити драматургічну творчість поетеси у музиці для театру, причому не тільки в балеті, а й в опері.

У 2003 році В. Кирейка надихнула на написання опери драматична поема Лесі Українки “Бояриня”, що була створена в

1910 році в єгипетському місті Хельвані, де поетеса проходила лікування. В цьому творі Л. Українка звернулась до нашого історичного минулого – часів “великої руїни”, коли після смерті Богдана Хмельницького Україну роздирали, бажаючи підкорити інші держави: Росія, Польща й Туреччина. У період радянської влади навіть згадка про поему “Бояриня” була під забороною. Лише після здобуття Україною незалежності цей твір отримав нове життя, не втративши при цьому своєї актуальності.

Композитора-патріота глибоко схвилювали не тільки гострі зовнішні, але й внутрішні протиріччя драми, а саме правдива й щира розповідь про долю української дівчини, яка насмілилась покинути Батьківщину й прямувати за коханим чоловіком – царським заложенником аж до Москви. Навіть ставши бояринєю, вона залишається вірною інтересам свого народу, протестує проти принизливого, підневільного ставлення, матеріального й духовного гніту, застарілих традицій, що були чужими для Вільного українського козацтва. Але лиха доля спіткала її: в тузі за рідним краєм героїня гине. Композитор зміг відчути і втілити в музиці улюблену тематику Лесі Українки – проблему жіноцтва, цікаво інтерпретуючи тему жіночої долі, неможливості пристосування духовно багатой, розумної й освіченої жінки-особистості й провидиці до життя у рабстві та покорі.

Робота В. Кирейка над історичною оперою-драмою “Бояриня” йшла досить швидко, ніби на одному диханні. Двоактна з 4-ма картинами опера була написана за півроку й стала ще одним самобутнім шедевром композитора в цьому жанрі. Його музика невіддільна від поетичного та пластичного слова Лесі Українки, що глибоко розкриває емоційно-психологічні переживання героїв, напружену драматичну дію, несе справжній ідейно-філософський зміст.

Лібрето заслуженого діяча мистецтв України Василя Туркевича актуалізує вдумливе ставлення до літературного першо-

джерела, розуміння його історичного, ідейного та філософського змісту.

“Працюючи досить довго над лібрето, – згадує В. Туркевич, – я зіткнувся із складною проблемою вибудувати драматургію майбутньої опери так, щоб її герої виражали не тільки свій внутрішній світ почуттів, але й своє ставлення до подій, які відбувалися в Україні і про які Леся Українка сказала тільки побіжно. По суті образи Степана і Оксани в драматургічному плані були досить статичними і самозаглибленими, що є самодостатнім в літературному творі, але не завжди у сценічному. Потрібно було розкрити середовище, епоху, час і протиріччя двох світів, на перетині яких розкривається доля молодих людей, які поєднали свої серця селиким коханням...”¹⁶⁰

Для більш контрастного протиставлення вільного козацького життя сірим боярським будням і жорстоким російським традиціям В. Туркевич дещо змінює поетичний текст першоджерела, зберігаючи при цьому задум, сюжет і характери головних героїв: колишнього козака Степана, що став слідом за своїм батьком московським боярином, правдивий психологічний образ-портрет вродливої української дівчини Оксани, її батьків і брата – українських козаків, а також Степанової матері та сестри, що змушені були покинути рідну Україну й терпіти чужинське московське рабство. Поглиблюючи сюжеттику й драматичність ситуації, лібретист і композитор вводять в оперу дійові особи, яких не було в драмі поетеси: Єпископа, Гетьмана, трьох бояр та козаків. Перша картина опери, де дія відбувається на майдані гетьманської столиці, введена самостійно лібретистом і є немовби “передмовою до автентичного тексту Лесі Україн-

¹⁶⁰ Туркевич В. «Бояриня» Лесі Українки в оперній інтерпретації. // Лібрето Василя Туркевича до опери В.Кирейка. – Видання Національної опери України ім. Т. Шевченка, 2008, с. 7.

ки”¹⁶¹. Характерно, що московські бояри розмовляють в опері російською мовою: їх підкреслено “сухий” речитатив досить різко контрастує вокальним номерам решти персонажів.

В. Туркевич перепланував деякі сцени поеми, створивши з різних віршованих епізодів тексти для арій та ансамблів. Проте ці зміни, зроблені переконливо, допомагають передати музичними засобами головну ідею драми Лесі Українки. Композитор показав своє вміння переплавляти життєві та історичні образи з їх враженнями й настроями в точні, влучні й рельєфні музичні образи. В опері немає фольклорних цитат, проте вся вона пронизана інтонаціями української народної пісенності.

Є в опері і лейтмотивна система: набувають свого розвитку та особливого значення теми народу (якою починається опера), кохання Степана й Оксани та інші. Для характеристики бояр Віталій Кирейко застосовує лейтмотив царя, добре знайомий з російської оперної музики: вперше взятий П. Бородиним в опері “Князь Ігор” (прославляючий хор “Уж как на небе солнцу красному слава”), він звучить пізніше в опері М. Римського-Корсакова “Царева наречена”, носячи загрозливий, трагічний характер, так само, як і в опері М. Мусоргського “Хованщина”, у Д. Шостаковича мотив набуває відкритої гротесковості. Цікаво, що ще на початку 19 століття цю тему використав для своєї фуги Л. В. Бетховен у своєму квартеті опус 78. Лейтмотив царя у В. Кирейка подібний до характеру М.Римського-Корсакова: він теж звучить тільки в оркестровому поліфонічному вигляді, нагадуючи про страшну й непохитну царську владу.

Драматургічна ідея оперного твору має дві основні протирічні лінії – соціальну та лірико-побутову, що продовжує традиції оперних партитур М.Лисенка, Б. Лятошинського та інших більш пізніх представників оперної еліти України.

¹⁶¹ Туркевич... там само.

На тлі трагічно-суперечливої епохи в історії України розгортається і драма людська. Структура опери розвивається таким чином: I картина – експозиція соціального фону, драматургічна зав'язка дії передається через драматичні масові сцени, що готують слухача до розкриття основної конфліктної фабули; II картина – експозиційне знайомство з головними героями драми; конфлікти лірико-побутової лінії досягають особливого драматизму в III-й та IV-й картинах, які є кульмінаційними. Трагічна розв'язка не ставить крапки і не дає розвиткові катарсичної лінії повної реалізації. Драма в історії України цього протирічливого часу тільки-но розпочинається. У зв'язку з цим напрошуються аналогії з великими творіннями О. Пушкіна – М. Мусоргського “Борис Годунов”, коли “народ безмолствует”, а Юродивий оплакує подальші соціальні поневіряння імперії, яка, не вирішуючи своїх внутрішніх конфліктів, намагалась будувати майбутнє на кістках переможених.

Опера “Бояриня” складається з чотирьох картин, кожна з яких ділиться на ряд сцен, що наскрізно змінюють одна одну. Композитор користується відомими оперними формами: аріями, аріозо, речитативними діалогами та інструментальними номерами. Але вони об'єднані активно-стрімкою дією, що додає опері драматичного розвитку сценічної драматургії.

Слід відмітити важливу роль оркестру в опері. Він не тільки акомпонує солістам, але й змальовує їхні портретні характеристики, світ переживань, драматичні події поетичного сюжету. Окремі оркестрові епізоди (симфонічний антракт між III і IV картинами, танок з першої дії) актуалізують контраст оперної дії.

Оркестровий вступ відкриває оперу, вводячи слухача в історичне минуле кінця XVII століття. Автор ніби тезово подає в згорнутому вигляді емоційно-психологічний ряд драматургічних колізій, кожна з яких буде мати свій окремий план розгортання. Музичний матеріал показується спочатку неквапливо,

розповідно. Викладений в унісон перший двотакт з квартовими інтонаціями створює зразу суворе й аскетичне відчуття (взаємовідносини народу і влади). Другий контрастний елемент теми інтонаційно близький ліричним українським народним пісням, змальовує життя терплячого, але незламного українського народу. З кожним новим проведенням тема стверджується, “обро-стаючи” новими, більш рішучими поліфонічними голосами, створюючи специфічну гармонічну канву.

Вступ

Lento

Piano

mf

cresc.

Останнє кульмінаційне проведення ліричної теми народу в октаву з доданням форшлага набуває більш рішучого характеру, готуючи появу другого епізоду вступу – *Allegro non troppo*.

Композитор не назвав оркестровий вступ увертюрою тому, що він побудований не в традиційній сонатній формі, а складається з семи епізодів, що переходять один в один (як і вступ до опери Р. Вагнера “Тангейзер”).

Другий епізод вступу складається з двох елементів: вольового, драматичного, з пунктирним ритмом, близьким до теми Гетьмана з першої картини, та мелодійного, наспівного, але стверджуючого сильне начало. Обидва елемента переплітаються, доповнюючи один одного. Поступово напруга спадає, тема переміщується регістрово все нижче, а примхлива зв'язка солюючого кларнета підводить до появи ліричного третього епізоду (*Andantino amabile*, $\frac{6}{8}$) – теми кохання Степана і Оксани, на матеріалі якої побудована в подальшому арія Оксани з другої картини. Світлий, ніжний колорит співучої теми підсилюється спокійним баркарольним ритмом триольних восьмих у струнних інструментів. Але тональні відхилення і гармонічні напруження драматизують ліричну тему, вводячи її в більш схвильований четвертий епізод (*Allegro non troppo*). На інтонаціях цієї теми буде побудоване Аріозо Степана з третьої картини опери. Пунктирна тема другого епізоду звучить тут на тлі залігованих триольних восьмих нот. Поліритмічне поєднання різних тематичних елементів надає музиці особливого тривожного драматизму. Поліфонічне ущільнення фактури з канонічними проведеннями другого елемента теми приводить до кульмінаційного зменшеного септакорду, а після заспокоючої унісонної зв'язки настає ліричний п'ятий епізод (*Larghetto*, $\frac{9}{8}$). Близька до тематичного матеріалу третього епізоду, ніжна тема кохання звучить зараз в мінорі, несучи трагічність, щемливу безвихідь, що підкреслюються альтерованими гармоніями триольного супроводу з нисхідними затриманнями нот – інтонаціями зітхання, поривчатими секвенціями елементів зміненої теми з інтонаціями розпачу.

Шостий епізод контрастує попередньому своєю рішучістю, впевненістю. Продовжуючи вольовий характер пунктирного другого епізоду, ця частина є своєрідним маршовим поступом, в якому основна мелодична тема басів поєднується з

синкопованою акордовою лінією супроводу. Накопичена енергія виливається в кульмінаційний заклик до боротьби (*Piu mosso, sf*). Немов фанфари, звучать стверджуючі триольні акорди оркестрового *tutti*, що переходять в останній, 7-й епізод (*Andante mosso*). Це своєрідна динамізована реприза 1-го епізоду. Але лірична тема тепер перетворилась на закличну, тріумфальну, що підтверджується її унісонним викладенням мідних духових в низькому регістрі на секстольному тремолоючому тлі струнних, які піднімаються все вище із загостренням гармоній та збільшенням напруги.

Середня частина 7-го епізоду являє собою перегуки різних груп оркестру, що інтонаційно побудовані на двох елементах основної теми: фанфарно-закличні поспівки 1-го елемента теми вступають в боротьбу з 2-гим пісенно-гімнічним елементом.

Кода вступу – утвердження оптимістичного характеру спочатку пісенного другого, а потім апофеозно-закличного першого елемента теми народу, – контрастує наступному трагічному розвитку опери-драми.

Сім епізодів вступу не випадкові. Вони є символом замкнених у єдине ядро ідей-тез, які представляють образно-драматичний стрижень опери, її головну ідею, драматизм ситуацій і глибокі характери.

Образ українського козацтва, його волелюбність, шляхетність і вірність національним традиціям змальовано в Першій дії.

Перша картина I-ї дії відбувається на майдані гетьманської столиці Батурина. Люди поволі виходять з церкви, вітаючи один одного зі святом Трійці. Цієї картини не було в драмі Лесі Українки: поетичний текст створений лібретистом В. Туркевичем. Але він пройнятий настроєм і духом епохи, тому не сприймається чужорідним в опері.

Оркестровий вступ до першої картини нагадує аскетичний церковний хор старовинних часів. Але унісонні секстолі “16-

тих” порушують акордовий спокій, готуючи появу Хору людей біля церкви (“Радіймо! Радіймо! Дух Божий із нами!”)

На відміну від вступу, хор має святковий, піднесено-урочистий характер. Композитор пише його в незвичній формі рондо. Бадьорий, радісний настрій рефрена відтіняється трьома мінорними епізодами з елементами підголоскової поліфонії та секвенційним розвитком. Тріумфальна кінцівка хору зразу вливається в Аріозо Єпископа: В. Кирейко використовує принцип наскрізної дії, підкреслюючи тим самим контрастність різних сцен (як образну, так і тональну, фактурну, гармонічну і ритмічно-мелодичну).

Невелике Аріозо Єпископа (“Нехай зійде на вас, брати і сестри, Господня милість”) має традиційний пісенно-ліричний характер, спокійну мелодичну лінію, що підтримується синкопованим супроводом струнних.

Вперше в оркестрі й наступною канонічною відповіддю в партії Єпископа з’являється інтонація лейтмотива царя на словах: “З Москви прийшли поважні гості. Низький уклін їм, а через них царю”.

В пісенне аріозо Єпископа вклинюються репліки незадоволеного народу: “Авжеж, так не молились за Богдана, а тут за батюшку-царя”), що носять схвильовано-драматичний характер. На їхньому тлі більш зловісно звучить викладена в нижньому регістрі в унісон тема царя.

Хор є дійовою особою опери, що реагує на всі заяви Єпископа, Гетьмана та бояр: докоряє їм, захищаючи свої національні інтереси, які сповідалися за часів Богдана Хмельницького. Композитор підкреслює політичну напругу картини, волелюбність та нескореність народного характеру.

Продовження аріозо в ліричному настрої знову переривається зараз вже сухими репліками Боярина, який пропонує славити не Бога і Гетьмана, а “нашого царя Малої, Білої й Великої

Росії”. Характер музики останніх фраз Єпископа вже змінюється: замість пісенності з’являється речитативність, а паузи вносять невпевненість, недомовленість.

Те, що Єпископ благословляє спочатку московських бояр, а потім Гетьмана і всіх інших, обурює український народ. Напружена ситуація підкреслюється поліритмічно (пунктирний маршовий ритм на тлі триольних восьмих) і гармонічно в оркестрі (фа-мінорний тризвук із загостреною остинатною секстою) та імітаціями хору: “Дивися як! Вони вже стали перші! Вже після них Гетьман цілує хрест. Вже дожилися, що зайди правити-муть нами”. Драматичне піднесення і 6-тактне “оціпеніння” на збільшеному тризвуку перериваються вольовими інтонаціями Гетьмана з пунктирним ритмом (які звучали в другому та четвертому епізодах оркестрового вступу до опери).

Проте грізні бояри не хочуть терпіти промови Гетьмана, обривають його після першої 4-тактної фрази, а потім після другої 6-тактної: “Народ шанує нашого царя... – А треба, щоб боявся. Бо царське слово – то закон для кожного і всіх”, – відповідає Перший боярин, пропонуючи страчувати всіх “неслухняних” царю. Погрозово й трагічно лунають його слова: “Розпеченим залізом ти маєш випекти крамолу із душ оцих. Щоб забули навік козачий дух й Виговського закличне слово”...

На такі погрози народ відповідає протестом. Хоровий епізод, що будується на інтонаціях теми народу з 1-го епізоду оркестрового вступу, носить вольовий, незламний характер. Особливого драматизму музиці додають елементи канонічно-імітаційної поліфонії з підкресленим пунктирним ритмом. Кульмінаційним стогоном звучить звернення народу до Гетьмана: “Проллється кров козака, як зайди стануть правити у нас.” І знову хор переривається репліками озлоблених бояр: “Послушайте, народец что твердит, ведь бунтом пахнет”. А в оркестрі в цей час проводиться лейтмотив царя.

Партії всіх трьох бояр побудовані на сухій речитації тексту російською мовою. Постійні паузи на перших долях такту додають невпевненості й нерішучості їх страшним погрозам. На фоні повзучих дисонансних акордів оркестру чути останню лякаючу репліку третього боярина: “Не тут-то быть, огнем и кровью в покое удержим, что стало нашим, мы не отдадим!”

Яскравим живим контрастом до попередніх речитативів є благородна й величава Арія Гетьмана (“Ще не застигла в них козача кров, і пам’ять про Богдана ще не згасла!”) Наспівно-розповідна мелодія арії близька до інтонацій українських дум та історичних пісень. Але спокійна мелодична розспівність єднається з пунктирним ритмом, який надає їй рішучості й пружності.

Після двох розповідних куплетів арії музика драматизується. Найвищий епізод (“Що кожний хрещений Богданом... швидше вмере, ніж ниці розпластається під тронем”) – напружені акцентовані речитативні вигуки сильної духом людини, що змушена підкорити свою волю і волю народу московському царському трону через клятву, дану Б. Хмельницьким на Переяславській Раді.

У третьому куплеті розповідність Гетьмана стає більш схвильованою (у вокальній партії з’являються паузи, а в оркестрі триольний ритм поєднується з дуольним). Композитор підкреслює трагізм ситуації, його вагання і нерішучість поведінки. Страшною карою віють слова: “Та від трону того владу маю, прокляту Богом і народом”. Завершуючий арію речитатив показує прийняте Гетьманом рішення: “Царю служу я вірно й служити буду.” Акомпонує оркестр з тональними відхиленнями й гармонічними дисонансами ніби протестує проти таких слів. Кінцеві низхідні секундові інтонації зітхання підкреслюють безвихідну печаль. Проте вона триває недовго...

Після звертання Гетьмана (“Гей, хлопці, покажіть боярам, як вміють джури веселитись”) починається оркестрово-танцювальний номер – “Козачок”. Тут Віталій Кирейко продовжує традиції

українських народних жанрово-побутових танців, що були закладені ще в “Козачку” з симфонії невідомого автора XVIII століття, та продовжені М. В. Лисенком і його наступниками. Віталію Дмитровичу подобається включати Козачки в свої симфонічні, драматичні (балетні) та фортепіанні твори, кожен раз спираючись на українські народні інтонації й танцювальний ритм, але при цьому створюючи нові мелодичні, гармонічні, фактурні й структурні побудови. Використовуючи традиційну форму рондо, композитор три рази повторює танцювально-батьорий рефрен, який підкреслює веселу, завзяту козацьку вдачу, життєлюбність і темпераментність народу. Мінорні епізоди відтіняють рефрен, змальовуючи жіноче начало. Кода Козачка – кульмінаційне ствердження перемоги оптимістичного начала.

Опера "Бояриня" ("Козачок")

В. Кирейко

Allegro vivo

Piano

6

10

Веселий український танок не може бути до вподоби московським боярам: “Представь себе, что кто-нибудь в Москве у пляс пошел в ограде храма?”

Сухі речитативні репліки бояр змінює Речитатив і аріозо Степана. Український козак за походженням, Степан разом з батьками і сестрою залишив Україну та подався до Москви захищати інтереси Богдана Хмельницького. Ставши боярином, він не забуває свого українського походження, вболіває за свій народ, бажає йому мирного процвітання й добробуту.

Невелике перше Аріозо Степана зображує його мрійливий, спокійно-роздумливий характер. Лірична, світла, розспівна мелодія ллється на фоні м'яких триольних акордів супроводу. Він дає розумну пораду боярам: “Не в страсі і в покорі, а в рівності із нами народ цей треба мати.” Завершується аріозо кульмінаційним сміливим вигуком Степана: “Царю гетьмани присягали, а не народ”. Складні модуляційні відхилення в далекі тональності загострюють напруженість вислову.

Невеликий унісонний речитатив усіх бояр на тлі лейтмотива царя, який передає вже не погрозу, а їх здивування почутим, обриває сцена Перебійного із Степаном. Старий запорожець згадує померлого батька Степана, що був його “побратимом в боях і мирі”, та запрошує молодого боярина до себе в гості пом'янути батька.

Похмура й сувора постлюдія струнних, в якій чути мінорні інтонації зміненої теми вступу, завершує Першу картину, нагадуючи про тяжкі випробування багатостраждального українського народу.

Таким чином, I картина опери знайомить нас із життям, звичаями та політичною обстановкою кінця 17 століття. На тлі напружених масових сцен композитор майстерно змальовує образи своїх героїв, глибоко розкриваючи їх характери та взаємовідносини.

Починаючи з **II-ї картини** лібретист використовує поетичний текст Лесі Українки, але дещо скорочує та змінює його, додаючи

власні фрази. Композитор йде за поетичним словом, змальовуючи образи всіх дійових осіб картини: спокійного, розсудливого Перебійного (в його репліках чути інтонації з арії Гетьмана), хазяйновитої Перебійнихи, їхнього недоброго сина Івана, що весь час докоряє Степанові, згадуючи про від'їзд його батька до Москви як втечу, а бажання не проливати народну кров – як боягузтво і зраду Україні (його партія складається з коротких речитативних фраз задиристого настирливого характеру).

З особливою теплотою зображені образи головних героїв опери: благородного українця Степана, який по слідах батька став московським боярином, та шляхетної української дівчини Оксани, що, полюбивши Степана, залишає рідний дім і край та вирушає за ним до Москви, щоб теж стати бояринею.

У І-й дії Степан постає спокійним, розумним і розсудливим патріотом, який не хоче марно проливати людську кров, намагаючись без зброї владнати серйозні конфлікти: “Як же можу я на Україні здійснити зброю так, щоб не діткнути когось з братів своїх?”

Навіяна українською пісенністю, Арія Степана з другої картини написана в тричастинній формі (“Не зраджував мій батько Україні”). У крайніх розділах мелодична розспівність вокальної партії поєднується з вольовим пунктирним ритмом, закличними квартовими інтонаціями, що малюють образ юнака з чистим серцем і світлою душею, але водночас з козацькою гідністю і честю.

Середній розділ арії (“Мене ще змалку учив Письма святого батько”) має більш схвильований характер, що проявляється в синкопованому супроводі, який весь час драматизується, що приводить до зростання внутрішньої напруги. Драматичний середній розділ не може не вплинути на подальшу динамізовану репризу арії: оркестрова фактура щільнішає, ліричність вокальної партії поступається місцем рішучості, впевненості у правоті: “Честь України боронити можна і без зброї”.

Побачивши красуню Оксану, дочку Перебійних, він зразу закохується в цю волелюбну дівчину. Але він боїться признатися в цьому почутті, розуміючи, що мусить поїхати з України назавжди.

Особливим ліризмом і теплом пройняті всі сцени опери, пов'язані з коханням Степана й Оксани. З цього моменту музика опери змінюється: із повсякденного життя дія переноситься в світ кохання, мрій і поезії, показуючи злиття їх доль.

Образ головної героїні опери, так само, як і літературного першоджерела Лесі Українки, уособлює в собі українське жіноцтво, яке волею долі змушено було покинути рідну країну й жити за кордоном, але при цьому вміло не загубити українського патріотизму й гідно служити своїй державі далеко за її межами. Україна завжди була багата на справжнє, сильне й розумне жіноцтво (згадаємо хоча б дочок Ярослава Мудрого: Анна-Ярославна, ставши королевою Франції, завезла туди не тільки нашу Біблію, але й принципи нашої високої моралі й патріотизму, Настя Лісовська (Роксолана), ставши турецькою правителькою, залишалася відданою принципам честі, справедливості й української гідності і т.д.

Трагедія Боярині-Оксани в тому, що вона не змогла прижитися за межами рідної України на чужині, де жінка ототожнювалась з безправною рабинею, яка не мала права голосу і в усьому була залежною від чоловіка.

Драматургічна лінія жіночої долі має своє глибоке коріння і вирішується Лесею Українкою по-своєму самотутньо.

В. Д. Кирейко зміг з особливою глибиною розкрити й розвинути в музиці цю самодостатню драматургічну лінію сильного характеру розумної жінки-особистості, що залишалася завжди вірною дочкою свого народу, підтримуючи боротьбу українців за своє визволення.

Перша лірико-пісенна Арія Оксани з 2-ї картини опери побудована на матеріалі теми кохання з третього епізоду сифонічного вступу. На фоні спокійного переливистого баркарольного супрово-

ду чується природньо ніжна мелодія, що передає те несміливе почуття кохання, що зародилось в душі дівчини: (“Такий чудний, а серце так забилося...”.) З кожним куплетом (їх всього три), особливо в динамізованих приспівих, композитор розквітчує оркестровий супровід, влітаючи нові поліфонічні різнобарвні голоси. У кінці арії Оксана з хвилюванням зізнається: “Люблю його, люблю!”

Сила кохання допомагає головним героям вирішити з’єднати свої серця, щоб ніколи більше не розлучатися.

АРІОЗО СТЕПАНА

Allegretto

Tenor

Piano

Про -

mf

riten.

Т

сти - ме - не, про - сти ме - не Ти гні - ва - тись не му - сит, бо

Poco meno mosso

Рно.

mf

Т

ти са - ма ме - не при - ча - ру - ва - ла і

Рно.

Той самий зворушливий характер зберігається і в наступному Аріозо Степана (“Прости мене... Ти гніватись не мусиш, бо ти сама мене причарувала і звабила”). Зберігаючи баркарольність ритму (хіба що змінюючи розмір на ⁹/₈), композитор робить аріозо більш драматичним порівняно з арією Оксани завдяки фактурним, динамічним і гармонічним засобам.

Наступна сцена – діалог Оксани і Степана, де вони зізнаються в коханні один одному, – найпоетичніше місце опери, – будується на інтонаціях, близьких українським ліричним пісням. Іноді (при згадці про чужину) світлі тони захмарюються тужливими мінорними, але врешті торжествує всеперемагаюча сила палкого кохання: “Моя єдина, моє щастя. Тебе безмежно я кохаю”. Наприкінці дуету їх голоси єднуються разом, утверджуючи радість буття: “Ніщо вже нас не роз’єднає... Ми перед Богом присягаєм свої серця навік з’єднати.”

Продовжуючи лірико-побутову драматургічну лінію опери, сценічна дія **Третьої картини** будується на речитативах-діалогах, які доносять основний зміст драми. Автори знайомлять нас із новими персонажами драми: матір’ю – немолодою жінкою, що не хоче підкорятися російським звичаям, і, навіть проживши багато років поза межами батьківщини, носить українське вбрання, та сестрою Степана, Ганною – молодого дівчиною, повною сил, енергії та бажання погуляти, але змушеною сидіти вдома. Арія Ганни – лірична сповідь дівчини, що розуміє свою безвихідь і неможливість змінити життя та безглузді московські традиції, які пригноблюють безправних жінок.

Показуючи їхні родинні взаємостосунки, композитор вдається до змін музичних характеристик головних героїв, які зіткаються із зовсім іншим побутом і зобов’язані підкоритися новим страшним законам. Замість наспівного ліризму з’являються

драматичні речитативи, які загострюють психологічний стан та живий динамізм напружених ситуацій.

У діалогічних сценах Оксана дізнається про тутешні звичаї і гаряче протестує проти такого жіночого безправ'я. Фрази Оксани більше мелодизовані, ніж у Ганни й Матері, яка пропонує дочкам тікати, завбачивши здалеку Степана разом з боярами (знову звучить тема царя, викладена канонічно), тому що “нема тут звичаю такого, щоб жінка була при розмові чоловічій”.

Симфонічний супровід наступної сцени Степана й Оксани виражає їхні схвильовані внутрішні почуття: настирливе повторення синкопованої фрази басів з постійним зміщенням акцентів на тлі тремолоюючих струнних з повзучими альтерованими гармоніями передають напруженість, драматизм і загостреність безвихідного становища коханих. Їх короткі речитативно-вокальні фрази переривають одна одну, “обгортаються” гострими альтерованими акордами оркестру. А гнівні вигук Оксани (“Степане! Що ти кажеш? Мене бояри цілувати мають?”) підтримуються драматичним вихором “16”-тих в оркестрі, що переходить в супровід у подальшому Аріозо Степана (“Хіба казав тобі, що тут є воля...”).

Характер музики цього останнього Аріозо Степана значно відрізняється від усіх попередніх його номерів. В основі тематизму вокальної партії закладена тема 4-го епізоду оркестрового вступу до опери з гострим пунктирним ритмом, схвильованим маршовим поступом. Композитор образно відтворює страждання сильного молодого чоловіка, що повинен терпіти підневільне життя, не звертати уваги на приниження, образи, “холопом Стьопкою себе взивати... та руки цілувати, як невільник”, та ще й вмовляти дружину вийти в московському вбранні до думних дяків й винести їм меду.

Остання, **Четверта картина** – найбільш трагічна, загострена й напружено-лаконічна. Саме тут настає трагічна розв'язка

основних конфліктних ліній опери. З особливою глибиною та драматизмом розкриваються поведінка й ставлення героїв один до одного у найтрагічніші моменти життя.

Сценічна дія картини відбувається в саду Степана, дещо нагадуючи ситуацію в останній дії опер М. Римського-Корсакова “Царева наречена” та “Псковитянка”. Похмуро звучить оркестр, передрікаючи трагічну смерть героїні.

Сцена Матері із Степаном базується на нисхідній інтонації українських плачів. З боєм промовляє Мати: “Зурочили її оті бояри, бо заздре око мали на щире серденько її.” Сумні репліки Степана, який розуміє, що хвороба жінки “із туги за рідним краєм”, і вирішує твердо: “Благатиму царя, щоб нас пустив до тестя на гостину”. Подальше викладення дуету Степана з Матір’ю в мажорі ніби вселяє надію в їх серця на одужання Оксани.

Остання сцена Степана й Оксани, яка прокинулась після сну,- найдраматичніша в опері. Спочатку в їхніх мелодичних фразах чується світла ніжність і туга (в оркестрі – омінорено-змінені інтонації теми кохання). Проте поступово нервова збудженість Оксани зростає, коли вона дізнається про придушення повстань на Україні. З розпачем вигукує вона: “Що ти сказав? Утихомирилось? Зламалась воля”. Гострі гармонії (септакорди із збільшених тризвуків) і трагічно омінорена тема українського народу в оркестрі змінюють попередній мрійливо-скорботний епізод на страшних словах: “Отак і я утихомирюся, Степане... у домовині.”

Повні докору й розпачу слова останньої Арії Оксани (“З яким лицем збираєшся з’явитись на Вкраїні”). Схвильованою патетикою підтримує її оркестр, все драматизуючись.

З особливою силою та виразністю ілюструє В. Д. Кирейко сповнені ідейного змісту фрази поетеси, вкладені в уста Оксани: “Боялися ми крові і гніву царського, і диби. Всього боялися, а тільки не подумали, що буде, як запанує спокій в Україні”.

Арія Оксани

Soprano

Зя - ким ли-цем зби - ра - еш-ся з'я-ви-тись на Вкра - і - ні.

mf

Piano

mf

S

Си - дів, си-дів у за - піч-ку мос - ковсь - кім, по -

Pno.

S

кн - ли-ла-ся кров, по - кн зма - ган - - - ня ве-ло - ся.

Pno.

f

Хвора, вмираюча жінка з гідністю дбає про вільну й незалежну батьківщину, про свій сильний, незламний народ, що не буде коритись чийсь чужій волі. На прохання Степана пожаліти його й себе Оксана з гнівом зауважує: “Якби я мала сили не жаліти, то вирвала б себе й тебе із цього пекла.”

Ліричною патетикою пройняті фрази Степана, який палко кохає дружину й по-своєму страждає за свій рідний народ: “У кого кров текла із ран, а в нас із серця...” З невимовним сумом і тугою за безповоротно втраченим минулим відповідає бояриня: “Було життя – і не було його. Як зрадиш в ньому раз – то вже

довіку.” Розуміючи швидкий прихід смерті, вона заповідає чоловіку допомогти одужати і зібратись знов до бою за свободу всім пораненим українським братам.

Останнє звернення до сонця не випадкове: “Добридень, сонечко! Спішиш на захід. Ти бачиш Україну... – привітай.” Як майстер психологічного розкриття характерів, В. Д. Кирейко використовує прийоми світло-тіні в гармонії, тональному плані, ритміці, фактурі та оркестровці.

Головна героїня гине, але незламною залишається ідея боротьби народу за свою волю, землю, людську гідність. Немає відчаю, надриву; почуття скорботи має мужній, благородно стриманий характер.

Так із святими категоріями Віри – Надії – Любові завершується трагічно-романтична розв’язка побутової лінії опери, залишаючи слухачеві помислити над основним драматургічним стрижнем твору.

Готуючись до постановки “Боярині” в Національній опері України імені Т.Шевченка, композитор вніс деякі зміни до партитури. Дещо скоротивши діалогічні репліки героїв у другій дії, В. Д. Кирейко ввів оркестрову інтерлюдію між третьою та четвертою картинами, яка за своїм характером і тематичним матеріалом немов проклала арку до першої картини, а також два драматичних закулісних хори (“Веснянки” в другій картині та фінальний хор, що став кінцевим утвердженням скорботно-величної кульмінації опери).

Засновуючись на першоджерелі історично-драматичної поеми Лесі Українки, В. Кирейко створив талановиту оперу-драму, високо ідейну, актуальну в наш час, глибоко народну (насичену інтонаціями українського мелосу, але без фольклорних цитат), яка вражає своїм тонким психологізмом, правдивістю, вмінням розкрити музичними виражальними засобами

внутрішній світ і характери героїв, а також філософсько-загальноючий підтекст літературного шедевр поетеси.

Введені в оперу народні сцени не тільки з майстерністю передають характерний колорит історичної епохи кінця XVII століття, але й психологічно вмотивовують поведінку героїв. При цьому давнина сприймається як сучасність, завдяки психологічно-тонкому розумінню єдності історичного та сучасного: минуле сприймається сучасним, тому що розповідь ведеться вустами сучасного художника, через що герої минулого здаються нам сучасниками.

Композитор ще раз доводить справедливість думки Б. Асаф'єва про те, що "опера – це невпинний досвід трансформації емоцій... Опера йде від потреби відобразити в звуках почуття. Розвиток в ній дії – це чергування періодів накопичення і моментів розрядки емоцій".¹⁶²

Звертаючись до традиційних жанрових форм, В. Д. Кирейко трактує їх по-своєму, наповнюючи новим змістом: вся опера пройнята єдиною наскрізною дією. Окремі номери (арії, аріозо, дуети) є частинами сценічної дії цілої картини. Намагаючись передати душевний стан своїх героїв у розвитку, композитор уважно йде за змістовними й виразними відтінками поетичного тексту, вміло поєднуючи лірично-особисте із загально-народним, використовуючи при цьому все багатство виражальних музичних засобів. Твір підтверджує слова Б. Асаф'єва: "Коли композитор спирається на інтонаційний "капітал" епохи, на "суму музики", що міцно осіла в суспільній свідомості, в думках і емоціях сучасників, він знаходить реалістичність свого методу."¹⁶³

¹⁶² Б. Асаф'єв. Об опере. – Л. "Музыка", 1976, ст. 29.

¹⁶³ Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Л, Музыка, 1971, ст.281. (переклад автора –І.Ш.)

Майже п'ять років довелося композиторові чекати сценічного втілення своєї опери “Бояриня”. Не дивлячись на те, що “кращого сюжету для опери, яка б відповідала сучасному розумінню нашого національного коріння і духу, в українській літературі важко знайти”¹⁶⁴, ставити оперу не спішили. З гіркотою зауважував у своєму інтерв'ю газеті “День” автор лібрето до опери – В. Туркевич: “Сьогодні всі оперні театри працюють не на українське мистецтво, а на свої космополітичні інтереси, задовольняючи лише запити іноземної публіки. Всі плани вибудовуються під зарубіжні графіки гастролей і на те, що замовляють імпресарію, тобто ті спектаклі, що можуть зацікавити іноземців. А інтереси нашого глядача посуваються на другий план, або зовсім не враховуються... Українські опери не ставлять через те, що вони не вписуються в гастрольні репертуарні плани колективів.”¹⁶⁵

Довгоочікувана прем'єра опери В. Кирейка “Бояриня” відбулася в концертному виконанні 20 квітня 2008 року на сцені Національної опери імені Т.Шевченка (диригент-постановник – народний артист України Іван Гамкало). Опера мала великий успіх. Цьому сприяла не тільки високохудожня музика, але й майстерне виконання. Особливо хочеться відзначити виконавицю головної ролі опери – народну артистку України Ірину Даць. Вона напрочуд природньо перевтілилась в образ Оксани, посправжньому переживши на сцені кохання і страждання своєї сильної й мужньої героїні, яка вірить у рідний народ, його незламну волю. Душевний стан Степана і його переживання намагався щиро донести народний артист України Степан Фіцич. Правдиво й майстерно відтворили характери своїх героїв н.а. України Олександр Востряков (Єпископ), Геннадій Ващенко (Гетьман), Сергій Скубак (Перший боярин), Юрій Аврамчук (Другий боярин),

¹⁶⁴ Полищук Т. «Наталка, Запорожец и Тарас Бульба – последние из могикан». // «День» №52 за 24.04.2004. (переклад І. Ш.)

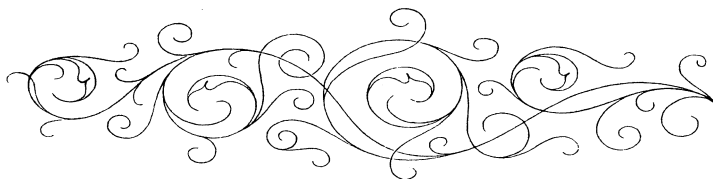
¹⁶⁵ Там само.

Микола Хоружий (Третій боярин), Василь Колибаб'юк (Перебійний), заслужені артистки України Світлана Кисла (Перебійних), Оксана Яценко (Мати Степана), Тетяна Пімінова (Ганна), а також н.а. України Микола Коваль (Гість).

Величезне значення в опері займає темброво-оркестрова палітра. Саме оркестр розкриває психологічний стан героїв та філософський підтекст опери. Свою високу професійну майстерність і власне трактування відкрив диригент-постановник – н.а. України Іван Гамкало.

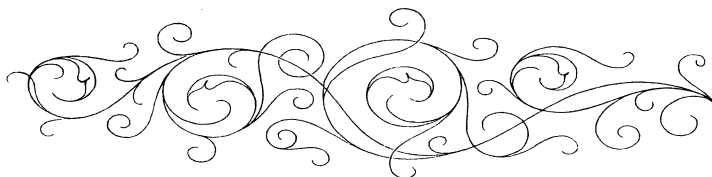
Досить сильне враження справляє хор (хормейстер-постановник – Богдан Пліш). Відчувається глибоке розуміння авторського задуму: в першій картині хор є співучасником дії, а наступні закулісні хори глибоко розкривають саму трагедійно-драматичну суть сценічного дійства.

Звичайно, хочеться бачити повноцінну оперну виставу з історичними декораціями та костюмами. Сподіваємося, що найближчим часом так і станеться: опера “Бояриня” ввійде в репертуар Київської національної опери та інших театрів України, адже твір заслуговує на повноцінне сценічне життя. Професійна майстерність і технічна досконалість поєдналися в ньому з емоційною силою, здатною благотворно впливати на слухача, захоплюючи його від початку до кінця.



Питання для засвоєння матеріалу

1. В якому році написана перша опера В. Д. Кирейка?
2. З якими режисерами співпрацював композитор?
3. Хто написав лібрето до опери «Лісова пісня»?
4. Історія створення та постановки балету «Тіні забутих предків».
5. Жанрові й драматургічні особливості опер «У неділю рано» та «Марко в пеклі».
6. З якої опери персонаж Хламушка?
7. Які твори для театру написав В. Кирейко на тексти Лесі Українки?
8. Жанрово-драматургічні особливості опери «Бояриня» за драматичною поемою Лесі Українки.
9. Характеристика персонажів та сюжетних ліній опери «Бояриня».
10. Особливості творчої постаті композитора, віддзеркалені через музику для театру.
11. Назвіть опери та балети В. Кирейка.
12. Головні риси творчості митця.



Розділ 3

Симфонічна творчість

Симфонічна музика посідає визначне місце в творчості В. Д. Кирейка. З великою любов'ю митець написав свої 10 симфоній, увертюри “Привітальна” ор.12 та “Свято Перемоги” ор.119, симфонічну поему “Дон Кіхот” ор.103, а також “Симфонієту” й “Українську сюїту” ор. 19-б для струнного оркестру.

У симфонічній творчості В. Д. Кирейка органічно поєднані досвід світового професійного мистецтва з рисами національної самобутності, глибокі філософські узагальнення і лірика, раціональний інтелектуалізм і пристрасні поривання, знання музично-виражальних можливостей і риси симфонізму.

Скрізь усе своє життя проносить митець тяжіння до симфонічної музики, кристалізуючи у своїй творчості жанр **симфонії**.

В **Першій** (“Українській”) симфонії ор.14 автор використав як народні закарпатські (у першій, третій та четвертій частинах), так і свої оригінальні теми, інтонаційно близькі народно-пісенним зворотам. Вражають ліричність та поетичність другої частини, що зображує картини рідної природи, та скерцозність жанрової третьої частини – яскравого фіналу симфонії. Так автор, продовжуючи традиції свого вчителя Л.М.Ревуцького, створює великий симфонічний твір, використовуючи при цьому український фольклор.

Залишаючись вірним своїм принципам симфонізму, В. Кирейко пише в 1953 році **“Привітальну увертюру”** (ор.12), присвячену 300-річчю возз’єднання України з Росією. Це був не твір на замовлення, а роздуми про історичну долю народу. Увертюра, сповнена наполегливих пошуків пізнання й переосмислення українського фольклору в симфонічній музиці, була виконана в 1954 році в Київській філармонії Державним симфонічним оркестром під керуванням Костянтина Сімеонова. Написана згодом **“Укра-**

їнська сюїта” ор. 19-б ще раз показала зростання досвіду композитора у симфонізації народно-танцювальних жанрів та переосмисленні законів народної творчості у його власній.

У 1962 році Віталій Кирейко пише свою **II симфонію фаміно́р** (ор.31) для великого симфонічного оркестру в чотирьох частинах, епіко-ліричну за жанром.

Симфонічна музика, так само, як і інші жанри творчості митця, практично майже не досліджена. Наведемо лише цитату М. Гордійчука про перші симфонії В. Кирейка: “У минулому чимало українських симфоній було написано за типом пісенно-ліричного чи лірико-споглядального симфонізму. У другій половині 50^х і в 60^х роках їх з’явилося менше...Отже, йдеться тільки про ослаблення активності композиторів у цьому напрямі, викликане пошуками нових форм і методів художнього вирішення проблеми національно-характерного. Твором, автор якого прагнув до своєрідного розв’язання даної проблеми, була Друга симфонія В.Кирейка (1962). Елемент пошуку характеризує вже Першу симфонію композитора, написану на теми українських народних пісень. В їх опрацюванні він спирався на класичні традиції і досвід свого вчителя Л.Ревуцького. Цього ж принципу, але вже на новому, професіонально зрілішому етапі, автор дотримується у Другій симфонії, де також використано справжні (за цим разом традиційні) народні теми, а також оригінальні авторські, складені в стилі народних... Провідні образи симфонії можна поєднати в кілька емоційно-характеристичних груп: ліро-епічну, ліричну, жанрово-танцювальну. Їх характер і зміст виключає побудову динамічної, ґрунтованої на засадах конфліктності симфонічної концепції. А тому загальний рух у творі уповільнений, дещо прямолінійний, позбавлений примітивних “на відстані” вершин – кульмінацій. Через це драматургія симфонії млява, незважаючи на наявність у ній образів, які за

умови добре проведеного принципу контрастності могли б спричинитися до більш динамічної конструкції цілого.”¹⁶⁶

Проте ми бачимо, як зростає художня майстерність композитора, кристалізується його музична мова, різнопланова образність, поліфонічні прийоми розвитку матеріалу. Якщо в Першій симфонії автор використовував народні закарпатські теми, то тематизм Другої побудований на оригінальних темах композитора, інтонаційно близьких до народно-пісенних (особливо в повільній II-й та танцювальній III-й частинах). Від цитування народних мелодій “народність” підіймається до рівня індивідуалізованого начала. У центр симфонічної концепції, поряд з об’єктивним началом, виводиться людина, її внутрішній світ і почуття.

Як зазначає К. Майбурова, “симфонія наче веде слухача по сторінках життя: тут і замріяна лірика, і драматичні епізоди, і жанрові картини, і пристрасні монологи.”¹⁶⁷

Вперше Друга симфонія успішно прозвучала у виконанні філармонійного оркестру під керівництвом тоді ще молодого, але талановитого диригента Стефана Турчака. Того ж року її було записано в фонд Державного радіо України.

Гуманістична наповненість, звернення до вічних істин характерні для всіх творів митця, в тому числі і жанру симфонії. В травні 1969 року була створена **Третя симфонія ор. 50 (до-мінор)** в чотирьох частинах. Вона не має конкретної програми, але перед нами воскрешаються картини історичного минулого України часів козаччини, які завжди привертали увагу Віталія Дмитровича (використовуються енергійні, лапідарні, маршові інтонації призову з чіткою метро-ритмічною структурою). Лірико-драматична за жанром, Третя симфонія має більш трагічно-суворий характер, ніж попередні, що відчувається вже в по-

¹⁶⁶ М. Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика., ст.256

¹⁶⁷ К. Майбурова. В. Кирейко. ст. 37.

чатковій темі вступу. В Третій симфонії закладені елементи монотематизму: інтонація кварта і її мінорне оспівування, мелодичні звороти, характерні для української народної пісенності, є основою тематичного матеріалу головної, частково побічної, заключної тем та коди-епілогу I-ї частини, основної теми II-ї частини, побічної теми III-ї частини і головної теми фіналу.

Ми відчуваємо трансформацію основної теми від драматично-трагічної в першій частині через ніжно-ліричну в другій та схвильовано-драматичну в побічній третій частині до стверджуючої та рішучо-маршової в фіналі.

Таким чином, в Третій симфонії В. Д. Кирейко втілив своє бачення симфонізму на основі національного тематизму. Автор не використовує фольклорних цитат, проте мелодизм його тем близький до народно-пісенного (в цьому стверджуються композиторські пошуки синтезу національного і загальноєвропейського).

Цікавим є і трактування традиційних музичних форм. В сонатному Allegro першої частини тема вступу обрамляє аркою музичний матеріал всієї частини: нетрадиційний трагічний епілог (Andante) звучить після напруженої розробки з утвердженням боротьби двох начал і неповної репризи (композитор опускає побічну партію, яка звучала особливо надломлено й гармонічно нестійко наприкінці розробки, тим самим підкреслюючи драматичний контраст співставлених тем).

Друга частина являє собою тему з варіаціями (улюблена форма повільних частин в симфоніях Л. В Бетховена, Й. Брамса, О. Глазунова). Ніжно-лірична, світла основна тема з перемінним мажоро-мінорним ладом нагадує гру світло-тіні, що характерно для українських ліричних пісень.

У варіаціях композитор показує своє вміння видозмінювати тему різними засобами виразності: тональними, гармонічними, фактурними, поліфонічними, ритмічними та динамічними. При цьому змінюється і її характер: від спокійно-розповідного

до схвильованого й драматично-патетичного в передостанній варіації. Але в самому кінці II-ї частини тема заспокоюється, кінцевий G-dur звучить особливо світло та вмиrotворено.

Третя частина – скерцо з елементами гротеску і нехарактерними для Віталія Кирейка різкими дисонантними гармоніями. Композитор використовує старовинну сонатну форму (сонатне *allegro* без розробки) з узагальнюючою кодою, побудованою на матеріалі скерцозної головної теми, яка стає більш рішучою та переможно стверджуючою.

Тематизм побічної партії скерцо заснований на темі вступу з I-ї частини. Проте вона втрачає свою трагічну суворість, стаючи схвильовано-ніжною й драматичною в кульмінації.

Фінал симфонічного циклу – рішучого, переможного начала, з мелодичними зворотами в стилі козацької пісні,- написаний теж в сонатній формі з невеликою розробкою, в якій розгортається лише головна тема, інтонаційно побудована на темі вступу з I-ї частини симфонії. Викладена канонічно, вона з самого початку закладає основи подальшого драматичного розвитку.

Невелика зв'язка акордів *sf* і валторнового синкопованого органного пункту сполучає головну тему з величаво-хоральною побічною, що теж інтонаційно впливає з теми вступу. Обгортаючись новими підголосками, вона прямує до поліфонічної кульмінації, а той самий синкопований органний пункт заспокоює попереднє збудження, готуючи початок розробки з канонічним розвитком головної теми. Автор опускає в фіналі сполучну й заключну партії, навмисно протиставляючи контрастні головну та побічну теми, роблячи форму більш компактною та наскрізною. При цьому вся частина ніби проноситься на одному диханні. Темп головної теми весь час прискорюється (*Allegro molto* і потім *Presto* – в коді), а синкоповані акорди всього оркестру з різними поліфонічними лініями, викладеними поліритмічно, підкреслюють, що

драматична боротьба ще не скінчилась. Саме так сприймається останній тонічний унісон всього оркестру.

Наступним значним доробком В. Кирейка стала **Четверта симфонія** опус 59 (Ре мажор, 1970 р.), ще один з небагатьох чотирьохцилиндрових циклів зрілого митця. Композитор знову віддає данину класико-романтичній традиції, що дає підставу вважати неокласицизм важливою стильовою рисою Віталія Дмитровича. Водночас симфонічний цикл передає в динаміці образів “динаміку самого життя, напруженість його конфліктів”.¹⁶⁸

Перед нами – справжня драматична сповідь з глибоким змістом, трагедійною другою частиною, в якій композитор піднімається до високих філософських узагальнень, знаходить нові барви музичного висловлення, використовуючи для цього відомі форми. Композитор віддзеркалює своє розуміння пізнання життя. Адже “симфонія як вища, філософськи узагальнена форма художнього пізнання в музиці якнайповніше здатна відобразити дійсність у всьому її розмаїтті та суперечностях”.¹⁶⁹

Перша частина (*Allegro non troppo*) – написана в класичній формі сонатного аллегро, яке продовжує традиції сонатних форм Л. В. Бетховена, але переосмислене на українському ґрунті з опорою на мелодично-інтонаційну українську пісенність. Ми не погоджуємось із думкою, яка ствердилася в музикознавстві про “оптимістичний тонус” Четвертої симфонії.¹⁷⁰ Хоча за характером “епічного симфонізму” вона дійсно близька до симфонізму О.Глазунова, В. Кирейко вводить в симфонічний розвиток драматичні принципи. При цьому в його музиці відчувається як лі-

¹⁶⁸ Арановский М. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979, с. 7.

¹⁶⁹ Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. К., 2007, ст. 10.

¹⁷⁰ Майбутова К. Віталій Кирейко. Творчі портрети українських композиторів. ст. 39.

рико-філософське світосприйняття, властиве досить близькому по духу Олександру Глазунову (про це композитор сам зізнається в своїх бесідах), так і перетворення національних рис народних пісеньних і танцювальних тем, що продовжує традиції української симфонічної музики (зокрема, Симфонії соль мінор невідомого автора початку 19 століття). Сам композитор неодноразово зауважував про необхідність спадкоємності наслідування кращих здобутків з покоління в покоління: новаторство, що не спирається на традицію, приречено на швидке забуття.

Своєрідною інтродукцією Четвертої симфонії В. Кирейка є фанфарна тема вступу, яка передує енергійній, активній головній темі з маршовими зворотами. Розвиваючись, вона набуває величавого, урочистого характеру. В ній яскраво помітний український національний колорит. Композитор не звертається безпосередньо до народних мелодій: окремі народнопісенні звороти і поспівки переінтонуються, перевтілюються в сучасному дусі, з'єднуються з іншими і ніби "розчиняються" в мелодичному русі. Таким чином, досягається "сплав" народнопісенного та індивідуального, специфічний продукт мислення, музичної свідомості художника. Зовнішньо це може бути іноді й непомітно. Проте за всієї авторської самотності в музиці відчувається національний склад.

Однією з нових рис симфонічної експозиції цієї симфонії є введення поліфонічного розвитку матеріалу всередині теми (канонічні тембрально-оркестрові протиставлення). Значну роль відіграють в експозиції перехідні зв'язуючі моменти, які готують появу нових тем (є протиставлення, є й поступовий перехід до іншого тематизму).

У зв'язуючій партії розробляються інтонаційні звороти головної теми. Вона є переходом до лірико-пейзажної побічної партії. Наспівний, ласкаво-ніжний тематизм побічної теми (її грає гобой) веде свої витоки зі слов'янської романсової мелодики (народна ді-

атонічність розспіву поєднується з вкрапленням хроматизмів), що було близьким і для російських композиторів, особливо для П.І.Чайковського. Невелика за обсягом, з неквадратною структурою (всього 29 тактів, перший період – 18 тактів (9 + 9), другий – 11), побічна вливається зразу в заключну партію з одночасним проведенням головної теми у віолончелей та контрабасів.

Теми досить лаконічної та компактної експозиції не мають гострого конфлікту. Контрастують між собою експозиція і розробка сонатної форми (ця риса притаманна симфонізму ХХ сторіччя взагалі: згадаємо симфонії Д.Шостаковича, П'яту симфонію К. Мясковського). В. Кирейко використовує також динамізуюче-крещендовану форму з поступовим утвердженням тематизму.

Початок розробки несподіваний. З'являється зменшений септакорд у широкому розкладенні та канонічне проведення першого елемента головної теми у різних груп інструментів, з інтонаційними змінами (хід на тритон у віолончелей та контрабасів замість очікуваної кварта). Ритмічне ущільнення, тональні відхилення, прискорення темпу ведуть до динамізації і кульмінаційного звучання головної теми, викладеної *tutti* всього оркестру. Поява невеликої нової ліричної теми починає наступну, мужньо-енергійну, хвилю розробки, більш напружену й загострену інтонаційно, ритмічно та тембрально (з використанням мідних духових), яка досягає драматичного утвердження видозміненого першого елемента головної теми. Третій, піднесений етап розробки продовжує побічна тема. Її синкопований супровід все дужче драматизується, підводячи до кульмінаційного канонічного звучання поспівок головної теми. Четвертий епізод – боротьба ліричних інтонацій побічної та драматично-трагедійних інтонацій головної теми. Найсильніша вершина звучання трагічно обривається, напруга спадає. "Повисаючий" збільшений тризвук і синкоповані поспівки ліричної теми скрипок м'яко завершують розробку, готуючи появу репризи. Не зважаючи на повернення ос-

новної тональності, головна партія звучить зовсім по-іншому завдяки зміні оркестрування. Поява тремоло в супроводі, ніжне, м'яке звучання теми зближує її з ліричною побічною. Таким чином, в репризі відбувається взаємозближення тем. Реприза динамізована і значно більша, масштабніша за експозицію завдяки не тільки експонуванню, але й розвитку усіх тем. Замість зв'язки з'являється мелодична зв'язуюча партія. Більш масштабного розвитку набуває і співуча побічна партія (*Sostenuto*). Видозмінюючись, вона переростає в головну з величаво-стверджувальним характером.

Збільшена за розміром заключна тема приводить до найголовнішої кульмінації частини – апофеозної коди, де востаннє стверджується вольова головна тема, набуваючи рис гімнічності. Тож драматургічним підсумком драми Першої частини стає стійкість героя до об'єктивних обставин життя.

Дане сонатне *allegro* відрізняється цікавими гармонічно-кolorистичними засобами і стрункістю форми. Композитор завжди ретельно дбає про форму твору, пам'ятаючи вислів Миколи Грінченка: “Музична форма – то не лише зовнішня оболочка твору, де ми розрізняємо окремі музичні мотиви, фрази, речення, каденції, модуляційні зміни і т.і., – то самий твір, в якому живе душа художника, його творча думка, для котрої він знайшов відповідне реальне виявлення.”¹⁷¹ Художник створює кожен раз свою форму-концепцію, співзвучну його ідеям та відчуттям.

Друга частина IV-ї симфонії – *Marcia funebre, Andante mesto* – найсильніша за своїм психологічним впливом у циклі, одна з найкращих драматичних сторінок симфонічної творчості В. Кирейка. І в цій частині, продовжуючи традиції класичного напрямку, композитор уводить в симфонічний цикл траурний марш. При цьому він подає філософське узагальнення людської

¹⁷¹ Грінченко М. Історія української музики. Видавництво Спілка, 1922, с. 27.

скорботи, втілюючи його в форму теми з варіаціями (одна з улюблених форм композитора, як уже мовилось).

Трагедійно-сумна основна тема, викладена на остинатному пунктирному акордовому фоні супроводу, уособлює в собі інтонації народних плачів і голосінь: оспівування основного тона “b”, форшлаги, що нагадують схлипування, різноваріантне повторення головної мелодичної поспівки.

Поступово основна тема оплітається різними підголосками, видозмінюється і, драматизуючись, набирає філософсько-трагедійного забарвлення. Композитор майстерно обробляє тему, знаходячи різні засоби виразності в кожній варіації, при цьому ніде не повторюючись (змінюючи гармонію, ритм, мелодичні поспівки, характер теми, оркестрові тембри, динаміку, поліфонічні й фактурні прийоми, насичуючи новими підголосковими лініями, затриманнями нот, різними перекличками).

Для розгортання музичного образу-стану характерні напружені кульмінації, надзвичайна емоційна експресія з подальшими спадами, плинність кожного поліфонічного голосу. Споглядальні настрої поєднуються з образами смерті, напруженого протистояння; об’єктивне віддзеркалення реальності співставляється з суб’єктивним світом особистості (філософське співіснування і боротьба протилежностей, суб’єктивного і об’єктивного стане характерною рисою образності всієї творчості В. Кирейка).

З особливою любов’ю виписано середній розділ (*Andantino, molto sostenuto*), де перед нами постає світлий ліричний образ-спомин про прекрасне минуле. Поступово динамізуючись, світлий образ переростає в драматичний заклик, який обривається на збільшеному тризвуку *sf*, повтореному тричі. Як відповідь на нього, звучить знову видозмінена траурна тема *Andante funebre* (повернення зі світлого D-dur до основного b-moll з фригійським пониженням II щаблем), канонічне проведення повторної інтонації зітхання.

Автор вдало застосовує остинатні поліритмічні і поліметричні прийоми, які підкреслюють виразність теми. Накопичення енергії приводить до найбільшого вибуху трагедійного мотиву (*Pesante ff*), де весь оркестр багаторазово “скандує” зменшений септакорд, натякаючи на безвихідь ситуації.

Поступове заспокоєння повертає нас до початкового характеру (*con dolore*). Основна тема, перетворюючись в хорал, огортається остинатним повторенням інтонації стогону у контрабасів та віолончелей. Тиха кульмінація різких збільшених тризвуків викликає почуття безнадії. Основна тема-образ, а потім і остинатна інтонація стогону, трансформуючись, “тануть” і завмирають. Останній одинокий тонічний унісон низьких струнних нагадує жахливий потойбічний світ.

Третя частина симфонії (*Allegro molto*) – скерцо, але не жанрово-побутове, а драматичне, написане в сонатній формі. Продовжуючи традиції російських симфонічних скерцо, композитор знаходить свої поліритмічні і поліметричні прийоми (затримання перших долей, сумісництво дуолей та триолей в тридольному метрі). Навантажуючи драматургічно всі частини циклу (одна з характерних у XX столітті тенденцій), В. Кирейко робить скерцо ще одним етапом розвитку драми.

Головна партія – це картина життєвих колізій, які минають дуже швидко. Можливо, по психологічному забарвленню вона близька до скерцозних тем Д.Шостаковича. Але музична мова, засоби виразовості, поліфонічні, фактурні і оркестрові прийоми, манера розвитку тематизму – типово Кирейківські.

Відсутність квадратної структури (перше речення – 14 тактів, друге – 13, третє – 11 тактів), зміщення сильних долей, чередування затактових фраз і тих, що починаються з основних долей, передають відчуття нестійкості. Політні устремління зупиняються нисхідним рухом “16”-тих, піднімаючись все вище і драматизуючись з кожним підйомом все сильніше.

В пісенно-ліричній побічній партії (*un poco meno mosso*) використано тематизм головної теми Першої частини, видозмінений ритмічно. Таким чином, помітне тяжіння до монотематизму. Маючи риси вальсу в першому проведенні, тема стає драматичною й напруженою під час подальшого розгортання в душі народної поліфонії.

У невеликій розробці чергуються обидві теми, проносячись стрімким вихором, підкреслюючи свій схвильований характер. Реприза динамізована, продовжує розвиток тем, доводячи їх до напружених кульмінацій. Побічну тему в репризі виконує труба, внаслідок чого вона набуває рис гімнічності. У заключенні обидві теми перебивають одна одну, нагадуючи невинну боротьбу. Не дивлячись на мажорне закінчення головної теми, враження оптимістичного кінця і розв'язання проблеми немає; навпаки, залишається напруга й недовомовленість.

Чверта частина (*Allegro vivo*) – яскравий фінал, що повертає нас до зовсім іншої атмосфери – жанрової картини українського побуту. Перед нами – народний танок козачок. Хоча В.Кирейко не використовує тут фольклорних цитат, музика наскрізь пройнята народним духом. Це відчувається у характерних кадансових і мелодичних зворотах, ритмічних “притопах” і в навмисно спрощених гармоніях. Композитор продовжує традиції використання козачка у фіналі симфонії, закладені ще в симфонії Невідомого автора початку XIX століття, яка була “визначним зразком не тільки українського, а й світового музичного мистецтва того часу”.¹⁷² Потім цю традицію продовжили М. Калачевський та В. Сокальський в своїх симфоніях кінця XIX століття. Інструментальна п'єса “Козачок” стала поширеною в українській музиці другої половини XVIII століття. Вона являла собою варіації на народну танцювальну тему, яка збага-

¹⁷² Історія української дожовтневої музики. К. 1969, с. 177.

чувалась в процесі імпровізації в залежності від таланту й майстерності виконавців. Включення козачку в симфонічний цикл стало національною рисою українського симфонізму, що свідчить про зв'язок композиторів з народними образами.

Стихія запального народного танцю, веселощів традиційно обрамляється в струнку форму рондо. В. Д. Кирейко майстерно варіює тему рефрена, повторюючи його кожен раз по-іншому, знаходячи при цьому нові музичні засоби, розвиваючи тему до нової якості. Так, міняється фактура, супровід, добавляються інші голоси, поліфонічні лінії. Всі епізоди – яскраво показові.

Перший епізод (*Allegro vivo*) близький до рефрену, але граціозніший: він змальовує примхливий образ дівочого танцю. Другий епізод (*Andante mosso*) – контрастує всьому попередньому матеріалу. Змінюється темп, характер, фактура, мелодія, гармонія, ритм, оркестрування. Цей епізод більш розширений і складається з кількох частин, близьких одна до одної. Перша частина – драматична, експресивна; друга (*Andante cantabile*) – лірично-пристрасний діалог струнних на тлі хвилеподібних триолей супроводу з остинатним синкопованим ритмом. Тема розквітається, вливаючись в третю частину – *Piu mosso*, що має схвильований характер і веде до драматичної кульмінації усього епізоду. Поступове заспокоєння (*Largo*) передусь появи оновленого рефрена, побудованого у вигляді перегукувань теми в різних регістрах на тлі тремоляndo струнних і поступового підходу до теми на піднесенні.

Третій епізод рондо (*Poco meno mosso*) характеризує мужнє з відтінками героїки козацьке начало в урочистому танці (козацька образність займає особливе місце в усій подальшій творчості В. Кирейка, уособлюючи всі найкращі риси національної духовності і величі народу).

Майстерне перетворення побутових пісенних і танцювальних жанрів допомагає композиторові розкрити образне багатство тво-

ру, внести свіжий струмінь в утвердженні думок і настроїв, підняти патріотичні устремління українців (слід зауважити, що на початку 70-х років минулого століття, в період тотальної “русифікації”, це було досить сміливим кроком). Адже для справжнього митця “народна творчість є ґрунтом творчості художньої”.¹⁷³

Утвердження радісного, оптимістичного характеру вінчає весь симфонічний цикл, підкреслюючи радість буття, силу й мужність, примушуючи забути про трагедійність та драматизм попередніх частин. Цим психологічним контрастом автор виявляє життєствердне начало, перемогу сил добра. Віра в торжество світливих ідеалів, так само, як і яскраво виражений національний характер музики, стають найбільш типовими рисами творчості В. Кирейка. Він прагне обґрунтувати засобами виразності те, що хвилює його душу.

Лексика **П’ятої симфонії (ор. 79, B-dur, 1975 р.)** заснована на мелосі народних і сучасних масових пісень. У тематизмі симфонії використані українські народні мелодії (в другій частині це маловідомі побутові пісні “Вулиця гуде” і “Ой, піду я в ліс по дрова”, а в фіналі – веснянка). Г. Виноградов, характеризуючи симфонію, відзначає “вправність митця у володінні поліфонічними засобами, оркестровкою”¹⁷⁴, підкреслюючи збереження гайднівської легкості оркестру. Цікавий той факт, що всі три частини написані в улюбленій композитором сонатній формі і розвиваються “в єдиному життєствердному емоційному річищі”.¹⁷⁵

Перша частина являє собою епіко-ліричне сонатне *allegro*. Життєрадісна головна тема за своїм класичним викладом дещо

¹⁷³ Грінченко М. Історія української музики. – Спілка, 1922, ст.45.

¹⁷⁴ Виноградов Г. Про формування індивідуальних композиторських стилів.// Музика №2. – К., 1976, ст. 7.

¹⁷⁵ Майбурова К. Віталій Кирейко. ст.41.

нагадує стиль Симфонії невідомого автора XIX століття. Вона є своєрідним “зерном”, з інтонацій якого “проростають” побічна і заключна теми.

Побічна партія є узагальненням ліричної образності. Мелодично вона близька українській ліричній пісенності. Як і в більшості сонатних *allegro* В.Кирейка, між темами немає конфліктності: вони доповнюють одна одну. Явище безконфліктного тематизму стає характерним для симфонічних циклів композиторів XX століття.

В розробці поступово динамізуються вичленовані елементи тем, набуваючи ритмічних, тембрально-динамічних видозмін та імітаційно-канонічного розвитку. Композитор драматизує теми в розробці, тим самим показуючи контрастну сутність, закладену всередині тематизму, (продовжуючи традиції, характерні для симфонічних циклів митців XX століття, зокрема Д. Шостаковича).

Реприза повертає до спокійного врівноваження тем і сприймається, як їх синтез. Так побічна тема з кожним новим проведенням набуває героїчно-маршових рис, а заключна в результаті трансформації стає гімнічною. Кода вінчає утвердження переможно оптимістичних рис головної теми.

Друга частина (*Largo*) – зразок емоційно-стриманої об’єктивної лірики В.Кирейка. Її мелодизм витікає з побутових українських народних пісень. Сумна головна тема сонатної форми без розробки будується на інтонаціях маловідомої пісні “Вулиця гуде”, почутої від М. Кропивницького.

Мажорна побічна тема, що інтонаційно близька останньому елементу головної (використані 2 такти пісні “Ой, підру я в ліс по дрова”), має більш світлий характер. Її драматичний розвиток призводить до пафосно-героїчного кульмінаційного проведення першої теми у *tutti* всього оркестру. Немов долаючи перепони, низхідні інтонації зітхання набувають трагедійно-героїчного характеру. Затухання напруги і поява інтонацій першої теми є початком

нової хвилі розвитку. Розквітчуючись все новими підголосками, музика знову драматизується, стаючи піднесено впевненою та яскраво пісенною на кульмінації. При мотивній розробці всіх тем композитор застосовує свій улюблений прийом – тональну “плинність”, а класично поліфонічний розвиток поєднується з елементами народного підголоскового багатоголосся. В репризі обидві теми умиротворюються, трагедійність замінюється сумом.

В третій частині (*Allegro vivace*) сум розвіюється повністю життєрадісно-танцювальною головною темою фіналу, витоки якої закладені в народно-жанровому тематизмі веснянок.

Більш спокійна хоральна побічна тема рондо-сонатної форми представляє граціозне жіноче начало в танці. За характером вона не конфліктує головній темі, а доповнює її.

Тематизм епізодів теж різко не контрастує попереднім темам: лише вносяться нові грайливі, скерцозно-жартівливі, веселі та святково піднесені елементи.

Перед кульмінаційною кодою апофеозно проводяться в ритмічному збільшенні головна і заключна теми першої частини симфонії, створюючи своєрідну арку між початком і кінцівкою Симфонії, сприяючи єдності циклу.

Переможною, життєствердно святковою музикою коди композитор підкреслює радісно-урочистий характер твору.

31.12.1977 року була закінчена **Симфонія № 6 (ор. 91, ре-мінор)**, присвячена пам’яті улюбленого викладача, Л. Ревуцького (нещодавно він пішов із життя, залишившись у пам’яті всіх, хто його знав). Сам Віталій Дмитрович розказує, що твір являє собою “спогади про світлу й благородну людину, яка вивела мене на шлях музичної творчості і дала не тільки професійні знання, а й високі життєві й художні принципи...”¹⁷⁶

¹⁷⁶ З особистої бесіди з Кирейком від 23.02.2006.

За жанром і типом експресії та драматургією Шоста симфонія подібна до попередньої. Цей тричастинний класичний цикл вражає глибоким змістом, логічністю структури й художньою довершеністю.

Більшість музикознавців вважає В. Кирейка лише композитором, творчість якого опирається на класичні традиції. Так, доктор мистецтвознавства, професор О. С. Зінкевич у своїй книзі “Динаміка оновлення” пише про В. Кирейка так: “У стабільному руслі присутні риси академізму, пишуться твори із стійкою орієнтацією на жанрову канонічність – з монументальною циклічністю, розробкою «сюжету» кожної частини, із спиранням на мелодичний, з цитуванням фольклорних витоків, тематизм. Саме цією вірністю традиції при всій різниці типологічних характеристик об’єднані лірико–драматична Третя симфонія Г.Майбороди... Шоста симфонія В. Кирейка (жанрово-епічна), Третя симфонія К.Домінчена, композиції Г. Таранова, епічні полотна А. Штогаренка... та ін.”¹⁷⁷

Дійсно, Віталій Дмитрович у своїй творчості продовжує найкращі традиції своїх попередників. Проте він створює свою лексику, яка увібрала розмаїття інтонацій історичних, обрядових, козацьких, жанрово-побутових, лірницьких мелодій, плачів, дум, використовує гнучкі ладові, метроритмічні й тембральні засоби для вираження свого змісту та яскравих образів. Розвиваючи традиції, успадковані від минулого, він знаходить нові аспекти їх художнього використання.

Епіко-ліричному сонатному *allegro* першої частини передую великий вступ, який визначає її епічний характер. Провідна ідея висвітлюється пісennими головною і побічною темами, які доповнюють одна одну (ці ж принципи проповідував у циклічних творах і Л. Ревуцький).

¹⁷⁷ Зінкевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства. – К.: Музична Україна, 1986, с.38.

Нові барви й емоційне збагачення образів з'являється в розробці. Автор виділяє з мелодії головної теми окремі мотиви, сполучає їх між собою, надає поліфонічного розвитку, поглиблює зміст. Гучність збільшується, зростає напруженість музики. В репризі, крім основних тем, звучить епічна тема вступу, набуваючи мужнього, урочистого характеру. Після цього смуток і туга повільної частини циклу виступають ще яскравіше, контрастніше.

Друга частина – центральний розділ симфонії, одна з перлин кирейківської лірики. Любов до рідного краю передається поетичною, натхненною музикою. Перед очима постають чудові українські пейзажі з просторими ланами, садами, вербами над тихими річками. Сумна і тужлива, розмірено-спокійна мелодія стає поступово схвильованою, поривчастою, замість споглядальності з'являється пристрасна розповідь про щось дуже рідне й дороге. З вишуканою майстерністю композитор змінює лірико-романсову тему з інтонаціями народної української пісенності в доскональній варіаційній формі. Основна тема набуває ладових, тональних, ритмічних, тембральних, динамічних і фактурних видозмін. Її характер перетворюється з наспівно-ліричного і споглядально-елегійного на драматично-схвильований, потім на маршовий, стверджено рішучий, величний і знову на лірично-ніжний укінці. Таким чином відбувається перевтілення провідного образу засобами музичної виразовості.

Імпровізаційна зв'язка солюючого кларнета з'єднує другу частину з третьою атасом. Перед нами рідкісний випадок кирейківського фіналу, який починається вступом, що готує появу головної теми народно-танцювального характеру. Вона викладається унісоном струнних, поступово доходячи до tutti оркестру і нагадуючи козацький марш.

Побічна тема сонатної форми без розробки більш лірична. Інтонаційно вона впливає з української ліричної пісенності: автор використовує мелодичний зворот закінчення народної пісні

“Там, де Ятрань круто в’ється”, який видозмінено звучить також у інших творах В. Кирейка (фортепіанних п’єсах, сонатах).

Значним змінам у фіналі підлягає головна тема. Розвиваючись поліфонічно, ритмічно, фактурно й оркестрово, вона на кульмінаціях набуває драматично-героїчного характеру. В коді тема проводиться канонічно. У всій своїй величі вона символізує молодецьку силу хороброго козацтва, а кінцеве *Allegro agitato* підкреслює його всепереможне начало.

Зберігаючи традиційну симфонічну форму, митець індивідуалізує її на внутрішньому, інтонаційному рівні. Таким чином, в симфонії відображується індивідуальна творча позиція В.Кирейка, його філософія життя.

3.2. Симфонічна поема “ДОН КІХОТ”

У 1980 році В. Кирейко створює **СИМФОНІЧНУ ПОЕМУ “ДОН КІХОТ”** (опус 103), – свій найяскравіший симфонічний твір, який буквально потрясає слухача. Це ще один з небагатьох програмних творів митця (згадаємо “Привітальну увертюру” опус 15, створену в 1953 році та деякі програмні фортепіанні твори).

Поема за мотивами роману Сервантеса “Дон Кіхот” розкриває засобами музичної виразності сюжет пригодницького роману (деякі епізоди навіть конкретно зримі), образи головних героїв (Дон Кіхота, Санчо Панси, Дульсинеї), а також головну ідею і драматургію твору, які направлені на ствердження світлого ідеала Добра.

Форма симфонічної поеми вільна. Наслідуючи зразки поем композиторів-романтиків, В. Кирейко не використовує циклічної або сонатної форми. Лейтмотивна система допомагає зберегти наскрізну дію, підкреслити контрастність характерів дійо-

вих осіб, сценічність конкретних сюжетних моментів (наприклад, сцена бою в середньому розділі).

Дон Кіхот

В. Кирейко



Найбільше значення має ліричний лейтмотив Дульсинеї, який у фіналі набуває велично-ствердного, оптимістично піднесеного й всепереможного характеру.

Вражає майстерне оркестрування Поеми, в якому тембри інструментів несуть образну характеристику героїв, ніби самі беруть участь в розвитку дії, відображуючи проблеми пізнання буття.

У тематизмі використані інтонації як іспанської (події розгортаються в Іспанії), так і української пісенності.

Твір відмічається яскравістю образів, свіжістю барв і нахненням, цільністю форми в поєднанні з різноманітністю й тонкою деталізацією, а також глибиною та оригінальністю творчої думки, які направлені на сприйняття твору слухачем.

Поема успішно виконувалась і мала великий успіх. Оркестр Національної Телерадіокомпанії під орудою н.а.України Вадима Гнедаша записав її у фонд Національного радіо. А зов-

сім недавно, в урочистому концерті на честь 80-річного ювілею композитора вона успішно прозвучала на сцені Колонного залу Національної філармонії України ім. М. Лисенка у виконанні того ж оркестру (тільки оновленого складу) під керуванням Ніку Міцнея.

3.3. Новітні симфонії митця

У 1986 році, незадовго до Чорнобильської аварії, В. Кирейко пише **Симфонію №7** (ор.131, Es-dur) – ще один з чотирьох частинних світлих епіко-ліричних симфонічних циклів.

За своєю образністю і драматургічним розвитком симфонія близька до бетховенських. Це й не дивно: адже Л. В. Бетховен був найулюбленішим композитором-взірцем для В. Кирейка ще з дитинства, коли хлопець подовгу слухав довго його П'яту симфонію, а потім підібрав її на фісгармонії (фортепіано в нього не було). Саме Бетховен назавжди став для нього Титаном, музика якого надихала на власну творчість. Проте в Кирейка відсутня бетховенська загострена конфліктність тематизму, контрастно-суперечливі взаємостосунки, боротьба протилежних образів. В Сьомій симфонії контраст обмежується емоційним виразом, діалектичні суперечності знаходяться в стадії співіснування. Композитор утверджує ідею позитивного, життєствердного, цілісного народного світу.

Сонатне *allegro* епіко-ліричної першої частини обрамляється величною розгорнутою темою вступу. Її закличні унісонні ходи по звуках тонічного тризвуку у всього оркестру вводять в атмосферу героїчного історичного минулого України. Фанфарний унісонний семитакт переростає у внутрішньо динамічні послідовності акордів на тлі схвильованого триольного органного пункту низьких струнних, що цілеспрямовано рухаються до кульмінації та більш величавого проведення другої теми. Серед-

ня частина теми вступу наспівніша. Вона продовжує розвиток основної теми, вносячи лише новий нюанс її настрою.

Головна тема – граціозно-вальсова, звучить легко й невимушено на тлі пружних пульсуючих триольних акордів з паузами. Взагалі це нехарактерно для головних тем кирейківських сонатних *allegri*, які мають в більшості випадків епіко-героїчний характер. Головна тема проходить тричі, поступово динамізуючись.

Невелика зв'язка, що заміняє сполучну тему, підводить до лірико-пісенної побічної партії. З головною вона контрастує м'яко, дещо пасивно, становить лише нову грань попереднього настрою з погляду драматургії. Інтонаційно побічна тема близька до зразків українського ліричного фольклору своєю мелодичною плавністю, розміреністю викладу, елементами підголоскової фактури. Саме ця тема набуває найбільшого варіювання й поліфонічного розвитку, обростаючи все новими тематичними підголосками в неконфліктній розробці.

Образний і динамічний контраст вносить лише активно-схвильована заключна партія. Переплітаючись із побічною в компактній розробці, вона напрямляє стрімкий потік “16”-тих до кульмінації.

У репризі побічна тема значно динамізована, драматично та навіть трагічно піднесена. В процесі наступних видозмін її характер світлішає, заспокоюється. Тому зловісна заключна тема зненацька вносить конфлікт у спокійно-позитивне начало. Значно розширена, вона також має більший розвиток.

Отже, можна зробити висновок, що реприза цієї сонатної форми набуває ознак ще однієї розробки.

Вінчає першу частину тема вступу (*Andante maestoso*). Розквітчуючись новими гармоніями і підголосками, вона звучить в кінці особливо тріумфально піднесено, урочисто й оптимістично.

Друга частина (*Allegro impetuoso*) – стрімке скерцо. Продовжуючи традиції пізніх симфонічних циклів Л. В. Бетховена, а також композиторів XX сторіччя, В. Кирейко в цій симфонії міняє місцями повільну частину і скерцо, тим самим підкреслюючи особливе драматургічне значення лірико-пісенного начала (III частини циклу). На відміну від інших, дане скерцо позбавлене гротесковості, драматизму й боротьби. Привертає увагу його майстерне оркестрування.

Лірична й граціозна тема середнього розділу тричастинної форми інтонаційно наближається до зразків народної пісенності. При цьому автор не цитує фольклорних тем, а тонко переосмислює, відчуває їх мелодичні звороти, розспівність і перемінний метро-ритм.

Реприза повертає знову внутрішньо енергійний перший образ. Але він стає загостренішим динамічно, набуваючи на кульмінації зловісності, приреченості. Останні поспівки “розсіюються” по різних групах інструментів і “завмирають”, залишаючи почуття недовolenості.

Третя частина (*Andante cantabile*) – своєрідний ліричний центр симфонії, поетичне оспівування краси рідного краю. Так само, як і Бетховен у повільних частинах своїх кращих симфоній (Третьої, П’ятої та Дев’ятої), Кирейко застосовує форму варіацій на дві ліричні теми.

Перша, романсова тема викладена дуже просто, лаконічно. Її наспівність відтіняють лише нескладні гармонії супроводу низьких струнних.

Друга тема – більш примхлива, граціозна, мелодично основана на варіантному повторенні однієї поспівки з оспівуванням основного звуку.

Композитор варіює обидві теми надзвичайно колоритно, з імпресіоністичною витонченістю звукопису, змінюючи їх оркестровку, гармонічне, динамічне, тембральне забарвлення, зба-

гачуючи ритмічно й поліфонічно, поглиблюючи розкриття різних сторін характеру. Вражає проникнення автора в сутність поетично-ліричної сфери, глибоке відчуття краси мелодії, вміння знайти безліч відтінків для її розквітчення.

Життєрадісний, бадьорий Фінал (*Allegro giocoso*) є оптимістичною драматургічною розв'язкою циклу. В цьому сонатному *allegro* немає ані конфліктів, ані напруження. Головна тема близька до народних жартівливо-танцювальних мелодій своїм простим метро-ритмом, веселою мелодією неширокого діапазону. Синкопований супровід струнних додає “притопам” підбадьорливості. Структура четвертої частини класично струнка щодо архітектоніки.

Стрімкий біг “шістнадцятих” зупиняє пісенно-романсова побічна партія. Її ніжний, світлий характер позбавлений драматизму чи смутку, він вносить лише ліричний відтінок в загальний образно-емоційний характер фіналу. Затихаючий відгомін мотивів побічної теми безпосередньо вливається в розробку. Рушійною силою її розвитку є тема головної партії. Композитор використав її моторику, завдяки чому танцювальний рух здається невинним. Проте після кульмінаційних акордів раптово з'являється лірична побічна тема з першої частини циклу. Цей спокійний наспівний епізод вносить контраст до попереднього розвитку, примушуючи пригадати світлий поетичний образ минулого.

Ще однією ремінісценсією з першої частини є тема вступу, яка проводиться гімнічно в коді фіналу на тлі “шістнадцятих” головної теми четвертої частини. Ці риси симфонізму й синтезу тем широко використовував Б. Лятошинський, Л.Ревуцький та їх послідовники. У В. Кирейка дані ремінісценсії об'єднують цикл, цементують його, утверджуючи переможне оптимістичне начало.

Отже, 7 симфонія – один з кращих симфонічних циклів Віталія Дмитровича, що уславлює радість і красу життя. Він був успішно виконаний і записаний у фонд Українського радіо

Державним Естрадно-симфонічним оркестром України під орудою Віктора Здоренка у тому ж 1986 році.

Симфонія № 8 (ор.160, 1992 р., Фа мажор) має підзаголовок “Класична”. Композитор не тільки використовує традиційну форму чотиричастинного циклу Й. Гайдна, а й класичний склад оркестру (як і С. Прокоф’єв у своїй Першій, “Класичній” симфонії). При цьому В. Кирейко вносить в музику національний патріотичний зміст і український мелодизм. Симфонії притаманні класична ясність і строгість форм і побудов, компактність, конкретність та врівноваженість вислову, а також стильова єдність. Тут немає процесу боротьби суперечливих образів-характерів, напружених колізій і інтенсивних модифікацій протилежних сторін. Драматургія чотиричастинного циклу будується за принципом контрасту образів з утвердженням оптимістичного життєствердного початку.

Перша частина – традиційне сонатне allegro. Перед слухачем зразу постає картина свята. Минаючи вступ, вривається енергійна активно-танцювальна головна партія, інтонаційні корені якої витікають з українських народних жартівливих пісень. Це підкреслюють квартові ходи з наступним заповненням, оспівування нот, нисхідні поспівки, використання інтервалу збільшеної секунди, а також примхливого ритму зі змінними акцентами.

Побічна партія – наспівна й мелодійно-граціозна. Автор використовує чергування лідійського (з підвищеним четвертим щаблем) і натурального D-dur, що допомагає створити цікавий образ світлої меланхолії. Примхливе фразування вносить елементи мінливості, що характерно для української романсової пісенності.

Заключна тема (Allegro risoluto) являє собою невелике фугато, основане на повторенні і поліфонічному розвитку активної нисхідної поспівки в різних голосах.

В експозиції автор не тільки показує основні музичні образи, накреслює провідну ідею твору, але й висуває лінію розвитку музики. Експозицію Восьмої симфонії відрізняє від усіх решти її класичне повторення, що не було характерним для В. Д. Кирейка.

В дуже невеликій розробці розвитку підлягають інтонації головної та заключної тем, які мають більше внутрішнього тяжіння до подальшого розкриття і видозміни.

У репризі повторюються теми експозиції, а побічна та заключна звучать в головній тональності. Це не механічне повторення того, що було: теми показуються неначе в іншому забарвленні. Життєствердне заключення першої частини, яке будується на головній темі, підкреслює оптимістичне народне начало. Так завершується розвиток музичних образів першої частини.

Друга частина (*Larghetto con dolore*) вводить в лірико-пісенну сферу. Сумна тема гобою своїми мелодичними зворотами наближається до українських протяжних пісень. Жалібні нисхідні поспівки, хоральний супровід струнних передають почуття самотності, яке при подальшому варіюванні стає драматичним і неспинним.

Другий епізод три-п'ятичастинної форми подає зовсім інші образи, що зображують героїчну боротьбу, намагання вирватися з гнітливого стану. Але знову повертається перша тема, яка стає романсово розспівною завдяки зміні фактури, оркестрування, введенню підголоскової поліфонії. Стан туги й суму підсилюється гармонічними та фактурними засобами.

Четвертий епізод знову презентує другу тему з загостреним пунктирним ритмом. В оркестровому *tutti* на *fff* вона набуває рис заключної кульмінації.

Заключення другої частини симфонії, побудоване на матеріалі першої теми, вмиротворює драматичні спалахи попереднього епізоду, заспокоюючись та затихаючи.

Третя частина Восьмої симфонії – граціозний менует. В рамки класичного танцю композитор вводить інтонаційні звороти українських стрілецьких пісень, незвичні гармонічні звороти й 12-тактову структуру побудови матеріалу. Традиційно галантною є ліричніша середня частина, що символізує жіноче начало, – тріо, після якого знову повторюється Менует.

Фінал (*Allegro molto*) зображує картину козацького свята, молодецької відваги, сили та вправності. Композитор не полишає звертатись до української національної образності, що залишається джерелом його натхнення.

Продовжуючи класичні традиції, В. Кирейко використовує сонатну форму з неконфліктним тематизмом: побічна тема просто розкриває ще один, більш ліричний профіль образу, додаючи пісенне начало до веселого й енергійного.

Заклучна тема – найбільш піднесена, заклична, нагадує козацький марш з його впевненою, рішучою ходою.

У невеликій розробці застосовуються прийоми поліфонічного розвитку мотивів. У фіналі немає драматизму, героїчної боротьби й якихось зовнішніх моментів. Є тільки протиставлення мужнього та об'єктивно ліричного начал без трагедійного зіткнення і вибухової пристрасті.

Композитор тяжіє до підкресленої лаконічності форми й засобів виразності.

Кульмінацією розвитку матеріалу є апофеозне проведення головної теми у всього оркестру на початку репризи, що характерно для індивідуального формотворчого стилю В. Кирейка. Реприза не вносить істотних змін (лише побічна партія звучить в основній тональності). Радість і тріумфування – головний її зміст.

Урочиста кода вінчає Восьму симфонію, підкреслюючи героїчний пафос мужності й непереможності козацтва. Композитор не шкодує для цього яскравих барв, вдаючись до широких мазків.

Так, використовуючи традиційні класичні форми й оркестрування, В.Кирейко насичує музику українською образністю, своєю індивідуальною мелодичною та гармонічною мовою.

Симфонію № 9 (ор.165, 1993 рік) сам В. Кирейко вважає найкращою. Її успішно виконував і записав у фонд Держрадіо Естрадно-симфонічний оркестр під орудою народного артиста України Віктора Здоренка. До душі композитора найбільше припало виконання симфонії Державним оркестром Національної філармонії під керівництвом Миколи Дядюри на святкуванні його 70-річного ювілею від дня народження в Колонному залі Національної філармонії імені М.Лисенка (в грудні 1996 року).

Цей чотиричастинний цикл схожий за драматургією, структурою і навіть інтонаційними зворотами на Сьому симфонію, а класичною формою і оркеструванням (відсутні тромбони) – на Восьму. Після першого сонатного *allegro* з'являється пісенно-лірична повільна частина, що являє собою філософські роздуми над життєвими проблемами; третьою частиною йде іскристе скерцо, яке логічно підготовлює появу оптимістичного танцювального фіналу.

Лірико-епічному, неконфліктному сонатному *allegro* з граціозно-ліричними темами теж передує повільний вступ, але зараз він має наспівно-журливий характер. У його тематизмі використані інтонації українських протяжних пісень.

Узагальнивши фольклорні інтонації, композитор наповнює їх новим змістом, поєднуючи думи й почуття людини із змалюванням краси природи.

Перетворення фольклорних стильових засад, збагачення виразових засобів образами, ритмами і настроями, які живуть у побуті народу, залишається провідним принципом музичного мислення В. Д. Кирейка. Цей вплив української пісенності виявляється в образній сфері й особливостях драматургії симфоній: від пісенно-ліричного, поетичного образів через жанрове скерцо до веселого танцювального фіналу з оптимістичним світосприйняттям. Стихія народного танцю відчувається в легкості композиції, різноманітності варіювання. Піднесено радісний характер музики зберігається до кінця, утверджуючи позитивний ідеал, радість життя, щастя.

У даному циклі також використані елементи симфонізму: тема вступу з першої частини звучить знову в фіналі симфонії, як останній епізод рондо-сонатної форми веселого народного танцю козачок. Але тепер вона з наспівної стає величаво-гімнічною, піднесеною. Така тематична арка ще раз нагадує про єдність і цільність усього циклу.

Симфонія № 9 – приклад лірико-пісенного жанру: про це свідчить загальний колорит музики, яка перейнята світлою ліричністю, щирістю і сердечною теплотою.

Сифонія № 10 (ор.227, 2003рік) – найновітніша, одна з найкращих лірико-поетичних сторінок зрілої творчості В. Д. Кирейка. Вперше вона прозвучала на Київ Музик Фесті – 2003 у виконанні Національного оркестру Телерадіокомпанії України під орудою Народного артиста України В. Блінова.

Цей ліро-епічний тричастинний цикл відрізняється від попередніх відсутністю скерцо. Драматургічна направленість, образність та музично-виразальні засоби – подібні до попередніх.

Ліричний настроєвий струмінь, що накреслюється в сонатному *allegro* першої частини, вливається в ніжно-поетичну еле-

гійну повільну частину, м'які емоції якої змінює оптимістичний фінал – український козачок.

Головна і побічна теми, як і в попередніх симфоніях, не конфліктують між собою, а доповнюють одна одну. Їх співучі м'які мелодії зігріті людяністю й сердечною теплотою. Майстер не спирається на фольклорні зразки, а створює свої теми, що приваблюють емоційною чистотою, поетичною польотністю, романтичною манерою висловлення й безпосередністю.

Заклучна партія – більш “земна”, контрастує своїм мужнім характером, поліфонічним викладом, поступальним динамічним напором.

Мотивно-поліфонічна розробка в основному будується на інтонаціях головної теми. Композитор відокремлює тематичний мотив “шістнадцятих”, який дає найбільше простору щодо активізації розвитку матеріалу. М'які емоції змінюються настороженими вигуками та пристрасними покликами на кульмінації. Але схвилювані поривання заспокоюються, повертається поетичне начало Головної теми. Ми бачимо, що В. Д. Кирейко користується в розробці як класичними методами глінківського варіювання, закладеними в його відомій “Камаринській”, так і особливостями романтичного стилю, даючи образну видозміну теми.

Реприза не вносить суттєвих змін (лише побічна й заключна теми звучать в основній тональності, як завжди). Провідні образи лише злегка домальовуються прозорими барвами.

Кода є кульмінацією першої частини. Висхідна секвенція розробкового тематичного мотиву головної теми підводить до тріумфально-апофеозного проведення теми у всього оркестру. Так через провідні образи першої частини автор показує радісне людське почуття.

Повільна Друга частина (*Andante doloroso*) вносить настрій смутку, самотності в емоційний зміст симфонії. Проста наспівна мелодія елегійного характеру близька до українських народних

протяжних пісень (композитор застосовує перемінний лад і розмір, неквапливе розгортання мелодичного руху, варіантну повторність основної поспівки). При цьому ми милуємось цікавим гармонічним і поліфонічним “оздобленням” мелодії. Вияв почуттів стриманий, ніби затаєний. Вподальшому усталеність настрою дещо порушується. Тема середнього розділу три-п’ятичастинної форми – більш світла, прозора, в процесі розвитку набуває внутрішньої тремтливості, схвильованості, огортаючись новими мелодичними лініями.

Основна тема повертає початковий елегійний настрій в дещо видозміненому вигляді, щоб знову поступитись місцем скороченій схвильованій другій, збагаченій новими інструментальними барвами.

Остаточна реприза журливої першої теми огортає смутком і розчаруванням. Але врешті багаторазове повторення у віолончелей низхідної колискової поспівки на тлі остинатного тонічного баса вмиротворює всі емоції, залишаючи лише спомин про них, і поступово завмирає.

Народний колорит має і радісний, бадьорий Фінал. Приваблює чистота й невимушеність тем українського козачка, емоційність викладу, іскристо-танцювальний характер із запальною динамікою руху.

Намагаючись підбити підсумок розвиткові образів усіх частин, композитор епізодами рондо-сонатної форми вводить спочатку другу, а потім першу тему з Другої частини; в кінці вона звучить в збільшенні тріумфально-піднесено.

Картинно зіставляються барвисті і контрастні образи, що експонуються, минаючи колізії та неприємності життя. Легка, безтурботна танцювальна головна тема змінюється більш мелодично наспівною побічною з елементами драматичної гармонізації і оркестрування.

Розробка – рівна щодо розгортання внутрішньої динаміки. В ній немає ні “вибухів”, ні драматичних почуттєвих поривань.

Поліфонічний розвиток елементів побічної теми наближає яскраву кульмінацію, що поступається місцем лірично-споглядальному епізоду з Другої частини симфонії, який контрастує загальному танцювальному настрою.

Отже, в основі розвитку образів Фіналу – контрастні зіставлення різних нюансів провідної картини емоційного свята. Своїм світлим характером він близький до традиційних епічних фіналів російських “кучкістів” і О. Глазунова.

Композитор не цитує в цій симфонії справжніх пісенних чи танцювальних мелодій, але всі визначальні елементи музичної мови впливають з фольклору. Автор активно перетворює ці елементи, подаючи їх у своєрідному освітленні власного мистецького інтелекту.

Деякі сучасні критики звинувачують В. Д. Кирейка в тому, що його симфонії засновані лише на традиційних засобах мистецького вираження. Дійсно, композитор не ставить собі за мету вразити слухача модерними гармоніями, незвичними інтонаційними “загадками” чи якимись оркестровими ефектами. Та самотність його музики в творчій ширості й природності, реалістичній правдивості художнього вираження, а також у глибокій народності та в емоційному мелодичному началі.

Симфонії В. Д. Кирейка непрограмні, проте відчувається, що помисли митця спрямовані до живої людини з її почуттями і внутрішнім світом, до історичного буття народу й навіколишньої сьогоденності.

Ще в 1969 році видатний український музикознавець М. Гордійчук писав: “Не так давно слово “непрограмний” в устах деяких критиків, що оцінювали художні явища з позицій заскнілої догми, було синонімом слова “беззмістовний”. Неспроможність цього очевидна при сприйнятті будь-якої із згаданих тут непрограмних симфоній, бо всі вони позначені яскраво об-

разним змістом і глибокою емоційністю.” (музикознавець згадав при цьому і Другу симфонію В.Кирейка).¹⁷⁸

Найяскравішими сторінками симфонічних циклів є повільні частини. Вони вражають своєю пісенністю, глибоким змістом, логічністю структур і художньою довершеністю, тембровим багатством, різнобарвним оркеструванням, головною виразовою силою якого є струнні й духові інструменти, а також органічним чуттям форми, граничною чіткістю драматургії та архітектоніки цілого.

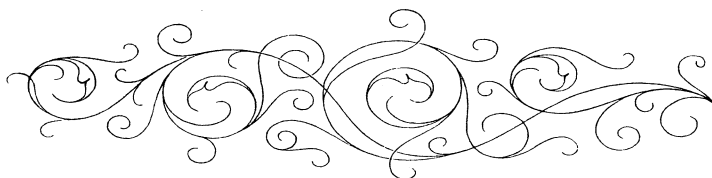
Майже всі симфонії корифея лірико-епічні за змістом і характером образів. Ліричність їх досить багатогранна. Вона полягає не в суб'єктивній емоційності, а в узагальненому відтворенні об'єктивних життєвих явищ, історії та побуту рідного народу, його переживань, а також у змалюванні краси оточуючої природи. Основною ідеєю циклів є гуманістичне ствердження радості перемоги в боротьбі за світло й життя. При цьому кожен раз відмічається індивідуальне авторське світобачення, що конкретно віддзеркалюється на сторінках його партитур.

Спіраючись на композиційно-драматургічні принципи класичної симфонії, не проявляючи спеціальної зацікавленості до “формотворчості”, а тим паче до нездорового штукарства, композитор вливає нове життя в старі композиційні форми, надаючи їм свіжості та художньої сили “першовідкриття”.

¹⁷⁸ М. Гордійчук. Українська радянська симфонічна музика. — К.: Музична Україна, 1969, ст.401

Питання для засвоєння матеріалу.

1. Назвіть кількість симфоній В. Кирейка.
2. Жанрові різновиди симфонічної музики композитора.
3. Дайте характеристику Третій і Четвертій симфоніям.
4. Яка симфонія присвячена пам'яті викладача Віталія Дмитровича – Л.Ревуцького?
5. Дати оцінку найбільш значним симфонічним творам 80-х років.
6. Охарактеризувати останні симфонічні цикли митця.
7. Особливості симфонічного мислення композитора.



Розділ 4

Фортепіанна та камерно-інструментальна творчість

Фортепіанна та камерно-інструментальна творчість займає особливе місце в композиторській спадщині Віталія Кирейка. Вражає її різнобарвна жанрова палітра та численність (понад 100 опусів практично для всіх музичних інструментів). Композитор насичує традиційні класичні форми глибоким змістом, професійно використовуючи різні засоби виразності й композиторської техніки, створюючи свій власний стиль і музичну мову, які відрізняють його від інших, і роблять завжди впізнаними його твори. Незалежно від тематики, композитор прагне дати індивідуальне вирішення композиції, знайти свою концепцію. В його творах для різних інструментів поєднуються епічне, драматичне та ліричне начало. При цьому відбувається збагачення відтінків лірики та емоції як експресії, що допомагає відтворити не тільки оточуючі події, але й духовне життя людини, її психологічний стан.

Інструментальну музику, як і всю творчість митця взагалі, відрізняє гуманістичне спрямування, віра в Добро. В цьому є тверда життєва позиція самого В. Кирейка. Він бачить зло, що існує скрізь навкруги, проте продовжує залишатися до наївності доброю та щирою людиною, яка вірить в торжество світлого майбутнього. Саме ця глибока наївність і віра в ідеали Добра і Правди складає основу християнської філософії, яку митець свято сповідує і несе в своїй творчості. Його музика насичена не тільки драматизмом сучасної епохи, але й об'єднанням минулого і теперішнього у мить вічності.

Уже в перших творах, за словами Л. Єфремової, “поступово вимальовувався майбутній почерк композитора: прагнення до значних, з філософським підтекстом задумів і масштабно-симфонічних

композицій, лірична розповідність, мелодійність музики, опора в музичній мові на вітчизняну класику (Римський–Корсаков, Бородин, Лисенко, Леонтович) та українську народну пісню”.¹⁷⁹

Навіть у студентських фортепіанних **Варіаціях на тему Л. Ревуцького (ор. 4)** проявився талант молодого композитора та вміння видозмінювати мелодію, знаходячи не тільки своє коло образів, але й власну манеру вислову. Вивчаючи досвід свого вчителя Л. Ревуцького, а також зразки вітчизняної й західно-європейської класики, спираючись на традиційні жанрові форми, В. Кирейко трактує їх по-своєму, наповнюючи індивідуальним змістом.

Ще в роки навчання в Київській консерваторії з’являється цікавий цикл **“24 фортепіанні п’єси для дітей” опус 8 (1949-1950)**. П’єси привертають увагу своєю образністю, програмністю, емоційною безпосередністю й поетичністю. Це не просто інструктивні вправи у всіх мажорних і мінорних тональностях, але й програмні замальовки, п’єси різних настроїв з цікавими назвами: “Присвята”, “Танець “Чумак””, “Серенада”, “Метелиця”, “Роздуми”, “Словацька пісня”, “Румунська дойна”, “Канон”, “Вальс”, “Казка про бабу Ягу”, “Коломийка”, та інші. Особливою теплою пронизані ліричні п’єси “Елегія пам’яті М.В. Лисенка”, “Гаї шумлять”, “Ніч така місячна”.

Володіючи грою не тільки на фортепіано, але й на скрипці, композитор не обминає цей інструмент у своїй творчості: в 1953 році створена **Поема**, а в 1961р.- **Каприччіо** для скрипки з фортепіано ор.25. Не забуває Віталій Дмитрович і про віолончель: в 1960 році написані **Дивертисмент** для віолончелі з фортепіано ор. 24 та **Концерт** для віолончелі з оркестром ор.27, які блискуче були виконані замовником – викладачем Київської

¹⁷⁹ Єфремова Л. “Лісова пісня”, опера В. Кирейка, – К. , Мистецтво, 1965, с. 13.

консерваторії Германом Васильєвим, а пізніше –Вадимом Червовим. Віолончельний концерт записаний також у фонд радіо в 1961 році: віолончелісту Г. Васильєву акомпонував оркестр Держтелерадіо під керівництвом Вадима Гнедаша.

Ці твори продовжують класично-романтичні традиції інструментального концерту, проте простежується переосмислений в індивідуальному ключі тип мислення, приваблюють незвичні фактурні засоби, свіжі тональні зіставлення, поліфонічні прийоми, а також усвідомлення особливостей українського музичного стилю, що відчувається з перших музичних фраз.

Національний характер музики – основна риса творчості В. Кирейка взагалі. При цьому національна приналежність трактується досить широко. Він цілком погоджується з думками свого вчителя, який писав: “Проблему національного у нас нерідко тлумачать надто вузько, обмежуючи це поняття наявністю в музиці певного числа автентичних фольклорних мелодій, мотивів, інтонацій, ритмів і т.д. Зовсім не заперечуючи необхідність усебічного перетворення стильових засад народної музики, я вважаю, що у визначенні національного більш важливі такі якості, як глибока ґрунтовність усього комплексу засобів музичної виразності, прямі й опосередковані зв’язки композитора з віковими традиціями світової і національної культури, його здатність пройнятися психологією художнього мислення свого народу й уміння правдиво й переконливо відтворити все це.”¹⁸⁰ В.Кирейко намагався керуватися саме цими передумовами у своїй творчості.

У 1962 році композитор створив **Варіації для віолончелі з фортепіано оп.27-а**, виконані вельми успішно Народним артистом України Вадимом Червовим, з яким у композитора склались теплі, дружні відносини.

¹⁸⁰ Ревуцький Л. Повне зібрання творів у 11 томах. – К. 1988. Т. 11, ст.41

Творча й людська дружба з'єднала Віталія Дмитровича ще з однією талановитою людиною – скрипалем Олексієм Миколайовичем Гороховим. Саме йому був присвячений **Концерт для скрипки з оркестром** ор.41, написаний в 1967 році. Його оптимістичний характер та поетична лірика сприймаються як злиття суб'єктивного й об'єктивного начал. Олексій Горохов надавав свої консультації композитору стосовно виконавських прийомів, каденційних епізодів Скрипкового і єдиного в Україні **Подвійного концерту** для скрипки й віолончелі з оркестром, написаного в 1971 році (про це буде сказано згодом).

Скрипковий концерт, виконаний та записаний у фонд Держрадіо народним артистом України Олексієм Гороховим, став особливим внеском композитора в скарбницю української інструментальної музики.

У 1968 році з-під пера В. Д. Кирейка виходять дві сонати для скрипки соло ор. 49 (теж виконані О. М. Гороховим), в яких композитор показує великі технічні й мелодичні можливості сольного інструменту, прагнення до лаконізму, “споріднене з практикою народного інструментального музикування”.¹⁸¹

У 1969 році В. Кирейком написані **Шість п'єс для скрипки і фортепіано** опус 57 (“Пісня”, “Гумореска”, “Танок”, “Мелодія”, “Етюд”, “Варіації”), **фортепіанна “Токата”** ор. 54. Ми бачимо поєднання традиційних класичних форм з мелодичними особливостями української народної пісенності.

Один з найулюбленіших жанрів В. Д. Кирейка – **варіації**. Композитор не тільки включає його у цикли сонат і симфоній, але й створює окремі цикли варіацій для різних інструментів. Пізніше, в 1994 р. буде створений великий концертний твір “Симфонічні варіації” для фортепіано з оркестром.

¹⁸¹ Юдкін І. Вірність обраному шляху: до 60-річчя з дня народження В. Д. Кирейка. – журнал «Музика» №6, 1986 рік, ст.7.

Нагадаємо, що першими варіаціями, які збереглися ще з часів навчання композитора в Київській консерваторії (1948 рік), були фортепіанні Варіації на тему Л.Ревуцького. У 1966 році Віталій Дмитрович створює **“Тему з варіаціями” для фортепіано оп. 38** (опубліковану в 1970 році Київським видавництвом “Музична Україна”). Взявши за основу українську народну історичну пісню “Про Софрона”, автор написав 12 різнохарактерних варіацій, спираючись на романтичний стильовий напрям своїх попередників і зберігаючи його без модернізації атрибутів виражальних засобів.

Сама тема має лірично-розповідний характер з елементами суму, печалі, але не суб’єктивного, а об’єктивного плану. В подальшому композитор змінює всі музично-виражальні засоби (фактурні, поліфонічні, ритмічні, гармонічні прийоми, динаміку), в результаті чого тема набуває зовсім інших характеристик: лірико-поетичного, схвильовано-драматичного, величного, скерцозно-граціозного, спокійно-ніжного, величавого, епіко-монументального, фрескового. Масштабний фінал циклу, який складається з кількох розділів, ніби розкриває сторінки історичного минулого України. Кульмінаційна кода є драматичним резюме циклу, який підкреслює, що боротьба ще триває, конфлікт не вирішено.

Таким чином, в циклі варіацій відбувається перевтілення теми, в яких поєднуються спокійна оповідність, об’єктивні роздуми, схвильованість почуття, епічна монументальність і конфліктна напруженість.

4.1. Перша фортепіанна соната

1970 рік ознаменувався появою Першої фортепіанної сонати оп. 63. Після цього композитор не полишав приділяти значну увагу своєму улюбленому інструменту. Всі 10 сонат, створених

до цього часу, цілком відтворюють композиторські почуття і переживання, різні художні образи і характери з історії минулого народу та його сьогодення. Вони втілюються в суто класичну форму, що являє собою переважно тричастинний цикл (крім чотирьохчастинної Другої сонати та двочастинної Сьомої), в якому першою частиною є сонатне *allegro*, другою – повільна частина, а третьою – життєрадісний танцювальний фінал. Як правило, основне драматургічне навантаження циклу лягає на центральну другу частину. Яскравий майстер–мелодист, В. Кирейко створює високохудожні повільні частини виразного національного звучання з поглибленою загально-філософською проблематикою, вирішуючи проблему взаємовідносин людини і буття, паралельного існування суб’єктивного і об’єктивного начал. Вражає внутрішнє інтонаційне переосмислення музичних образів, що вказує на багатство внутрішнього життя особистості.

Деякі критики вважають фортепіанну музику Віталія Дмитровича традиційною та догматичною. Дійсно, композитор відтворює класичну форму й традиції, закладені ще в XVIII столітті Максимом Березовським (згадаємо його Сонату для скрипки і чембало, написану в 1772 році) і продовжені в творчості М.Лисенка, Л. Ревуцького та багатьох сучасних українських композиторів. Але при цьому він вносить зовсім інший, власний зміст. Спираючись на український фольклор, він зображує яскраво емоційні музичні образи, близькі слухачеві, в яких індивідуальне начало співіснує з усезагальним.

Початок фортепіанної музики В. Кирейка було закладено створенням “Пісні” та циклу “24 дитячі п’єси” (ор.8) ще в юнацькі роки. Нову сторінку в цьому жанрі відкрила Перша фортепіанна соната Фа мажор опус 63 (1970 рік), створена під впливом гри талановитого українського піаніста Сергія Скринченка, з яким у композитора зав’язались творчі й дружні стосунки. С. Скринченко давав поради Віталію Дмитровичу відносно факту-

ри та фортепіанних прийомів Сонати, став її редактором і першим виконавцем. На щастя, в фонді Держрадіо зберігся запис, що засвідчує його тонке проникнення в зміст Першої сонати, яка захоплює своєю довершеністю, образністю та художньою майстерністю. У 1974 році видавництво “Музична Україна” опублікувало сонату в редакції С. Скринченка.

Перша соната В. Кирейка дала поштовх до нових традицій відродження українського неокласицизму, а також до утвердження ідеї слов’янства, характерної для 50–60-х років ХХ століття. Особливості формування українського бароко були закладені в Симфонії невідомого автора кінця ХVІІІ століття та в творчості Максима Березовського й Дмитра Бортнянського. Віталій Дмитрович був добре обізнаний з цими традиціями, цінував визначну класичну національну спадщину. Він цілком погоджувався з думкою свого колеги-побратима Михайла Степаненка, який віднайшов і вперше в ХХ ст. виконав разом з талановитим скрипалем Олександром Пановим Сонату для скрипки і чембало М.Березовського: “Пластичність розвитку музичної думки, витонченість форми, інтонаційна цілісність Сонати є класичними у найглибшому значенні цього слова. Березовському вдалося органічно поєднати західноєвропейські (зокрема, італійські) інтонації з елементами мелодики українських народних пісень”.¹⁸² Відродження українського неокласицизму (а не італійського Відродження, як наприклад, у творчості І. Стравинського), з одного боку, та епіко-слов’янської величальної ідеї, закладеної в творчості старшого вчителя Віталія Дмитровича з інструментування Б. М. Лятошинського (пригадаємо його “Слов’янський концерт” для фортепіано з оркестром та “Слов’янську” симфонію № 5), з другого, стало визначальним для формування інструментальної музики В. Кирейка. Епіко-величальний тип експресії з широким

¹⁸² Степаненко М. Соната для скрипки і чембало М. Березовського. // «Український музичний архів. Вип. 1, ст. 6-8.

розспівом мелодизму, варіантно-поліфонічний розвиток тематизму та композиторські прийоми піаністичного висловлення, започатковані в Першій сонаті, будуть розвиватись у подальших фортепіанних творах митця.

За словами самого композитора, в розробці сонати йому вдалося використати “рухливий контрапункт”, який вперше в російській музиці застосував М. Глінка в своїй “Камаринській” (досить часто цей прийом, започаткований ще О. Лассо, можна зустріти у геніальних творах В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена). Він полягає в імітаційному повторенні мотиву з несподіваним гармонічним відхиленням, що створює своєрідну гармонічну варіаційність. В.Кирейкові “прийшлося багато попотіти і уважно дослідити теоретичні праці С. Танєєва про рухливий контрапункт, поки на практиці оволодів технікою модуляційних секвенцій. Спочатку нічого не виходило. Допомогла кропітка праця і висновок С. Танєєва про те, що коли в сфері гармонії вичерпано практично всі можливості, музика заживе завдяки поліфонії та рухливому контрапункту. Аналізуючи твори російських класиків, знайшов приклади застосування модуляційних секвенцій у П. Чайковського, О. Глазунова, а також у Другій симфонії Л. Ревуцького.”¹⁸³ Згодом В. Кирейко широко використовує цей прийом як у фортепіанних творах (найбільш яскравий приклад – fuga з поліфонічного циклу “Фантазія і fuga” op.168, 1995р.), так і в переграх романсів (особливо пізніх).

Перша фортепіанна соната op. 63 являє собою старовинний класичний цикл з трьох частин: I частина – компактне сонатне *allegro*, II частина – пісенно-романсова тема з варіаціями, яка поєднується з формою сонатності, а III – танцювальний фінал. Саме тричастинний цикл, започаткований ще в Сонаті Ма-

¹⁸³ З особистої бесіди з В. Кирейком від 25.05.2005.

ксіма Березовського для скрипки і чембало,¹⁸⁴ стане найбільш характерним для наступних циклів В.Кирейка.

Першу частину сонати відкриває епічно-велична головна тема (теми вступу в цьому сонатному *allegro* немає). Кожне нове речення головної теми (їх всього чотири) написане в іншому регістрі, з різним фактурним, гармонійним, поліфонічним, динамічним і штриховим викладенням. Варіантний розвиток тем у експозиції стане найхарактернішою ознакою тематизму у В. Д. Кирейка.

СОНАТА №1

Allegro moderato

The musical score is presented in four systems. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a fortissimo (*f*) dynamic and a *maestoso* tempo marking. The third and fourth systems continue the development of the themes with various dynamics and textures.

¹⁸⁴ Ранньокласичний тричастинний цикл Сонати М.Березовського складався з

Легка та грайлива зв'язуюча тема інтонаційно й ритмічно контрастує попередній і наступній лірико-пісенній побічній темі, близькій до зразків української ліричної пісенності. Протягом трьох проведень розспівна побічна динамізується, стає більш насиченою фактурно й поліфонічно, досягаючи своєї кульмінації, яка вливається в невелику скерцозно-іскристу заключну тему. Хоча теми експозиції контрастні за характером, вони стосуються однієї сфери – внутрішнього світу людини. Тому вони більше доповнюють одна одну, ніж контрастують.

Сама по собі розробка побудована на елементах головної теми. Розвиток матеріалу відбувається за традиціями російської класичної школи, особливо Танєєва, Мясковського, Глазунова, Глієра. Друга частина розробки являє собою канонічні перегукування затактових секвенцій, що інтонаційно впливають з головної теми. Побічна тема зовсім не використовується в невеликій за обсягом розробці, а розширений перехід на матеріалі акордового елемента головної теми підводить до початку репризи, яка вбирає в себе функцію розробки. Особливого розвитку набуває побічна тема, що, динамізуючись, стає величавою та укрупненою. У заключній темі з'являється невелика гамоподібна каденція, а вже знайомий нам висхідний перехід, побудований на другому елементі головної теми, готує останнє, кульмінаційне проведення тріумфально-оптимістичної головної в коді. Композитор закладає принцип поєднання кульмінаційної вершини твору з полюсом світлих і радісних сил, зображуючи підсумки боротьби і утвердження оптимістичного ідеалу в яскравому вигляді, надаючи репризі велику образно-структурну роль.

Як бачимо, В. Кирейко самобутньо вирішує питання конфліктності, вносячи контраст між гранями форми (прийом, характерний для сонатних форм ХХ століття). Засоби музичної виразності підпорядковуються ідеї зображення течії життя з його

боротьбою і безмежністю. При цьому найхарактернішою рисою письма стає національний колорит. Композитор не цитує фольклорних зразків, проте у викладенні тематизму і його розвитку відчувається український народний характер. Національна окраса творів є своєрідним “обличчям”, ознакою, що відрізняє музичну мову В. Кирейка від решти композиторів. Ця властивість була притаманна і основоположнику української класичної музики – М. Лисенку: “Національна музична інтонаційність виявляється основою композиторської творчості, яка в класичних своїх зразках стає важливим етапом національного стилеутворення в музичному професіоналізмі”.¹⁸⁵

Ретельно вивчаючи культурну спадщину рідного народу, В. Кирейко пам’ятає слова М. Грінченка: “Музика є початок культурного життя людини; вона є перший крок до пізнання себе духовною істотою... Музика є найбільша парость тих надбань, що захоче в собі український нарід”.¹⁸⁶

Переносячи в інструментальну мову інтонації української пісенності, митець ніби “олюднює” інструментальну мелодику, що надає музиці поетичності світосприйняття, індивідуалізації музичного інтонування.

II частина Першої сонати (*Moderato cantabile*) повертає нас у світ високого ліричного, поетичного, мрійливого характеру. Спокійна, розповідна тема вступу вводить в атмосферу задумливості, ніжної наспівності, що притаманне і ліричній основній темі, уособлюючій риси пісні-романсу та інтонаційно близькій до народних ліричних пісень. У процесі варіаційного розвитку основна тема сильно видозмінюється, набуваючи ознак схвилюваності й драматизму.

¹⁸⁵ Козаренко О. «Лисенко як основоположник української національної музичної мови».- Дисертація кандид. мистецтвознавства. К., 1993, ст.22.

¹⁸⁶ Грінченко М. Історія української музики., видавництво Спілка, 1922, ст.30-31.

В повільній частині Першої сонати закладається характерна для подальших творів розробка образів через поглиблення певного настрою, емоцій; простежується образно-сміслові мікротрансформації основної ідеї – від зосередженої ліричності до динамічно-сконцентрованої схвильованості й патетичності.

Друга тема повільної частини (*Allegretto, ben ritmico*) контрастує попередній своїм активним маршовим поступом, загостреним пунктирним ритмом та насиченою динамікою. Але після поступового заспокоєння повертається лірична основна тема, щоб знову динамізуватись і привести до появи рішучої другої теми, тепер значно скороченої і менш драматичної. Останнє проведення основної ліричної теми нагадує роздум, спогад про ніжний, поетичний образ, який ніби “тане” в повітрі, “повисаючи” на кінцевому тонічному тризвуку.

III частина – веселий танцювальний фінал. Оптимістичні, стверджуючі фінали з опорою на народну жанровість дуже характерні для всієї творчості В.Кирейка. Композитор найчастіше використовує форму рондо, де чергуються різні епізоди, що в основному не надто контрастують з танцювальною, енергійною та веселою основною темою.

У тематичному матеріалі першого епізоду даної форми рондо використані інтонації побічної теми I частини. При цьому з лірико-пісенного характер її перетворився на танцювальний, тридольний простий метр замінився дводольним синкопованим з акцентованими “притопами”; замість мелодійного викладу з’явилася важка акордова фактура. Нові барви зробили тему майже невпізнаною, насиченою зовсім іншою змістовністю.

Другий та третій епізоди відрізняються мелодійністю, наспівністю всієї фактури, різноманітністю виражальних засобів. Останнє проведення основної теми – найбільш святково піднесене, енергійно бравурне. Таким чином, композитор вінчає свій

перший фортепіанний цикл життєрадісною, оптимістично - ствердною кінцівкою, підкреслюючи радість відчуття.

В Першій сонаті В. Кирейко стверджує себе як художник, який може глибоко зануритись у дослідження людського буття і передати це на сторінках своєї камерної творчості. Розкриваються особливості індивідуального світобачення митця, своєрідність творчого стилю. Він розробляє і опробує музичні засоби, які стануть у пригоді в подальших оркестрових полотнах.

У 1970 році Київська редакція “Музична Україна” видала збірник фортепіанних творів В. Кирейка 1966 – 1968 років, до якого увійшли цикл п’єс “Акварелі” (ор. 47), “Експромт”, “Імпровізація” (ор.48) та “Тема з варіаціями” (ор.38) – (згадувана вище). Ці лірично-поетичні замальовки вводять в атмосферу романтичного мистецтва, характерного не тільки для західних, але й для російських та українських композиторів (особливо близького для М. Лисенка, Я. Степового, М. Вериківського та Л. Ревуцького).

Цикл з трьох п’єс “Акварелі” продовжує традиції “акварельного письма” Ф.Надененка (“Акварелі” 20–50–х років) та М. Вериківського (“Волинські акварелі”). П’єси В. Кирейка непрограмні, хоча зміст їх поєднується з епіграфом з “Квітчастого лугу” П. Г. Тичини. Композитор взяв за епіграф слова поета, з яким був довгі роки в дружніх стосунках, якого цінував і поважав, як людину з великим ліричним поетичним талантом і всебічним мистецьким, а також музичним обдаруванням. Його романтичні слова співзвучні трьом вишуканим мініатюрам даного циклу В. Кирейка: “А в даліні, мов акварелі, – примружились гаї, замислились оселі...”

Ніжність, елегійність настрою смутку основних розділів поєднуються з драматичною схвильованістю середніх частин, які наділені яскравими віртуозними кульмінаційними моментами.

У тематизмі відчувається вплив української ліричної пісенності (низхідні інтонаційні звороти, оспівування нот, гармонічна і мелодична плинність). При цьому зразу розпізнається особистий почерк В. Кирейка з насиченням мелодизму поліфонічними лініями, специфічні гармонії, каданси й модуляції. Таким чином, відбувається злиття особистого з особливостями народного.

Друга п'єса – **“Експромт”** – продовжує українські фортепіанні традиції, закладені М. В. Лисенком (згадаємо його **“Експромт в стилі Шопена”** ор. 38, написаний в 1900 році). Образність кирейківського Експромту близька деяким п'єсам Ф. Шуберта даного жанру. Романтична піднесеність у В. Кирейка поєднується з ліричністю: навіть всі пасажі **“16”-тих і **“32”-х**** в середньому розділі мають мелодичний характер. В. Клин відмічає, що в Експромті В. Кирейка домінує **“стримана емоційність акварельного колориту”**.¹⁸⁷ З цими словами можна погодитися лише відносячи їх до першого розділу тричастинної форми. Середній розділ вносить тривожно-драматичний характер. Нова мелодична лінія основана на інтонаціях народного плачу. В процесі розвитку трагічна напруга зростає, завойовуючи все ширші регістри, і нарешті виливається в кульмінаційне проведення теми плачу, що набуває характеру козацького маршу. Така жанрова видозміна не випадкова: вона закладена в ментальності В. Кирейка, який ніби закликає народ вирватися з підневільного рабства і згадати про минулу козацьку славу.

Динамізована реприза першої теми із складними поліритмічними поєднаннями теж не сприймається, як **“стримана емоційність”**: вона набуває схвильовано-поривчастого характеру з драматично піднесеною кінцівкою.

¹⁸⁷ Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наукова думка, 1980, ст.219

Так композитор, використовуючи романтичні традиції, створює свій особистий твір, цікавий за образністю і засобами музичної виразності.

“Імпровізація” В. Кирейка – глибоко народний твір. Ми погоджуємось із висловлюванням В. Клина щодо тематизму “Імпровізації”, в якому “відчутне перенесення духу й прийомів українського народного багатоголосся”.¹⁸⁸

Перша ніжно-сумна тема верхнього голосу, яка близька протяжним ліричним українським пісням, “обплітається” цілою низкою інших поліфонічних ліній, що створює відчуття звучання хорового співу.

Драматично-трагічний середній розділ набуває симфонічного розмаху на кульмінації завдяки широкій акордово-октавній фактурі, насиченій кількома тематичними лініями. Наступне конфліктне зіткнення ліричної та акордово-маршової сфер не веде до боротьби, а навпаки, поступово заспокоюється, готуючи появу видозміненої репризи початкової ніжно-пісенної теми. Вона значно скорочена, звучить на “тягучому” тонічному органному пункті, опускаючись все нижче регістрово і стаючи смутнішою. Навіть кінцева “повисаюча” мажорна терція не вносить справжнього просвітлення, а сприймається, як риторичне запитання.

Отже, збірник фортепіанних творів В. Кирейка, виданий в 1970 році, мав неабияку художню цінність, показавши зрілість і майстерність композитора, розмаїття образних відтінків, надзвичайно вишуканий чуттєвий світ і смислову наповненість творів, які ніби стверджують нескінченність і непередбачуваність шляхів людського буття.

¹⁸⁸Клин. Там само, ст.220.

4.2. Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром оп. 65

Композиторський талант охоплює все більшу жанрову палітру. В 1971 році створений **Концерт для скрипки і віолончелі з оркестром ля мінор (оп.65)** – один з перших в Україні подвійних концертів (першим був концерт Г. Таранова для балалайки й бандури з оркестром). Написаний на хвилі творчого піднесення композитора, твір відмічається яскравістю й виразністю образів, майстерністю музичних засобів, глибокою емоційністю.

Натхненниками створення його та першими виконавцями були Народні артисти України скрипаль Олексій Горохов та віолончеліст Вадим Червов. Взагалі В. Д. Кирейко згадував, що на написання нових творів його надихало спілкування з хорошими людьми, природою, а також спогади про минуле.

Скрипка була першим інструментом, з яким майбутній композитор розпочав своє знайомство з музикою ще в дитинстві (звичайно, поряд із хоровим співом). Добре знаючи специфіку гри на скрипці й відчуваючи природу віолончелі, В. Кирейко широко використовує різноманітні виражальні можливості інструментів – мелодичні, темброві, віртуозні, штрихові, поліфонічні. Неперенасичений оркестровий супровід дає великий простір для розвитку концертуючих інструментів.

Тричастинний цикл Концерту базується на інтерпретації класичних (брамсівських) та реалістичних традицій російської школи жанру епіко-ліричного симфонізму, який виявився найбільш близьким для В. Кирейка, а також традицій українського інструментального концерту, закладених в кінці 18 століття Дмитром Бортнянським.

Твір відмічається єдністю настроїв, національною своєрідністю образів і тематизму, оригінальністю і колористичністю

музичної мови, яка передає широку гаму переживань людини та її ставлення до навколишнього світу. Яскраво й чітко вимальовується драматургічна лінія циклу: від епіко-ліричної образності першої частини через лірико-пісенну середню – до лірико-танцювального фіналу з жанровими й скерцозними моментами. Ліричне начало, яке напрочуд різноманітно та глибоко трактується, цементує весь цикл, об'єднуючи різні образи, що не конфліктують, а доповнюють один одного, несучи життєдайну енергію та силу. Композитор наближає жанр концерту до симфонії: їх ріднить близькість образів, епіко-лірична спрямованість сонатних *allegro*, лірико-наспівний характер повільних частин і народно-жанрові фінали. Вражає багате на барви й відтінки звучання: кожна нова мелодія виконується іншими інструментами, сольні епізоди зіставляються з усім оркестром.

Сонатне *allegro* Концерту відкривається величавою унісоною темою оркестрового вступу, який нагадує вступи до народних історичних пісень з ритмо-інтонаціями українських дум. Діалогічні перегукування солуючих скрипки та віолончелі мають імпровізаційний характер монологу. Змагаючись між собою, вони поступово переростають в експресивно-декламаційний насичений дует солістів.

Дотримуючись класичних традицій, автор викладає всі експозиційні теми спочатку в оркестрі, де вони звучать об'єктивно мужньо-вольовими. Пізніше головну тему проводить солуюча віолончель, яку канонічно перехоплює скрипка. Інтонаційно та ритмічно головна партія витікає з народних маршових пісень (квартові інтонації, розспівування звуків, пунктирний ритм, стриманий і неквапливий супровід, що розквітчується новими голосами). У солуючих інструментів тема набуває більш імпровізаційного, експресивного характеру завдяки віртуозно насиченому поліфонічному викладу, поступальному руху, який спинає лише кантиленна побічна партія пісенно-романсового типу з нисхідни-

ми інтонаціями народних плачів. Як і попередня тема, побічна проходить спочатку у віолончелі, а потім у скрипки, зливаючись у діалозі та підкреслюючи безкінечність невимушеної ліричної мелодії, що ллється вільно, як імпровізація.

Схвильована й активна заключна партія спрямована до піднесеного проведення величної побічної теми в оркестровому tutti, що знаменує початок розробки. Цей розділ концерту – найбільш драматичний; він будується на мотивно-секвенційному розвитку елементів головної теми. Відчувається трактування концерту як змагання між солістами й оркестром, в результаті якого тематичний матеріал все більше активізується, драматизується, досягаючи кульмінаційного проведення в оркестрі суворої маршової головної теми. Вона проголошує початок лаконічної репризи (її відрізняє скорочення розвитку матеріалу порівняно з експозицією). Ще помітнішою стає різнобарвність тем, викладених поліфонічно.

Мужньо-вольова, ритмічно підкреслена кода будується на маршових інтонаціях головної теми, рішуче завершуючи першу частину концерту.

Аналогічно до життєвих колізій, в музиці існують процеси постійного накопичення динамічної напруги та її спаду. Це робить музичну форму процесуальним явищем, де всі елементи залежать від цілого, а ціле – від частин.

Друга частина (*Andante cantabile*) – ліричний центр Концерту. Продовжуючи класичні традиції (згадаємо повільні частини Третьої, П'ятої та Дев'ятої симфоній та варіаційні цикли Л. В. Бетховена), В. Кирейко використовує форму подвійних варіацій, беручи за основу дві наспівні теми, які інтонаційно близькі народним ліричним пісням.

Перша тема має світле, ніжне, пейзажне забарвлення завдяки віолончельному тембру, що нагадує людський голос.

Друга тема відмічається колоритом смутку і печалі внаслідок переходу в мінор, характеризує сувору оповідь про індивідуальні поривання особи.

Обидві теми майстерно обробляються, переплітаються, видозмінюючись і драматизуючись. У цій частині особливо вражає талант майстра варіаційної форми, вміння розкрити всі темброві й фактурні можливості інструментів у зображенні різноманітних сторін ліричного настрою, а також старання зберегти внутрішню цільність, об'єднуючи різні варіації в цикл.

Третя частина – танцювальний фінал, який інтонаційно та ритмічно близький українському народному козачку, тільки “омінореному”, через що не створюється картина веселого народного свята й оптимістичної кінцівки циклу. Саме таке враження створює головна тема рондо-сонатної III-ї частини з характерними синкопованими “притопами” і запальним ритмом західноукраїнських танків. Близькість до фольклорних зразків надає музиці яскравої характеристичності, танцювально-ритмічної концентрованості і чіткості, роблячи її більш доступною для сприйняття.

Включення козачку в симфонічні й сонатні цикли, а також в концерт стає показовим для творчості В. Кирейка, що свідчить про тісний зв'язок митця з народними образами.

Наспівно-розповідну побічну тему, що нагадує українські ліричні хороводні пісні, грають в унісон солуючі інструменти, переходячи згодом в імітаційний дует. По духу творчості композитор тісно пов'язаний з народною музикою: народні поспівки, як і оригінальні композиторські, стають невіддільними з побудовою музичної тканини твору.

У розробці з'являється новий епізод, жанрові витоки якого йдуть від козацьких маршів. Музика зримо змальовує козацький бойовий дух, мужність і відважність, що поєднуються з шляхетністю, волелюбністю і високою духовністю запорожців.

Другий елемент теми епізоду (з восьмого такту Poco allegretto) має скерцозно-капризний, примхливий характер. Обидва елементи набувають значних видозмін в подальшому розвитку матеріалу, підводячи до динамізованої стретної репризи. В оркестровому супроводі головної партії вводяться поспівки з теми епізоду, які додають їй ще більшої віртуозності.

У репризі завершується розвиток музичних образів усієї частини. Лірична побічна партія має величезне значення, перетворюючись на хорально-величаву, піднесену, що є досить частим у музиці В. Д. Кирейка. Яскрава драматична кода, побудована на матеріалі головної теми і скерцозного елемента середнього епізоду, ставить патетичну крапку в кінці циклу.

Таким чином, драматургія Подвійного концерту ор. 65 відрізняється від інших симфонічних циклів відсутністю оптимістичної розв'язки й радісного життєствердного начала, нагадуючи про напружену для української культури обстановку.

4.3. “Поема” для фортепіано з оркестром ор. 74

У 1973 році композитор пише ще один твір концертного жанру, **“ПОЕМУ” для фортепіано з оркестром ор. 74**, яка стала одним з найяскравіших концертних творів сучасності. Цей романтичний концерт відмічається майстерністю та свіжістю, художнім смаком та піднесеністю, барвистим колоритом та оптимістичним світоглядом. В. Кирейко, глибоко проникаючи в творчу лабораторію багатьох композиторів-романтиків (Е. Гріга, Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Глазунова, а особливо близьким йому М. Лисенка і Л. Ревуцького), оволодів секретами їх романтичного письма. Звичайно, В. Кирейко не наслідував жодного з них, а лише відбирав ті елементи, що були найбільш близькими для його творчої особистості.

“Поєма” – твір самобутній і глибоко національний за змістом, образністю і засобами виразності. Епіко-лірична з елементами драматизму музика “Поєми” звучить, як глибоко хвилююча розповідь про життя народу – велике, багатобарвне, з його труднощами, насичене енергією, напругою, лірикою та героїзмом.

Широке коло образів зосереджено у вільній формі романтичної поєми, яка бере свій початок від творів Ф. Ліста. У розгорнуту форму поміщається весь цікавий і зрозумілий різнобарвний музичний зміст. За кожним кроком думки відчувається творча воля і одухотворене почуття композитора. Митець не женеться за ефектними прийомами, а дбає про майстерність письма, багатство мелодичних поєднань голосів. Умовно можна сказати про застосування синтезу складної тричастинної форми, поємного принципу неперервного розвитку, що базується на єднанні основних інтонаційно-тематичних елементів і принципів сонатного *allegro* з контрастними за характером темами: величаво-вольова, мужня головна, світло-ніжна, мрійливо-наспівна побічна, яка ніби “дихає” ласкавими чарами, та схвилювано-драматична заключна теми.

Наступні розділи пробуджують більш драматичний світ образів, контрастуючи попередньому. Поєднуючи кілька розділів, композитор прагне домогтися цільності форми, не забуваючи про тонкість деталей та живе тепло почуття.

У тематизмі “Поєми” відсутнє пряме цитування фольклору, але музична тканина насичена опосередкованими інтонаціями фольклорних джерел (історичних, ліричних, жартівливих пісень з їх типовими ритмо-інтонаційними формулами).

Велике значення має тема вступу, яка “цементує” форму концерту, з’являючись на її гранях і являючись тематичним ядром, з якого інтонаційно випливають інші теми, що є характерною рисою романтичного концерту.

Драматургічний розвиток будується від епічного начала (тема вступу, головна тема) через ліричне (побічна тема), драматичне (розробка) й скерцозно-граціозне (епізод) до величнього, піднесеного, з елементами героїчного (фінал).

Цікаво написана динамізована реприза сонатної форми, в якій проходять всі теми у видозміненому вигляді, стаючи афористичними, тріумфально-піднесеними, експресивними. Відчувається тенденція до синтезу тематичного матеріалу. В кодї Поєми досягається найвищий ступінь виразової концентрації матеріалу: вона виступає узагальнюючим епілогом.

Оркестр і фортепіано становлять єдине ціле: голос соліста природньо впливається в загальне оркестрове звучання. У визначній партії фортепіано технічні й віртуозні прийоми підпорядковані розкриттю змісту та характеру твору, виражають енергію молодих сил. Акордова щільність, насиченість звукової тканини підголосками поєднуються з широтою та свободою фактури, тонкою виразовістю і яскравим нюансуванням, різнобарвністю відтінків.

Пасажні фігурації, як правило, не мають зовнішнього, прикрашаючого значення: вони рухаються, як текуче тло, на якому виділяється мелодично-тематична лінія. В основі пасажів лежать розкладені акорди з доданням прохідних звуків, тому їх малюнок являє собою плинну гармонію. Є й інший тип фігурацій, який виникає при розщепленні мелодичної лінії, коли її підголоски спілітаються в поліфонічну систему. Ці мелодичні голоси поліфонізують музичну тканину.

Гармонічні засоби не виходять за рамки норм пізньоромантичного стилю: основою гармонії, як завжди у В. Кирейка, залишається розвинута мажоро-мінорна тональна система із застосуванням альтерацій, відхилень. Але характер застосування цих засобів у композитора своєрідний, що дозволяє говорити про індивідуальну манеру письма. Частим є використання перемінних і народних ладів, взаємопроникнення мажора і мінора, що досить

характерно для української народної пісенності. Своєрідно застосовує композитор септакорди – затримання нот, які поєднують кілька поліфонічних ліній, підвищуючи колорит плинності.

Велична простота, ліро-епічність, щирість і потаємний сум передаються в плавних мелодіях та широких акордах, на тлі яких рельєфно виступає малюнок прохідних гармонічних поєднань.

Оркестровий супровід доповнює висловлення фортепіано, зливаючись з ним в одне ціле, тобто несе не тільки акомпануючу, але й самостійну функцію. Оркестрові фарби – теплі, м'які, на *tutti* насичені яскравими поліфонічними лініями з колористичними ефектами. Вони допомагають розкриттю художнього змісту, в якому сплітаються мужність і епос, задушевна лірика і стриманість, експресія і задумливість, драматичне і величне, піднесене і радісне.

Музика “Поєми” захоплює глибокою народністю, багатством виразових засобів, закінченістю втілення творчої думки, яскравістю образів, вірою в душевну чистоту людини.

Маєстро шукає все нові жанри для втілення своїх ідей. Завдяки знайомству й дружнім стосункам із Квартетом ім. Миколи Лисенка (на той час до його складу входили заслужені артисти України Ю. Холодов та Б. Сквоцов, А. Баженов та Л. Краснощок), з-під пера митця виходить 4-частинний **Струнний квартет №1** (ор.73, 1973). Його музика “позначена емоційною щирістю, майстерним підголосковим розвитком тем, хорошою ансамблевою технікою, розвиненою поліфонією.”¹⁸⁹ Всі ці якості підтверджують вишуканий професіоналізм митця. Мелодичний матеріал усіх чотирьох частин пройнятий інтонаціями українського фольклору (ліричних, танцювальних, жартівливих, прославних пісень), хоча прямого цитування тем народної пісенності немає. Як зазначав І. Юдкін,

¹⁸⁹ Майбурова К. Віталій Кирейко... ст. 37.

Перший квартет “демонструє взаємодію класичних та фольклорних традицій – переосмислює пасторальну стилістику класицизму, виявляючи її фольклорне коріння.”¹⁹⁰ Дійсно, головна тема першої частини і рефрен Фіналу дещо нагадують пастораль, хоча мелодичне начало їх близьке до народно-жанрових зразків українського фольклору. В розробці матеріалу відчувається близькість до народно-орнаментального розвитку матеріалу, зразків народного багатоголосся.

Квартет ім. М. Лисенка успішно виконував цей твір та інші квартетні твори В. Кирейка на різних сценах України, а також записав їх у фонд Українського радіо. Як згадає народний артист України скрипаль Анатолій Баженов, “під час створення своїх перших квартетів Віталій Дмитрович уважно прислухався до наших порад, творчо переосмислював їх. На той час одним з улюблених творів Квартету ім. М.Лисенка була **“Фантазія і fuga”** В. Кирейка для струнного квартету (ор.17, 1957), що підкупала виконавців та слухачів щирим ліризмом і яскравим національним колоритом. Взагалі, національна окраса тематизму виділяє музичну мову композитора серед інших. Усі сучасні композитори усвідомлюють, що писати для струнного квартету дуже важко, – тому мало хто з них може похвалитися достойною для виконання квартетною музикою. Адже вона вимагає не тільки особливої композиторської майстерності, відчуття струнності форми, але й професійного володіння струнними інструментами, а також чутливого поліфонічного мислення. Всіма цими якостями володіє В. Кирейко. Головне в його музиці – мелодичність, душевність і виразність музики, застосування українських фольклорних інтонацій в контексті сучасної системи виразових засобів”.¹⁹¹

¹⁹⁰ Юдкін І. Вірність обраному шляху (до 60-річчя від дня народження В. Кирейка).// «Музика» №6, 1986, с.7-8.

¹⁹¹ З особистої бесіди з А. І. Баженовим від 5.10.2007.

Як зазначалося, 70-ті роки – час розквіту камерно-інструментальної творчості Віталія Дмитровича. Його цікавлять нові обрії, твори для всіх інструментів симфонічного оркестру. Особливою душевною теплотою і наспівною виразністю відрізняється **“Елегія” ор. 77 для альту і фортепіано (1974 рік)**. Неординарно написані **“Три п’єси для флейти і фортепіано ор. 82 (1975): Вальс. П’єса. Урочиста пісня.”** Не мінає увагою композитор і духові інструменти: в 1975 році створені **“Три п’єси для кларнета і фортепіано ор.83: Маленький вальс. Танець. Пісня.”** Згодом (в 1977 році) – зазвучить благородний ліричний **“Романс” ор.95 для тромбону і фортепіано, “Рапсодія” ор. 92 для скрипки і фортепіано та “Музичний момент” ор.93 для контрабаса і фортепіано**. Цікаво, що В. Кирейко зміг відчувати особливості всіх інструментів, їх мелодичні й технічні можливості, дбаючи в першу чергу про художньо-образну спрямованість своїх творів.

4.4. Друга фортепіанна соната ор. 78

Зовсім іншу сторінку творчості Віталія Кирейка, більш зрілу, глибоку й драматичну являє собою **Друга фортепіанна соната опус 78** (написана в 1975, а видана в 1980 році). Цей єдиний 4-частинний фортепіанний сонатний цикл присвячено пам’яті героїв Великої Вітчизняної війни. В його драматургії поєднуються епічність, симфонічність та драматизм першої частини із скорботним траурним поступом другої, ліричним політним інтермецо третьої та рішучим маршем фіналу. Не зважаючи на контрастність тем і образів, цикл сприймається як єдине ціле, що пронизане ідеєю боротьби, трагічної загибелі, відродження і прославлення козацької слави і доблесті. Слід зауважити, що вирішення фіналу не як торжество радянського триумфу було досить сміливим на той час. Адже в 70-ті роки,

коли пануюча радянська влада всіма засобами боролась з українським “буржуазним націоналізмом”, насаджуючи “єдиноправильний” метод соціалістичного реалізму та інтернаціоналізму, В.Кирейко залишився вірним українському мелосу, рідним національним ідеям та інтересам, несучи ідеали духовності, добра й чистоти.

Друга соната оп.78 – один з найкращих творів композитора, в якому глибокий філософський зміст втілено з особливою силою і професіоналізмом у класичну форму, де зміст і форма рівнозначні.

Перша частина – досить велике за обсягом і значимістю сонатне *allegro*. Відкриває його епічна, з елементами монументалізму тема вступу, яка грає особливу роль у формотворенні першої частини. Щільна акордова фактура з поліфонічними елементами створює відчуття оркестрового звучання. Подальший розвиток висхідної секвенції основної затактової поспівки підводить до вступу драматичної головної партії (*Animato*), яка інтонаційно витікає з теми вступу і має також затактову будову. Схвильованого характеру їй надають недомовлені обривання синкопованих фраз у різних регістрах, що звучать на тлі невпинного руху драматичного вихору “16”-тих нот.

Акордова сполучна тема, що інтонаційно теж походить з теми вступу, сприймається, як поступовий перехід до хоральної побічної партії. Інтонаційно вона побудована на мелодичних зворотах головної, але викладається лірично-пісенно, нагадуючи зразки народного фольклорного начала. Цікаво, що В.Кирейко варіює побічну тему зразу в експозиції, змінюючи не тільки фактуру, гармонію, мелодичне начало, але й характер теми, драматизуючи її та зближуючи з головною темою (отже, відбувається взаємопроникнення тем).

На кінцевому піднесенні побічної вступає велична заключна тема (*Maestoso*), яка теж інтонаційно близька темі вступу. Композитор підбирає поліритмічні та поліметричні прийоми викладення, синкоповані затримання залігованих акордів, вносячи елементи невпевненості у величну хоральність заключної теми.

Розробка (*Allegro moderato*) починається несподіваним вступом головної теми після заспокоєного умиротворення кінцівки експозиції. В ній значного розвитку зазнають головна та тема вступу, яка викладається в високому регістрі “pp”, повністю змінюючи свій характер, стаючи мрійливою, поетично забарвленою. Матеріалом розвитку стає вичленування і дроблення висхідних тематичних зерен, а також методи народно-підголоскового варіювання. Після динамічного розгортання матеріалу, що прямувало до драматичної кульмінації, головна тема стає ліричнішою, готуючи появу дзеркальної репризи. Світла, пісенна побічна тема, не використана в розробці, з’являється в основній тональності, знаменуючи початок репризи. Так само, як і в експозиції, автор розвиває в репризі побічну тему, драматизуючи її з кожним проведенням все більше, додаючи їй рис схвильованої головної теми. У кульмінаційний момент з’являється тема вступу, в якій ще дужче підкреслюється мужнє, героїчне начало. Головна тема в репризі показана монументальнішою, напруженішою, ніж у експозиції, а заключна партія (сполучна випущена зовсім) – значно масштабнішою, піднесенішою завдяки динамічним та фактурним прийомам.

Таким чином В. Кирейко вирішує питання динамізованої дзеркальної репризи, надаючи першій частині сонати рис симфонічного розвитку.

Друга частина сонати – траурний марш. За своїм характером музика близька повільній частині Четвертої симфонії, написаної в 1970 році. Так само траурний марш Другої сонати є

філософським узагальненням високої скорботи, а не просто плачем за загиблими. Перегукується із скерцо з Четвертої симфонії і третя частина сонати – Інтермеццо. Подібні за образністю і обидва оптимістичні фінали, в яких непереможність буття пов'язується з національно-жанровим началом (в симфонії – українським козачком, а в сонаті – з козацьким маршем).

За образністю, силою впливу й глибиною почуттів, за своєю будовою (тричастинна форма з мажорним світлим середнім розділом), а також піаністичними фактурними прийомами, динамізацією тематизму, траурний марш Другої сонати близький до *Marcia funebre b-moll*-ної сонати Ф. Шопена. Проте, скорботні інтонації В. Кирейка цілком впливають з українського народного мелосу. Хоча композитор ніде не використовує фольклорних цитат, інтонації тритона, що оспівує тоніку, збільшеної секунди, схлипуючі форшлагі, завоювання мелодичної вершини і постійне спадання нагадують українські плачі. Трагічність підкреслюється ще й постійно повторним тонічним органом пунктом та однією з найтраурніших тональностей – *as-moll*.

Основна тема траурного маршу теж має тричастинну будову: у середньому розділі тема динамізується, набуваючи особливого напруження на кульмінації завдяки ущільненню фактури, поліфонічних переплетінь кількох голосів, регістрових розшарувань та ритмічних ускладнень.

Середній розділ усієї частини (*Andante cantabile, As-dur*) традиційно змальовує зовсім іншу, світлу картину. Наспівна лірична тема, сповнена шляхетності, в свою чергу, теж тричастинна; її середнім епізодом є кульмінаційне проведення теми у вищому регістрі.

Реприза всього Траурного маршу (*Tempo I*) є точним повторенням першого розділу – трагічний образ знову повертається, примушуючи забути про світлі надії та сподівання. Поступово траурний поступ затихає й завмирає, зникаючи назавжди.

III частина сонати – Інтермеццо (*Allegretto amabile* – любовно). Це своєрідне скерцо знову повертає нас до картин життя, яке продовжується. Легка й невимущена основна тема Інтермеццо (воно теж написане в складній тричастинній формі). На тлі нисхідних наспівних “16”-тих ледь чутно звучить синкопована мелодія зі своїм поліритмічним контрапунктом.

Невеликий середній епізод тричастинної основної теми (*molto sostenuto*) непомітно впливає з безперервного потоку “16”-тих, не вносячи контрасту в основний образ, а доповнюючи його.

Середня частина Інтермеццо (*Andantino tranquillo*, H-dur) відрізняється більшою ліричністю, наспівністю, безтурботністю. Спокійна, світла тема з примхливим синкопованим ритмом варіюється зразу ж після свого початкового викладення, причому в процесі розвитку вона набуває все більше рис політної основної теми, поступово вливаючись у репризу, яка повторює експозицію. В коді знову з’являються видозмінені інтонації середнього розділу, нагадуючи про наспівне ліричне начало. Останні мелодичні звороти ніби “повисають”, “тануть” у повітрі.

Четверта частина (*Allegro risoluto*) – життєствердний фінал у дусі рішучого й енергійного козацького маршу, написаний у формі сонатного *Allegro* без розробки. Перед нами постають реальні образи дійсності, картини історичного минулого. У фіналі відсутні суперечливі, негативно-руйнівні образи конфліктної драматургії, складний драматичний розвиток. Він ніби узагальнює все сказане в попередніх частинах, оспівуючи перемогу сил добра.

Головна тема – рішуча, маршова, близька до національно-фольклорних історичних зразків. Композитор майстерно обрамляє просту мелодичну поспівку різними контрапунктичними лініями, надаючи їй вишуканості, місцями пісенності й жіночності поряд з мужнім чоловічим началом (на цьому чергуванні будується структура танцю).

Побічна тема (*Pochissimo meno mosso*) – наспівна, виразно-мелодійна, інтонаційно та структурно нагадує українські ліричні пісні. Автор знову користується тричастинною структурою, де середній епізод є своєрідною варіацією теми із значним динамічним піднесенням.

Заклучна тема (*Allegro risoluto*) повертає до дієвого, але більш схвильованого образу, що відтворюється ритмічними, фактурними, гармонічними і динамічними засобами (секвенційне повторення синкопованих септакордів на тлі поліметричних секстолей “16”-тих).

В епізоді, що заміняє розробку, значно активізується, розвивається й динамізується перший елемент головної теми. Накопичення енергії нарешті виливається в кульмінацію, де використаний тематичний матеріал заключної теми.

Реприза переносить слухача до експозиційних козацьких образів. При цьому всі теми набувають ще більшого піднесення і монументальності, динамізуються та розширюються, підкреслюючи мужнє, рішуче начало, непереможну народну славу.

Кода фіналу побудована на матеріалі головної теми. Шляхом поступової драматизації основного мотиву композитор досягає найголовнішої кульмінації всього циклу, оспівуючи життєствердність, патріотичний світогляд і героїчну тему подвигу.

На нашу думку, Соната № 2 В. Кирейка є одним з кращих творів у скарбниці української інструментальної музики завдяки філософській концепційності, технічній і художній довершеності, динамічному розвитку яскравого тематизму, опорі на фольклорні джерела, як особливу сферу музичного мислення.

Першою виконавицею Сонати була С. Б. Зандрок, доцент кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії ім. П.І.Чайковського. Вона також записала Першу й Другу сонати в фонд Українського радіо.

Вагомим та різнобарвним доробком наступного, 1976 року, став цикл В.Кирейка для фортепіано **“Чотири п’єси” оп. 86**, до якого увійшли **Романс, Вальс, Гумореска і Марш**. Композитор використовує контрастні жанри і форми, створюючи свої неповторні мініатюри-замальовки.

“Романс” – це типова романтична лірико-пісенна п’єса, що цілком відповідає своїй назві. Її написано в простій тричастинній формі з драматично схвильованим середнім розділом, в якому майстерно використані піаністичні прийоми та різні засоби художньої виразності. Висновок Романсу поміщено в коді, яка ніби узагальнює всі висказані почуття.

“Вальс” – ніжна, поетична мініатюра, що продовжує традиції “Вальсу-фантазії” М. Глінки (схожість мелодичного і поліфонічного розвитку матеріалу, структурна будова п’єси). Трип’ятичастинна форма із стрімким вступом та різними епізодами наслідує форму вальсів Ф. Шопена. Проте мелодичний матеріал із грою підголосків, граціозні інтонаційні звороти, незвичні тональні відхилення і співставлення, зв’язки, що сполучають окремі розділи, відрізняють композиторську манеру В. Кирейка, роблять його музичну мову яскраво індивідуальною. Всі три музичні епізоди Вальса не контрастують по характеру, а доповнюють, впливають один з одного, показуючи різні сторони одного поетично-граціозного образу.

Третя п’єса, “Гумореска” контрастує попереднім зовсім іншою манерою написання, музичною мовою та засобами. Автор використовує форму рондо для розкриття різних саркастичних образів, об’єднаних в одне ціле – своєрідну пародію на дисонантні твори сучасників. Митець незвично “жартує”, насичуючи колючими дисонантними співзвуччями, своєрідними штрихами та синкопами основну тему Гуморески.

Перший епізод форми рондо – більш легкий, насичений штриховими, ритмічними, тембровими та динамічними контра-

тами. Тематичний матеріал дещо нагадує саркастичність раннього Д. Шостаковича. Другий епізод (*Meno mosso*) – мелодійний. Змінюються всі засоби виразності: мелодія, гармонія, фактура, штрихи й темп. На тлі легких секстолей “16”-тих зливаються в контрапункті дві мелодичні лінії з незвичними тональними відхиленнями. Наступні епізоди являють собою видозмінені попередні два епізоди.

Останній рефрен звучить на найвищому ступені піднесення з ущільненою фактурою, ще більше підкреслюючи гумористичний характер п’єси.

Остання мініатюра циклу – Марш – за своїм сумним образним настроєм, наспівністю і фактурним акордовим викладенням являє собою траурний марш. Обидва мажорні епізоди відтіняють сумний *c-moll* основної теми, але в процесі розвитку й вони драматизуються, нагадуючи про неминучість повернення трагічного рефрена. Останнє його проведення – наймасштабніше, кульмінаційне. Фактура тут щільнішає, розростається регістровий діапазон, почуття загально-людської скорботи набуває героїчного, вольового відтінку. Кінцеві такти мажорного просвітлення немов нагадують про світле майбуття.

Не дивлячись на трагічність останньої п’єси циклу, основною думкою проходить віра в життя, світлі сподівання, людські цінності.

Першою виконавицею циклу ор. 86 була доцент Київської консерваторії імені П. І. Чайковського Наталія Вітте. Її цікава інтерпретація збереглася у фонді Держрадіо.

Взаємодію класичних і українських фольклорних традицій демонструють камерно-інструментальні твори В. Кирейка, а саме: **два фортепіанних тріо** (ор.85 та 118), **струнні квартети №2** (ор.97, 1978) та **№3** (ор.125, 1985). Вони засвідчують майстерність

композитора у володінні ансамблевою технікою, поліфонічними прийомами письма, а також насиченість емоційною образністю і щирим мелодичним началом, близьким до народної пісенності.

В інструментальній творчості митця з'являється ще один новий жанр – **рапсодія** (в перекладі із старогрецької “спів”, або “декламація” епічних народних пісень): в 1977 році написані **Рапсодія №1 для фортепіано (ор. 90) та Рапсодія для скрипки і фортепіано (ор.92)**. Продовжуючи традиції композиторів-романтиків (“Угорські рапсодії” та “Іспанська рапсодія” для фортепіано Ф. Ліста, “Рапсодії” Й. Брамса, А. Дворжака, М. Равеля і особливо М. Лисенка – дві рапсодії на українські теми для фортепіано і одна – для скрипки й фортепіано), В.Кирейко робить і свій внесок в розробку цього епічного жанру. При цьому він виражає художніми засобами духовний світ українців, їхні думки й емоції, розкриваючи тим самим вияв романтичного стилю в українській музиці. Перевтіливши традиції, митець розширює їх рамки завдяки своєму індивідуальному художньому мисленню, глибоко перетворює їх. Сам Віталій Дмитрович зізнається, що “інтонаційно на тематизмі моїх творів позначився національний колорит музики К. Стеценка, М. Леонтовича, ладові прийоми М. Лисенка, Ф. Калачевського. Найбільше надихав на творчість народний фольклор: згадається якась народна пісня і одразу з'являється власна музика, яка впливає з народної”.¹⁹² У рапсодії №1 для ф-но композитор використав мотив української народної пісні “Ой, не спав я нічку”. Вражає багатогранність образної інтерпретації твору: тут і стародавня епічність, і історична картинність, і безперервний неквапливий рух, і психологізм, і козацька маршовість. Яскраво виражений український народний характер тематизму ріднить

¹⁹² З бесіди від 29.05.2005.

твір з рапсодіями М. Лисенка. Проте, на відміну від лисенківських, які складалися з двох епізодів (наспівного ліро-епічного і швидкого танцювального), в кирейківських рапсодіях контрастних музичних епізодів і тем набагато більше.

Користуючись методом симфонічного мислення, закладеним його вчителем Л. Ревуцьким, В. Кирейко поєднує вже у викладенні кілька тем, інтонаційно близьких, але насичених різним змістом. Таким чином, йде концентрація образу, розкриття його різних сторін. Поліфонічна тканина виростає на плетінні інтонаційно оновлених підголосків. Романтичні гармонічні засоби сполучаються з традиціями народно-національного гармонічного мислення, що підкреслює авторське бачення народного образу. Незважаючи на традиційність і функціональну ясність, гармонічна мова композитора досить індивідуальна: відчувається прагнення митця розкрити в гармонії специфіку народної пісні, поєднуючи діатонічне звучання народних ладів з хроматизмами, що характерно для української народної музики.

Вільна форма романтичної рапсодії дозволяє відобразити в музиці не тільки об'єктивно оповідні образи з розміреним викладом, але й картинно-яскраві, контрастні емоції, що виникають і зникають у часі, віддзеркалюючи внутрішній світ і переживання людини. Багатоманітні почуття передаються і різними технічними музичними засобами. Рапсодії відрізняються зміною образного настрою від епічно-розповідного через ліричний і скерцозний до переможно оптимістичного. Думка розвивається через зіставлення контрастних образів.

Таким чином, рапсодії В. Кирейка розкрили ще одну яскраву сторінку його різножанрової камерно-інструментальної творчості, яка ввійшла в скарбницю української музики. Наступні фортепіанні рапсодії, створені трохи згодом, продовжили драматургічні й композиційні засади, закладені в першій. Композитор знову використовує народний тематизм: у **Рапсодії №2**

(ор.122,1984р.) звучить народна щедрівка “Чи дома, дома”, в **Рапсодії №3** (ор.130,1986) – українська народна пісня “Кума моя”, а в останній, Четвертій рапсодії (ор.140, 1989) використана тема білоруської народної пісні.

У 1988 році виходить в світ фортепіанна **Соната №3 (ор.138) В. Кирейка**. Вона являє собою тричастинний цикл, в якому композитор знову звертається до національної тематики. Незвичною в циклі є друга частина, яку автор назвав Романсом, написавши у вільній формі. Всі теми Третьої сонати близькі до фольклорних. В. Кирейко настільки глибоко пройнявся інтонаціями народних пісень, що його власні теми ніби витікають з них, наближаючись до народних.

Перша частина написана в класичному сонатному *allegro*, але В. Кирейко переосмислює його в українському національному дусі. Як і в сонатних формах композиторів-романтиків, Віталій Дмитрович вводить в розробці нову ліричну тему, приділяючи їй значну увагу в подальшому розвитку.

Вступ нагадує сумні роздуми козацьких дум: поєднання різних ритмічних структур, унісонні речитативи басів та вільно викладена розспівна мелодія вводять в атмосферу історичного минулого.

Головна партія (*Allegro giocoso*) повністю контрастує темі вступу. Композитор використовує початкові інтонації української народної пісні “Казав мені батько”. Веселий, грайливо-танцювальний характер досягається дуже простими засобами. При цьому автор майстерно підключає до простої мелодії нові підголоски, гармонічні звороти, ритмічні співставлення.

Побічна партія (*un poco meno mosso*) – наспівно-розповідна, близька до ліричних народних пісень за своїм викладом та структурою.

Заклучна партія контрастує попереднім своїм героїчним, рішучим характером, насиченою факурою.

В розробці з'являється нова лірична тема, яка підлягає мотивному й поліфонічному розвитку, (як і побічна й заключна теми). Омінорену інтонацію головної теми композитор використовує для теми невеличкого фугато. На драматичній кульмінації звучання зненацька обривається. Тема вступу нагадує про початок репризи. Цікаво, що в репризі проводяться не тільки головна й побічна партії в головній тональності, але й лірична тема з розробки. Рішуча заключна тема готує головну кульмінацію першої частини – піднесене звучання інтонацій головної теми в коді.

Друга частина – Романс. Для класичного циклу не характерне використання цього жанру, так само, як і структури вільної форми. Проте, можна пригадати зразки перших українських симфонічних циклів, повільною частиною яких був романс: Симфонії соль мінор невідомого автора початку 19 століття та Симфонії М.Калачевського 1876 р., а також Сонати М. Березовського для скрипки і чембало. Можливо, саме ці традиції відновив В. Кирейко в своїй фортепіанній сонаті.

Основна тема цієї частини дійсно нагадує український романс, широко розповсюджений на початку XX століття. Цьому сприяє кантиленна лірична мелодія, викладена на фоні акордового синкопованого супроводу. Композитор майстерно змінює її у низці варіацій, насичуючи новими контрапунктичними голосами, змінюючи супровід, ритм, регістри, динаміку, фактуру, темп і характер теми. Основна мелодія немов розквітається, набираючи різних барв, гармонічних відтінків; з'являється ще одна тема, яка продовжує розвиток попередньої і отримує винахідливе видозмінення.

Третя частина (*Allegro vivo*) за характером нагадує іскристе, політне скерцо, написане в формі рондо. На відміну від драматичних та саркастичних скерцо, фінал Третьої сонати життєрадісний,

оптимістичний. Особливої легкості додають пасажі “16-х” нот в швидкому темпі, розмір $\frac{6}{8}$, примхливі ритмічні малюнки.

Перший епізод (*Vivacissimo*) продовжує, доповнює основний характер головної теми, відрізняючись появою “віолончельної” мелодії поліметричної будови на тлі подвійних “16”-тих нот.

Контрастує за характером, тематизмом і поліфонічним викладом у низькому регістрі другий епізод, своєрідний середній розділ фіналу (*Andantino con moto*). Звучить мелодія сильно видозміненої головної теми I частини. Повільний темп, мінорне забарвлення, важка хода низьких октав супроводу і поліфонічна, підголоскова фактура змінюють тему, залишаючи лише інтонаційний спогад про її веселий, жартівливий характер в I частині.

Третій епізод повторює перший, готуючи появу життєствердної основної теми, що утверджує початок коди та кульмінацію всього циклу.

Такі оптимістичні коди-резюме досить характерні для творчості В. Кирейка. Таким чином стверджується віра в перемогу світлих, життєдайних сил.

4.5. Камерні й фортепіанні твори 1990-х років

У фортепіанних творах В. Д. Кирейка доби **1990-х років** намічається новий крок у плані пошуку нового змісту й циклічної структури. **Соната № 4** (ор. 146, 1990 р.) являє собою цикл з трьох частин (ці традиції започатковані ще в навіданнішій українській Симфонії невідомого автора кінця XVIII ст.), які всі написані в сонатній формі без вступу. Завдяки різноплановому змісту, розвитку і контрастам, усі сонатні форми Четвертої сонати сприймаються по-різному.

Перша частина написана в найбільш традиційному сонатному *allegro* з легкою, життєрадісною, близькою до фольклор-

них джерел головною темою, наспівно-мелодичною побічною, віртуозною та активною заключною партіями, невеликою розробкою і дзеркальною репризою (її починає побічна тема в головній тональності, яка, розвиваючись, досягає значного піднесення). Вся частина досить компактна й лаконічна, утверджує головний енергійний образ.

Заслугує значної уваги Друга частина сонати (*Andante cantabile*) – одна з кращих сторінок ліричної спадщини В. Кирейка. Рідкісним явищем є її форма – сонатне *andante* (прикладом для композитора стали зразки повільних частин з такою ж формою В. Моцарта, Л. Бетховена. В. Кирейко використовує сонатне *Andante* пізніше в другій частині своєї Шостої сонати). Всі теми тут мелодійні, наспівні, написані з особливою любов'ю. Головна і побічна партії не контрастують, а доповнюють розкриття одного образу. Лише заключна партія вносить драматизм і контраст в атмосферу замріяного смутку.

Головна тема більш журлива. Додаткової печалі додає тональність *h-moll*, зменшені квінти в супроводі мелодії, “схлипуючі” форшлаги й розспівування нот.

Побічна партія несе світле, наспівно виразне начало. Цьому сприяють рідко вживана тональність *Fis-dur*, поєднання кількох мелодичних ліній, кожна з яких веде свою ліричну тему, причому поєднання кількох регістрів створює відчуття простору. З кожним наступним проведенням тема піднімається до вищого регістру, зростаючи й динамічно.

Як і в інших сонатних формах В. Кирейка, контрастом до попереднього музичного матеріалу стає заключна партія, яка зненацька вривається в лірико-поетичний світ. Автор ставить ремарку *Minaccioso* (загрозливо). Нисхідна інтонація зітхання в загостреному пунктирному ритмі, акордовому викладенні на *ff* дійсно набуває загрозливого характеру. Особливого драматизму

й зловісності додають затримання слабких нот після пунктиру, висхідні пасажі “32”-х нот септолями, що приводять до секундових жалібних зітхань з романтичними гармоніями “томління”, боротьба двох начал, яка продовжується і в розробці. Навіть світла побічна партія звучить тепер у *fis-moll*, набуваючи жалібного характеру. В її мелодичний матеріал вкрапляються пунктирні нисхідні інтонації заключної партії, вносячи додаткове напруження.

Реприза II-ї частини динамізована. Головна партія видозмінена фактурно (неспокій та хвилювання додає темі триольний супровід). Світла побічна повертає наспівно-ліричний образ. Загрозна заключна партія значно скорочена. Її драматичний гребінь переривають жалібні інтонації головної теми, викладені в різних регістрах, як питання й відповідь. Трагічні нисхідні інтонації плачу поступаються місцем завмираючим акордам світлого *H-dur*.

Третя частина (*Maestoso*) – картина народного свята. Композитор використовує традиційну сонатну форму, надаючи їй яскраво національного звучання. Зв’язок з народною образністю відрізняє величний маршовий поступ головної, мелодійну наспівність побічної та таємничу контрастність заключної партій. Композитор поєднує та протиставляє теми в розробці (минаючи лише побічну) і повертається до них знову в репризі. Кода, як і в більшості творів В.Кирейка, є кульмінацією фіналу та всього циклу, своєрідним апофеозом світлого, переможного національного початку.

Ще одним твором, у якому поєднуються класичні традиції з фольклорними, стала **СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО** (ор.149, 1990). Милозвучний тематизм усіх трьох частин циклу близький до зразків української народної пісенності: тема вступу до сонати близька до улюблених композитором ко-

зацьких маршових пісень з чітким пунктирним ритмом, неконтрастуючі головна і побічна першої частини подібні до лірико-романсових зразків; витоки протяжних ліричних пісень формують тематизм другої частини, а рефрен рондо-сонатної форми фіналу оснований на видозмінених зворотах українського козачка. Епіко-лірична за жанром соната відмічається багатством смислових відтінків тематизму, що дають поштовх для внутрішнього динамічного розвитку. Композитор знаходить рельєфні теми-образи, які несуть змістовну концентрацію і є результатом його життєвих спостережень та узагальнень. Внутрішньо-динамічне напруження музичної тканини створюється завдяки майстерній розробці матеріалу, що базується на мотивному розчленуванні тематизму, який слугує імпульсом до подальшого розвитку ідеї.

Цікавим є співвідношення структурних розділів форми, характерне для В.Кирейка: в сонатній формі першої частини контраст епіко-ліричним головній і побічній темам вносить драматична заключна, яка є рушійною силою всієї розробки і динамізації подальшого тематизму. Пейзажній споглядальності ліричної основної теми повільної другої контрастує схвильовано-драматичний розвиток середнього розділу. А в яскравому танцювальному фіналі головну тему козачка відтіняє епіко-лірична побічна, близька до історичних народних пісень, та лірико-наспівна тема передостаннього епізоду. Як і в більшості творів, митець утверджує життєствердний, оптимістичний початок у фіналі, який ніби прославляє гармонічність світосприйняття, непереможну силу й доблесть українського народу.

Наступна фортепіанна **СОНАТА №5** (ор. 154, cis-moll) була написана в 1991 році. Цей тричастинний цикл продовжує розвиток народної епіко-героїчної тематики, характерної для творчості В. Кирейка.

I частина – традиційне сонатне allegro. Головна тема ніби вводить нас в історичне минуле українського народу з постійними битвами за незалежність. Унісонний октавний виклад з рішучим пунктирним ритмом і закличними квартовими інтонаціями нагадує історичні пісні й думи, які широко використовували у своїй творчості ще М. В. Лисенко. Але примхлива гармонічна зміна акордів у подальшому викладі і специфічно кирейківські оспівування мелодії з характерними затриманнями, що створюють підголоскову поліфонію, яскраво відрізняють композиторську манеру Віталія Дмитровича.

Пройшовши двічі, головна тема, яка має форму періода, плавно переходить в лірико-пісенну побічну. Уникаючи сполучної теми, композитор співставляє героїчну доблесть з наспівністю, але при цьому теми не конфліктують, а радше доповнюють одна одну, розкриваючи різні сторони українського народного характеру.

Побічна тема теж являє собою період з двох речень. У першому реченні тема викладається в середніх голосах у терцію на тлі спокійного мережива “шістнадцятих” (досить частий прийом В. Кирейка). Друге речення – більш динамічне: тема, здійнявшись на октаву вище і підтримуючись щільнішою фактурою, набуває кульмінаційного ствердження, плавно перетікаючи в невелику (всього 4 такти) іскристо сяючу заключну тему.

Невелика розробка починається зненацьким вступом рішучого пунктиру головної теми, що стає підкреслено загостреним, повторюючись канонічно.

Як бачимо, композитор навмисно уникає в першій частині сонати сполучних чи підготовчих моментів, співставляючи всі теми, протиставляючи їх одна одній. Розробка стисло розвиває різні інтонаційні елементи головної теми, не торкаючись сфери побічної та заключної тем, розвиваючись поліфонічно, ритмічно й динамічно. В. Кирейко вводить в розробку невелике фуга-

то, побудоване на інтонаціях головної партії, додаваючи поступово все більшу кількість голосів й доводячи до динамічної кульмінації, розгорнутої фактурно та загостреної ритмічно. Наступна хвиля фугатного розвитку раптово обривається і починається динамізована реприза. Вона відрізняється від експозиції тим, що теми і головної, і значно розширеної побічної партій набувають тут нового розвитку і ствердження.

Кода першої частини нагадує ще одну невелику розробку (згадаємо традиції розробкових код бетховенських сонат), де головна тема, набравши інших видозмін, утверджується на значному піднесенні в одноіменному мажорі. Автор підкреслює переможне, оптимістичне начало героїко-епічної головної теми.

Друга частина Сонати №5 (*Andante placido*), написана в складній три-частинній формі, – зразок філософсько-споглядальної лірики узагальненого плану.

Повільні частини сонат В. Кирейка (так само, як і його симфоній) вражають своєю щирістю задумів, красою образів і характерів; майстерні засоби музичної виразності завжди підпорядковані розкриттю глибокого змісту. Композитора, за його словами, надихали різні душевні спогади про минуле, людей, які оточували в різні роки життя, а також найкращі зразки світової музичної класики, які Віталій Дмитрович добре знав і любив програвати на фортепіано.

Лірична спокійна мелодична лінія повільної частини цієї сонати з поліметричним акордовим тлом примхливо розвивається, змінюючи своє забарвлення. Автор використовує прийоми світло-тіні, надаючи темі різного ладового забарвлення, тональних і гармонічних співставлень, ритмічних, фактурних і динамічних видозмін.

Середній розділ (*gis-moll*) – схвильованіший: “віолончельна” тема в низькому регістрі викладається на тлі змінних трио-

льних акордів супроводу і, драматизуючись, досягає значної кульмінації.

Реприза основної теми починається на півтона нижче, а потім плавно (завдяки енгармонічній заміні) повертається в основну тональність Мі-мажор. Композитор зізнається, що запозичив цей прийом з “Казки” М. Метнера фа-мінор, яка йому дуже подобається.

Часта зміна темпів, передбачена автором, вносить відчуття нерівноваги у скорочену репризу. Тільки кількаразове повторення тонічного акорду поступово заспокоює характер кінця цієї натхненної розповіді.

Третя частина – яскравий фінал, написаний у формі рондо-сонати без розробки. В цій частині найбільше відчувається вплив української народної пісенності. Головна партія з характерними “притопами” швидко проноситься вихором “16”-тих, нагадуючи веселий український танок.

Невеликий 8-тактний період зв’язуючої партії плавно підводить до побічної, в якій поєднується мелодична розспівність з маршовістю. Побічна партія зображує козацьку відвагу й сміливу вдачу українського народу.

В. Кирейко не цитує фольклор, але широка мелодична лінія з характерним розспівуванням і інтонаційними зворотами дуже близька до українських історичних пісень. Адже це цілком закономірне явище. Ще відомий російський музикознавець М. Михайлов відмічав: “Кожен художник, що сформувався в атмосфері своєї національної культури в конкретно-історичних умовах, які породили його творчість, неминуче повинен виявити в своєму мистецтві... якісь ознаки своєї національної приналежності”.¹⁹³

Творчість В. Д. Кирейка – яскравий доказ цієї приналежності художника. А фінал П’ятої сонати ще раз підтверджує цю думку.

¹⁹³ Михайлов М. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981, с. 226.

Форма рондо-сонати трактується композитором по-своєму, підпорядковуючись національному характеру тематизму. Перший епізод – лаконічний, не вносить конфлікту до основних тем, а лише відтіняє їх.

Другий епізод контрастує попередньому матеріалу. Інтонації побічної теми перетворюються у загрозливий зловісний марш: загострюються гармонії, ущільнюється акордова фактура й акценти. Негативні образи в творах В.Кирейка пов'язуються саме з жанром маршу – іноді гротескового, іноді важкого й зловісного. У більшості випадків в результаті боротьби двох контрастних сфер перемагає позитивне начало. Так само і в даному фіналі: кульмінаційний поступ страшного маршу переривається стрімкими пасажами “16”-тих головної теми. Оптимістичний образ продовжує і наспівно-гімнічна побічна тема; її октавно-акордовий виклад набуває особливого піднесення, гімнічності.

Лише в останньому епізоді характер побічної знову міняється, нагадуючи про зловісний маршовий поступ. Крок за кроком динамізуючись, завойовуючи верхні регістри, музика епізоду виливається все ж таки в переможну головну тему, яка знаменує початок стрімкої коди (*Vivacissimo*) і головну кульмінацію всього циклу.

Соната В. Д. Кирейка № 5 показує опосередкований зв'язок з українським фольклором, а також досконалу майстерність композитора, збагачення виражальних засобів (нові ритмічні, фактурні, формотворчі прийоми) і фортепіанних виконавських прийомів (що особливо помітно у фіналі).

Красою музичної мови, особливою поетичною образністю та концертністю романтичної фактури відрізняється фортепіанний цикл “Листки з альбому” (ор.159), написаний в 1992 році. Продовжуючи започатковані романтиками (Р.Шуманом, Е.Грігом) традиції, В. Кирейко створює свій романтичний цикл з 7 п'єс. При

цьому він застосовує згадуваний раніше опосередкований зв'язок з українською пісенністю (прямого цитування фольклору немає, але інтонації, мелодичні і ритмічні звороти фольклорних джерел відчуються в кожній п'єсі). У різних за характером і жанрами мініатюрах змальовується широкий образно-звуковий світ від епічно-величного, споглядально-ліричного, сумного до жанрово-танцювального, рухливого, драматичного і весело-граціозного. Ми бачимо майстерність митця у володінні прийомами фортепіанної техніки та всіх засобів музичної виразності, які підпорядковуються створенню пластичних картинних образів, сповнених внутрішньої гармонії та краси.

У 1992 р. Віталій Дмитрович, довго виношуючи задум, нарешті скористався давнішньою порадою Л. Ревуцького створити композицію з використанням мелодії відомої української народної пісні на слова Т.Шевченка “Думи мої”. Дійсно, тема пісні виявилася напрочуд вдячною для написання великого фортепіанного поліфонічно-варіаційного твору **“УКРАЇНСЬКА ПАСАКАЛІЯ” (ор.163)**. Стримана за характером, наспівно-роздумлива мелодія з використанням синкоп на повторюваних звуках тридольного метру лягла в основу теми **“УКРАЇНСЬКОЇ ПАСАКАЛІЇ”**.

Цей старовинний жанр, широко розповсюджений в епоху бароко, використовував раніше В. Косенко (згадаємо його “Пасакалію” з циклу “11 етюдів у формі старовинних танців”). Особливе драматургічне значення цьому жанру надавав Д. Шостакович, вводячи пасакалію в найвідповідальніші моменти дії: на найвищому зіткненні людського і антилюдського начал, як катарсис, намагання зупинити дику руйнівну силу, з'являється пасакалія в четвертій частині його Восьмої симфонії та в оркестровому антракті (після першого Катеринино вбивства) опери “Катерина Ізмайлова”. Центальною драматургічною зоною є

Пасакалія в *Sinfonia Larga* Є. Станковича та Четвертій симфонії Сильвестрова. По-своєму трактує барокові інструментальні форми М. Скорик. В його “Пасакалії” відчувається “прагнення інтенсифікувати розгортання, досягнути цілісності і патетичної промовистості розповіді”, зберігаючи “остинатність руху, як провідну ідею розгортання”.¹⁹⁴

В. Кирейко створює власний мистецький витвір, який відрізняється не тільки композиторською майстерністю, а й глибоким образно-драматургічним змістом. Його Пасакалія, як і в інших композиторів ХХ століття, несе в собі функції очищення від усього негативного, а разом з тим і передбачення боротьби та нелегких подій майбутнього в ім’я утвердження світлих ідеалів. Від інших кирейківську пасакалію відрізняє перемога життєствердних, позитивних сил над смертю.

Перед нами ніби постають картини історичного минулого українського народу з його терпінням, стражданням, ліричною ніжністю, страшною боротьбою, оплакуванням загиблих жертв і утвердженням довгоочікуваної перемоги.

У процесі поступової симфонізації лірична протяжна тема з елементами розміреної розповідності, драматизуючись, стає схвильованою, активною, трагедійною, а в кінці – тріумфально-закличною, патетичною, апофеозно-гімнічною. Застосування різних фактурних, тональних, гармонічних, метро-ритмічних, поліфонічних, динамічних і темпових контрастів допомагає відтворити різні образні сфери: то тяжкого смутку, то драматичної боротьби, то ніжно-ліричної оповіді, то схвильованої непевності, то страшного стогону, то набатного заклику і нарешті переможного апофеозу. При цьому інтонаційна основа головної теми, що переноситься з *basso ostinato* в мелодію верхнього голосу й навпаки, залишається незмінною. Поліфонічні голоси

¹⁹⁴ Кияновська Л. Мирослав Скорик. Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів.: Сполом, 1998, с.149.

“розквітчують” початкову тему з простою гармонізацією, поступово драматизуючись, змінюючи забарвлення і характери до невпізнаності.

Вражає професійне володіння композитором всіма прийомами фортепіанної техніки, варіаційною формою, майстерне використання всіх видів класичної та народно-підголоскової поліфонії, несподівані гармонічно-модуляційні переходи (т. з. еліпсиси). В. Кирейко зумів поєднати в старовинному жанрі пасакалії класичну строгість із стрункістю форми, майстерність поліфонічного розвитку з українським національним духом. Головне те, що всі засоби музичної виразності підпорядковуються драматургічному розвитку і розкриттю ідеї боротьби за утвердження ідеалу Добра. Взагалі, утвердження філософського розуміння високого гуманістичного початку стає провідним у творчості В. Д. Кирейка. А звернення до невичерпних джерел національного фольклору з його відображенням внутрішнього багатства й мудрості народної культури допомагає композиторові створити визначні твори, що входять в скарбницю української фортепіанної музики.

4.6. “СИМФОНІЧНІ ВАРІАЦІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ”

У 1994 році В. Кирейко створює один із кращих своїх концертних творів – **“СИМФОНІЧНІ ВАРІАЦІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ” оп. 166.**

Прем'єра успішно відбулася у великому концертному залі "Золоті ворота" міста Києва під час міжнародного фестивалю "Київ Музик Фест" у листопаді 1994 року у виконанні Ірини Шестеренко та Естрадно-симфонічного оркестру України під

керівництвом народного артиста України Віктора Здоренка. Згодом (після виконання "Симфонічних варіацій" на святковому концерті на честь 80-річного ювілею у Колонному залі Національної філармонії ім. М. В. Лисенка з оркестром Національної телерадіокомпанії під орудою Ніку Міцнея) твір було присвячено солістці. Композитор згадував, що йому імпонувала інтерпретація "Симфонічних варіацій". Зокрема він сказав: "У Вас є талант розкриття внутрішнього змісту твору. Ви вмієте проникнути в авторський задум і майстерно втілити його: знайти потрібний характер, темп, правильно відчувати структуру й форму твору, вести головну мелодичну лінію і при цьому виявляти в поліфонічній фактурі всі решта голосів, їх ритмічну й інтонаційну будову. А головне – вмієте передати зміст і образність того, що виконується. Мені подобається також вдумливе й творче ставлення диригента Ніку Міцнея до партитури твору та його вимогливість до професійного звучання оркестру."¹⁹⁵

У своєму національно-новаторському творі композитор продовжує жанрові традиції "Симфонічних варіацій" для фортепіано з оркестром Сезара Франка, "Варіацій на тему Паганіні" Сергія Рахманінова та маловідомих "Варіацій на українську тему" колеги-побратима Віталія Дмитровича, випускника Л.Ревуцького Анатолія Коломійця. Поєднуючи риси жанрів теми з варіаціями і концерту, В. Кирейко продовжує їх традиції принципу будови варіацій за типом контрастів (образних, фактурних, тематичних), симфонічного розвитку мелодичного матеріалу, значної ролі оркестру (він не просто акомпонує або підтримує соліста, а має свою власну партію, що ще раз підтверджує значення концерту як взаєморозвитку соліста і оркестру). Але композитор насичує весь музичний твір українським пісенним фольклорним матеріалом, досить цікаво оброблюючи і трансформуючи його, являючись таким чином

¹⁹⁵ З бесіди від 05.01.2007р.

послідовником основоположника української класичної музики – М. В. Лисенка. Психологізм, заглибленість почуттів, пошук оригінальних засобів вираження, мелодійна виразність та стрункість форми єднають В. Кирейка з творчістю його вчителя – Л.М.Ревуцького. А яскрава експресія, романтичний пафос, загостреність музичних гармоній близькі до рахманіновських джерел, розвинутих в творчості Б. Лятошинського, В. Косенка, С. Людкевича, В. Барвінського. Для них усіх характерне органічне поєднання класичних традицій та рис індивідуального стилю, пошук нового тематизму, нових принципів циклічної драматургії.

"Симфонічні варіації" для фортепіано з оркестром – твір цілком класичний за формою, але побудований на українському народно-пісенному мелосі. В.Кирейко використовує тему української народної пісні "Зелене жито, зелене" та майстерно її розроблює в наступних двадцяти шістьох варіаціях. Саме ця тема є головним зерном всього циклу, вона динамізується, розвивається протягом всіх варіацій, зіставляється з іншими мелодіями і приводить до тріумфальної коди. Весь твір відзначається цілісністю музичної драматургії, яскравістю інтонаційно – ладових барв, етико-філософським началом.

Починається цикл спокійною, наспівною, епічно викладеною темою вступу оркестру. Наспів побутової української пісні "Зелене жито" переосмислений автором в широку, поетично – виразну тему, напружено гармонізовану, з цікавими тональними відхиленнями, дещо траурну через трагічну тональність b-moll. Головна тема *Andante-cantabile* у фортепіано звучить елегійно, задушевно роздумливо, викладена в нижньому, "віолончельному" регістрі фортепіано. Вже в другому реченні теми з'являються напружені затримання гармоній з відхиленнями в далекі тональності. В останніх тактах фортепіанної теми відчувається драматизація матеріалу, що приводить до першої варіації. Вона відзначається багатою ритмікою, метричною варіантністю (поєднання

дуолей і триолей, а далі секстолей і більш дрібних "нестандартних" пасажів), поліфонізацією фактури (поєднання кількох мелодичних ліній, затримання нот в басах і середньому голосі), самостійністю розгортання фортепіанної та оркестрової партій.

У другій варіації (Andante mosso) головна тема набуває більш скорботного характеру, звучить в басовому регістрі фортепіано на фоні синкопованих акордів правої руки і підголосків оркестру, а трагічна тональність *des-moll* підкреслює напруженість і драматизм музики. Лише пізніше, в оркестровій перегрі гармонії стають світлішими, а мажорне соло труби підводить до третьої варіації (Poco animato), де головна тема набуває скерцо-зно-гротескового характеру через зовсім інше фактурне, теситурне, гармонічне і штрихове викладення. Більш схвильований і збуджений характер передається стакатними акордами *martellato*, а великі стрибки в лівій руці з регістровими змінами додають певної напруженості та драматизму партії соліста (оркестр в цій варіації не відіграє важливу роль, його унісонні поспівки лише доповнюють партію соліста).

Цікава четверта варіація (Listesso tempo). Вона продовжує образність попередньої, але в ній автор знаходить зовсім інші засоби виразності. Фактура фортепіанної партії зовсім змінюється: з'являються стрімкі септолі тридцять других нот, а триольні терції, що закінчуються паузами після септольних пасажів, мають характер недововленості, запитання без відповіді. Багаторазове їх повторення веде до кульмінації, в якій тривога зростає. Цьому сприяють і складні, напружені гармонії оркестру, якому надається в цій варіації головна роль. Музична мова дещо нагадує рахманіновські звороти, що зустрічаються в його концертах та етюдах-картинах (особливо етюд-картину *es-moll* оп. 33 "Заметіль").

Та зненацька все змінюється. В п'ятій варіації (Andante mosso) на тлі оркестрової основної теми, що має тут ліричний, елегантний характер, з'являються нова ніжна, наспівна, спокійно-

розповідна тема у фортепіано. Простий, але щирий мелодизм теми, викладеної в унісон двома руками, близький інтонаційно до основної теми.

Шоста варіація продовжує тематизм, характер та образність попередньої. Проте унісонна лірична тема доповнюється новим фактурним супроводом лівої руки, що має свою приховану поліфонічну лінію, яка розвивається самостійно і доповнює наспівну тему правої руки та головну тему оркестру.

Сьома варіація (*Allegretto con passione*) знову повертає нас до основної теми, що переходить до фортепіано. Але через зміну фактури вона стає зовсім іншою – більш схвильованою, драматичною, експресивною. Напруженість зростає, ладово-гармонічна мова ускладнюється, тематизм динамізується, розвиток його приводить до великої кульмінації (*ff* у фортепіано соло), де героїчно-закличні пунктирні і синкоповані інтонації змінюються зловісними, важкими перекличками басів. На зменшеному нонакорді *ff* фортепіано обривається конфліктно – драматична перша частина циклу.

Восьма варіація (*Andante tranquillo*) – це своєрідне пейзажно-ліричне інтермеццо оркестру, середня частина циклу, оазис чудового, ніжного початку, який продовжує тематизм п'ятої та шостої варіацій. Але навіть у цей невеличкий світлий оазис вкрапляються терпкі гармонії, попереджаючи про його недовговічність.

У дев'ятій варіації (*Roco animando*) оркестр продовжує попередню ліричну тему в тій самій світлій тональності *Des-dur*. Та мрійливості тут протиставляється маршова тема фортепіано з пунктирним ритмом, паузами, напруженими гармоніями: збільшені тризвуки додають драматизму, а пунктирні паузи після стататних акордів – почуття нерішучості.

Драматична кульмінація вривається в десяту варіацію (*Roco allegretto*), яка нагадує собою героїчно-маршовий поступ, де йде боротьба за першість між солістом і оркестром. Це позначається

на пасажних перегуках, що обумовлюють розвиток і спад кількох хвиль напруженості з найбільш значимою третьою кульмінацією.

Поступово все заспокоюється. Тритонна інтонація в низькому регістрі фортепіано, повторившись тричі, "повисає" недовмленою на тлі домінантсептакорду оркестру. І знову повертається лірично-розповідна друга тема – одинадцята варіація – оазис спокійного, щасливого початку. Наспівно-ніжна мелодія широкого дихання, яка так притаманна В. Кирейкові, ніби "парує" на тлі синкопованого акомпанементу з ходами на широкі інтервали. Фактурна прозорість оркестрового супроводу, використання кількох регістрів додає відчуття безмежності. Кульмінаційне проведення пейзажно-ліричної теми октавою вище підкреслює піднесену чисту красу музики.

Плавний нисхідний поступ мелодичної лінії вливається в дванадцятую варіацію (Lento). Світлий E-dur попередньої варіації змінюється трагічним dis-moll. Просвітлення наприкінці її недовге.

Болісно-напружений, тривожний образ втілено у тринадцятій варіації (Andantino). Паузи то в сольній партії, то в оркестрі, невірноважений метроритм (квінтолі "16" і квартолі "32") додають схвильованості й нерішучості. Секвенційне багаторазове повторення мотивів доходить до драматичної кульмінації і послідовного динамічного спаду. Невелика фортепіанна каденція, написана в дусі каденцій, близьких до рахманіновської стилістики, є інтермедійною до чотирнадцятій варіації (Andantino), де ми знову зустрічаємось з епічною темою, яка проходить в нижньому "віолончельному" регістрі і обрамляється мелодично плавними пасажами "32"^x правої руки. Після бурхливого розвитку попередньої драматичної варіації з'являється спокійно-величний образ розміреного поступу. Проте далі розповідний характер теми змінюється драматично-схвильованим.

Героїчна п'ятнадцята варіація (Grave) являє собою розгорнуту концертно-віртуозну каденцію фортепіано. Маестро викорис-

товує всі регістри фортепіано; акордова щільна фактура, поліфонічне її розшарування примушує інструмент звучати оркестрово. Поєднання різних пунктирних ритмів, зламані інтонаційні уривки головної теми, складна гармонічна мова, експресивність висловлення, героїчно-маршовий, піднесений настрій, продовжуючи традиції романтичних концертів, являють собою все ж таки зовсім інший музичний матеріал завдяки українському мелосу.

Каденція фортепіано (15 варіація) є однією з головних кульмінацій всього циклу за своїм драматичним розвитком. Після найвищої точки утвердження трагічного початку напруження поступово спадає, а траурний поступ акордів середнього регістру (*lugubre*) змінюється контрастною перегрою оркестру в В-dur – шістнадцятою варіацією (*Andante con tenerezza*). Ніжна кантиленна мелодія, інтонаційно побудована на уривках сильно видозміненої основної теми, звучить спочатку у гобоя, потім у флейти на тлі "шелестіння" тремоло струнних. Світлі діалоги духових інструментів, примхливе фразування, новий розмір (3_2) відтворюють картину пейзажної лірики.

Наступні три варіації продовжують розкриття ліричного образу, який стає ще більш романтично насиченим, піднесеним. Їх відрізняє дуетне змагання соліста і оркестру, поліфонічне ускладнення фактури, поява нових тематичних підголосків.

Новим розділом варіаційного циклу є двадцята варіація (*Allegretto scherzando*), де з'являється скерцозно-насмішкуватий образ. Наш чарівник музичного ладу змінює ритм, мелодику, розмір (3_8), фактуру викладення. Скерцозний характер поступово драматизується, стаючи гротесковим, і плавно переходить до двадцять першої варіації (*Allegro*) – головної драматургічної кульмінації всього циклу, – найбільш розгорнутої яскравої, віртуозної каденції фортепіано. Її викладення близьке до п'ятнадцятої варіації, але інтонації епічної головної теми тут ще більше динамізовані, набувають героїко-драматичного, патети-

чного звучання. Уривки теми, викладеної акордами, перериваються стрибками октавного супроводу низького та середнього регістрів, що створює відчуття фактурної багатоплановості, багатоголосного розшарування, характерних для В. Кирейка. Стретність викладення мелодичних речень, динамізація музичного матеріалу нагадують традиційний розвиток і засоби виразності концертів композиторів-романтиків (особливо Ф. Шопена, Е. Гріга), але все це переосмислюється й базується на національному музичному матеріалі.

М'які трелі є переходом до наступної двадцять другої варіації. Це одна з найкрасивіших сторінок циклу. Героїчна тема набуває тепер лірико-трагедійного забарвлення, а нижній "віолончельний" регістр додає їй особливого благородного пафосу. Поліфонічні підголоски складають другу мелодичну лінію; кожен голос веде свою самостійну лінію розвитку. А супровід оркестру вносить схвильованість, нерішучість своїм незвичним ритмічним малюнком (квінтोलі), що перериваються паузами. Лише на кульмінації оркестр підтримує тріумфальне утвердження ліричної теми.

Несподіваним контрастом попередньому матеріалу є двадцять третя варіація (Allegro strepitoso). Піднесений, святковий настрій додають яскраві мажорні тональні відхилення, незвичний розмір, змагання соліста й супроводу, в якому оркестр і фортепіано передають свою тематичну першість один одному.

У Двадцять четвертій варіації перед нами постає видозмінена лірична тема одинадцятої і вісімнадцятої варіацій, але зараз вона кульмінаційно динамізована: триольний супровід з басовими затриманнями створює особливий поліфонічний ефект неосяжного простору; мелодична лінія баса розвивається незалежно від верхнього голосу, цікаво переплітаючись у чарівному супрязі.

Блискучі останні дві варіації – справжній фінал усього циклу. Двадцять п'ята варіація (Allegro molto) нагадує скерцо, але це не "жарт" (у перекладі з італійської), а драматична, динамічна, фак-

турно насичена музика. Віртуозної складності надають широкі стрибки "16"-тих нот, що поєднуються з триольними акордами.

Апофеоз циклу – 26 варіація (Presto). Мелодична головна тема повністю міняє характер, настрій і спосіб вираження: викладена октавними унісонами, вона нагадує триумфальний поступ, пророче вісткування позитивного, гармонійного, стверджуючого начала. Кульмінаційне закінчення підкреслює життєствердність світлого, героїчного образу, торжество людського розуму.

Таким чином, у циклі В. Д. Кирейка "Симфонічні варіації" ми бачимо поєднання традиційних класичних і індивідуальних композиторських засобів вираження, формоутворення, ладогармонічної мови, поліфонізації фактури, емоційно-образного змісту і мелодійного тематизму. Високий художній рівень і професіональна майстерність ставлять його в ряд найкращих сучасних творів століття.

4.7. Новітні фортепіанні твори

Один з найвідоміших камерних творів – “Елегію” для фортепіано ор. 170 пам’яті дружини (Інни Сергіївни Кирейко) – В. Кирейко написав у 1995 році.

П’єса за емоційним змістом і глибиною почуттів нагадує своєрідний реквієм, в якому настроїв елегійного суму, ліричної розповідності протиставляється схвильовано-драматичному і пафосно-трагедійному, страшенно болісному і надривному.

У творі простежуються традиції “Елегій” М. Лисенка, якого Віталій Дмитрович особливо шанував. Недарма першу п’єсу цього ж жанру із збірки “24 фортепіанні п’єси для дітей” (ор. 8, 1950р.) композитор назвав “Елегія пам’яті М.В. Лисенка”. Так само, як і в основоположника української класичної музики, тематизм п’єси В. Кирейка за своїми зворотами наближається

до народно-пісенного (нисхідні звороти, оспівування нот, використання форшлагів, різних ритмічних груп, що характерно для народних ліричних пісень та плачів). Проте власне кирейківська музична мова відчувається вже з перших нот. Композитор пильно вивчав досвід оволодіння ладоінтонаційним змістом та своєрідністю багатоголосного складу народної пісні, її вільними структурами й формами розгортання, творчо використовуючи цей досвід в умовах нового образно-інтонаційного змісту. Тому всю його творчість і цей твір зокрема пронизують пошуки гармонійної відповідності форми змістові, художньо-адекватного відображення засобами сучасної музичної мови драматичних проявів духовного життя людини. В “Елегії”, як і в більшості інших творів В. Кирейка, відбувається переінтонування фольклорної стилістики, пошуки нового синтезу національного і загальноєвропейського.

Уміле використання засобів музичної виразності допомагає автору розкрити внутрішній зміст твору: перед нами постають картини ніжно-ліричних спогадів про прекрасне життя, які перериваються драматичною боротьбою зі зловісним роковим началом; сильний крик відчаю на кульмінації обривається, поступаючись страшному мовчання і завмиранню з трагічним переосмисленням подій, що відбулися. Елегійний тон висловлювання з тонким внутрішнім нюансуванням, декламаційна виразність, лаконізм висловлення допомагає узагальненню вічної філософської теми життя і смерті.

Лірико-драматична сфера образів охоплює один з найвизначніших фортепіанних опусів Віталія Кирейка – “ФАНТАЗИЮ І ФУГУ пам’яті незабутньої Марійки Губко” (ор.168, 1995 р.)

Цей великий поліфонічний твір прийнятий особливо чистою, щирою сферою емоційних образів, винятковою витонченістю і вишуканістю музичної мови, яка інтонаційно бере свої

витоки з української народної пісенності. Жанр фантазії і fugи привернув увагу В. Кирейка ще в 1957 році: поява яскравої поліфонічної “Фантазії і fugи” для струнного квартету (її досить часто виконував Квартет ім. М. В. Лисенка) поклала початок формуванню високопрофесійної камерної спадщини митця та збагатила репертуар струнних квартетів.

Повернення до жанру фантазії і fugи обумовлено не тільки трагічними біографічними подіями. Зрілий майстер вирішив перенести на фортепіано своє поліфонічно-ансамблеве мислення. Насичуючи звучання улюбленого інструменту тембрально-оркестровими барвами, композитор поєднав у циклі концертно-романтичні традиції вільної фантазії з класично-строгою формою чотириголосної fugи, наситивши їх українським національним духом. При цьому відбувається укрупнення і симфонізація жанрів, поліфонічний і процесуально-динамічний розвиток тематизму, який призводить до переосмислення образного змісту, що обумовлює і композиційно-структурну масштабність.

Фантазія являє собою не вступ до fugи, а окрему частину циклу зі своїм колом лірико-драматичних образів, яскравим динамічним і поліфонічним розвитком тематизму, інтонаційно наближеного до українських журливих пісень.

4-голосна fuga – приклад особливої професійної майстерності В. Кирейка. В ній усі складні гармонічні та поліфонічні прийоми розвитку набувають симфонічного, драматургічного значення, підпорядковуючись розкриттю філософсько-узагальненої ідеї торжества вічного життя над смертю.

Темою fugи взято поспівку відомої української щедрівки “Ой, сивая та і зозуленько, щедрий вечір, добрий вечір”. З простої наспівної теми розгортається ціле драматичне полотно з переплітанням і поліфонічним поєднанням голосів, “еліпсисами” – складними секвенційно-модуляційними переходами, темброво-оркестровим мисленням.

Fuge

Allegretto

mf non affretare

cresc.

f

За своєю майстерністю поліфонічних винаходів та глибокою змістовністю твір посідає почесне місце одного з найкращих у творчості В. Д. Кирейка.

Цікаво, що вперше цим твором зацікавився швейцарський монах-органіст Е.Кох. Він зробив комп'ютерний набір рукописного твору, який його привів у захоплення, переробив для органу і постійно виконує на органі в своїй рідній Швейцарії.

Першою виконавицею “Фантазії та фуги” в Україні була студентка композиторського факультету Київської національної музичної академії імені П.І.Чайковського Ніна Качан. Своє цікаве прочитання твору студентка подарувала на ювілейному концерті на честь 80-річчя від дня народження Віталія Дмитровича та записала у фонд держрадіо.

Значне місце у фортепіанній спадщині В. Д. Кирейка посідає **ШОСТА ФОРТЕПІАННА соната** (ор. 169, c-moll), написана у вересні 1995 року і присвячена Ірині Шестеренко після численних концертних виконань та запису в фонд українського радіо в 2007 році.

Цей компактний лірико-драматичний тричастинний цикл розвиває намічені в попередніх сонатах важливі тенденції опосередкованого зв'язку з національним фольклором і творчістю М. В. Лисенка, а також драматургічний розвиток циклу – від епічного начала через ліричне до народно-танцювального.

Особливе місце посідає в циклі друга частина, яка відмічається шляхетністю мелодичного матеріалу, глибокою образністю та майстерним розвитком тематизму.

Сонатне алегро першої частини відкриває епічна головна тема (автор знову минув тему вступу), жанрові корені якої посідають в старовинних думах та історичних піснях українського народу. Як і в попередніх сонатах, октавні нисхідні унісони вливаються в розспівну мелодичну лінію, яка, драматизуючись,

приводить до рішучого переможного кульмінаційного епізоду октавно-акордової фактури.

Таким чином, 16-тактова головна тема неквадратної будови, що є досить характерним явищем для тематизму В. Кирейка (9 тактів + 7 тактів), закладає два різнопланові образи, що будуть розвиватися протягом всієї частини.

Соната № 6 (Головна тема I частини)



Невелика сполучна тема, продовжуючи мелодичні інтонації головної, веде до лірико-мелодійної побічної теми. На відміну від головної, побічна партія написана в формі квадратного періода з двох речень (8 тактів + 16 тактів). Друге речення, варіюючи матеріал першого, переноситься на октаву вище, розширюючи і розквітчуючи мелодичне начало об'єктивно-узагальненого пісенного плану. Виразні ходи на широкі інтервали, некваплива розповідність і поступовість розвитку беруть витоки з лірично-пісенного фольклору.

Побічна тема І-ї частини

Poco meno mosso

Piano

p espressivo

Невелика заключна партія, продовжуючи тематизм і рішучий характер сполучної, підводить до початку розробки. Компактна розробка даного сонатного allegro відмічається драматизмом розвитку тематичного матеріалу, який інтонаційно вичленований з головної теми. Напружені поспівки схвильованих “16”-тих поступаються місцем фугато. Розвиваючи початкову фразу головної теми, композитор обплітає її все більшою кількістю голосів. Постійні тональні відхилення вносять почуття невпевненості, мінливості. Канонічне проведення початкової фрази в обох руках, динамізуючись, готує кульмінаційне ствердження октавно-акордового епізоду головної теми.

Поява головної партії в репризі в основній тональності (с-moll) сприймається трагічно надломленою, а не епічно-розповідною, як на початку експозиції. Цьому сприяють загострені гармонії, ущільнена фактура, поліфонічне її ускладнення.

Кульмінацією Першої частини є канонічно драматичне проведення першого елемента головної теми в різних голосах з підкреслено загостреним ритмом. Але трагічний душевний над-

лом поступово спадає, а смуток двотактової зв'язки поступається місцем лірично-наспівній побічній темі, яка звучить по-особливому світло, ніжно і наспівно у тональності C-dur.

Світле та безтурботне почуття виявляється недовгим. Драматична заключна партія, збільшена в репризі, повертає до трагічного c-moll і продовження боротьби (знову з'являється напружений тематичний матеріал "16"-тих з розробки).

Відголоски кульмінаційного октавно-акордового елемента сповіщають про початок коди. Опускаючись все нижче, важкий поступ акордів нагадує душевний надлом. Мелодичний речитатив, що проводиться канонічно в низькому регістрі, стає трагічною післямовою першої частини. "Повисаючий" доміантовий тризвук із скорботним затриманням вносить особливу недомовленість у висловленні.

Таким чином, сонатне allegro першої частини Шостої сонати являє собою поодинокий випадок в фортепіанній спадщині В. Кирейка, в якому розвиток тематизму приводить не до оптимістичного, а до філософськи узагальненого трагічного кінця: боротьба закінчилась смертельною поразкою.

Сон. № 6 (2 ч.)

В. Кирейко

Andante cantabile

Piano

p legato

mf

II частина (*Andante cantabile*) повертає нас до світло-пейзажної лірики. Забуті всі трагічні моменти: ясний *Es-dur*, шляхетна пісенна “віолончельна” тема проводиться на тлі восьмих супроводу, які спокійно “переливаються”. Очевидно, ця частина написана композитором під впливом вдумливого програвання повільних частин сонат Л. В. Бетховена і входженням в їх образність.

Тематичний матеріал основної теми (друга частина написана в тричастинній формі) вражає глибиною висловлення, мелодизмом широкого дихання, майстерним тематичним, поліфонічним і гармонічним розвитком, що робить другу частину Шостої сонати однією з найкрасивіших і найяскравіших сторінок фортепіанної спадщини В. Д. Кирейка.

Середній розділ (*b-moll*) вносить відчуття драматизму і напруженої схвилюваності в попередню рівновагу. Це підкреслюється триольним ритмом супроводу. Нова лірична тема в середньому регістрі, яка першою поспівкою нагадує початок української народної пісні “Зелене жито”, майстерно обробляється композитором з додаванням нових голосів і з наростанням розспівування нот, готуючи появу світлої динамізованої репризи. Основна тема в репризі і в коді насичена різними тональними відхиленнями та затриманнями нот, що вносить більшу напруженість та нестійкість, порівняно з експозицією. Лише останній *Es-dur*’ний акорд дає деяке заспокоєння, вмиротворення.

Яскравим контрастом до Другої частини виступає швидкий фінал – народно-жанрова картина. Композитор застосовує старовинну сонатну форму (без розробки) із дзеркальною репризою. Головна тема написана в ритмі італійського грайливого танцю – тарантели (розмір 6_8). Вона цікаво гармонізована: класичні гармонії поєднуються з сучасними, дисонантними. Моторний рух віртуозних триольних “восьмих”, що іноді перери-

вається паузами чи “оспівується” квартолями, остинатний ритм і яскраві мелодичні злети створюють колорит запального танцю. Поява нового жанрового різновиду тарантели надала композиторові нові яскраві образні та ритмічні знахідки, збагативши палітру виражальних засобів.

Сон. № 6 (3 ч.)

В. Кирейко

Allegro molto 8^{va} --- 8^{va} ---

Piano

Побічна партія з’являється в тональності мінорної доміанти (g-moll) і несе свої жанрово-інтонаційні витоки з народного ліричного фольклору (з’являються опосередковані інтонації української народної пісні “Ой у полі”; яскраву й майстерну обробку її створив у 50-х роках Б. Лятошинський). Невимушена ліричність теми простирається на незмінному триольному тлі акомпанементу з тонічним органним пунктом.

У заключній темі переплітаються інтонації головної і побічної тем; вона світліша за них завдяки “сонячній” тональності соль-мажор. Активність і енергійність народно-масового свята головної теми поєднується з поліритмічною мелодійністю і органічним пунктом побічної.

Невеликий розробковий матеріал, в якому піддається розвитку тематизм головної і заключної тем, приводить до кульмінаційного звучання побічної партії на початку репризи (один з улюблених прийомів композитора). Тут вона динамізована, більш широка і зворушлива.

Яскравий і запальний ритм тарантели нагадує народно-масове дійство, яке відтворюється в головній темі. Кульмінацією фіналу є початок коди – до-мажорне світле проведення головної теми, що набуває особливого піднесення у високому регістрі. Але низхідні модуляційні секвенції знову повертають до початкового c-moll. Кінцеві пружні акорди ставлять драматичну крапку всього циклу.

Шоста фортепіанна соната посідає достойне місце у творчій спадщині митця, а також в скарбниці української фортепіанної музики завдяки яскравій образності, емоційності, майстерній досконалості.

Протягом всієї своєї творчості В. Кирейко залишається вірним продовжувачем національно-романтичних традицій свого вчителя Л. Ревуцького. Особливо яскраво це помітно в розгорнутих камерно-інструментальних творах, написаних в 1997 році: “Поемі для віолончелі і ф-но пам’яті Л. Ревуцького” (ор.184), “Поемі” для скрипки і ф-но (ор. 186), та тричастинній Сонаті для альту і ф-но (ор.189). Їм притаманна виразність тематичних образів, яскравість музичної мови, що бере початок від національно-фольклорних зразків, епіко-ліричний тип експресії. Домінує пісенно-мелодичне начало: рельєфні широкі кан-

тиленні основні теми містять витoki подальшого музичного розвитку.

Композитор тематизує елементи музичної тканини по всіх голосах. Солююча та фортепіанна партії доповнюють одна одну, створюючи справжній дует. Народно-пісенні інтонації виконують не жанрово-етнографічну, а емоційно-психологічну функцію, надаючи ліризму душевної проникливості. Цільність і ясність форми поєднується з різноманітністю і тонкістю деталей: при всій стриманості й строгості відчувається свобода викладу матеріалу.

Поява цих високохудожніх ансамблевих творів показала розквіт ще однієї грані композиторського таланту. Маєстро постає як зрілий майстер, що створив свою самобутню мову з яскравим мелодичним початком, неповторними гармонічними й поліфонічними прийомами, самозаглибленістю образів, які відзначаються глибокою правдивістю та безпосередністю почуття.

В основі одного з найулюбленіших кирейківських жанрів – фортепіанних **Варіацій Фа мажор (ор. 187, 1997 рік)** лежить мотив жартівливої української народної пісні “Очерет лугом гуде”, що має веселий танцювальний характер.

Цикл з 10 варіацій поєднує варіації на сопрано і basso ostinato. Композитор показує свою винахідливість, “оздоблюючи” тему вишуканими засобами виразності, змінюючи не тільки характер, але й жанрову приналежність: танцювально-жартівливі перші дві варіації, скерцозна третя, сумно-драматичні четверта, п’ята та сьома; вальсова шоста, гумористично-гротескова восьма, лірична дев’ята та урочисто-святкова, маршова десята, що є оптимістичним висновком усього циклу, який стверджує радість народного буття.

Поєднуючи різні характери й жанри, В. Кирейко створює варіаційний цикл, міняючи освітлення теми, що обумовлюється

контрастністю образів, розгортає наскрізну форму, яка підпорядковується драматургічному розвитку цілого.

Поклавши в основу одну тему, автор ніби сплітає всю музичну тканину з різноманітних її видозмін – варіацій. Він намагається вичерпати всі закладені в темі можливості образної трансформації, застосовує різноманітні засоби фортепіанного письма від ясних класичних фігурацій до складної акордової фактури, поєднує гомофонні і поліфонічні прийоми розвитку (насиченість фігурацій тематичним матеріалом, схованих мелодичних голосів, переплетіння різних варіантних видозмін теми), а також динамізує емоційний зміст теми.

Таким чином, у циклі варіацій відбуваються різні перевтілення теми, в яких поєднуються танцювальне жанрово-побутове начало і схвильованість почуття, лірична драматичність і конфліктна напруженість, маршовість і святковість.

Варіації Фа мажор є високохудожнім твором, який заслуговує на подальше вшанування і виконання. Цикл ще чекає на свого вдумливого виконавця.

Соната для фортепіано №7 (ор. 204, C-dur), написана в 1999 році, – єдина двочастинна соната В. Д. Кирейка. Композитор ніби опускає першу швидку частину, трактуючи по-іншому традиційний сонатний цикл, художньо узагальнюючи образи навколишньої дійсності. При цьому автор не зіставляє протилежно контрастні ідеї всередині обох частин. Перша частина – це більше сфера спокійної думки, переживань, ніж дії. Друга частина – це характер стрімкого народного українського танцю (*Allegro deciso*), в якому всі роздуми поступаються місцем життєлюбному, запальному моторному ритму з поєднанням граціозно-лукавого пісенного жіночого начала. Драматургія циклу вирішена еволюцією від спокійного, заглибленого до активного, емоційно-енергійного стану. Можливо, в цій сонаті

проявляються пошуки ще більшого лаконізму, виразової стислості цілого циклу.

Композитор використовує в першій частині форму сонатного *andante*, продовжуючи традиції Л. В. Бетховена, В. А. Моцарта та інших їх послідовників.

Розповідний характер частини відкриває внутрішній світ серйозних роздумів героя. При цьому тематизм насичується опосередкованим українським національним мелосом: головна тема витікає з інтонацій думного епосу, побічна нагадує українські ліричні пісні, а заключна – рішучі маршові пісні. Всі теми відмічаються простотою і яскравістю розвитку емоційних відтінків, що виражається правдивістю мелосу, пружною пластичністю ритму, живим чергуванням, зчепленням інтонаційних мотивів.

Розвиток матеріалу в більш схвильованій драматичній розробці говорить про вишукану логіку мислення композитора, майстерність поліфонічної, тематичної та фактурної розробки і варіантно-варіаційних змін матеріалу, який передає глибокі душевні переживання героя. Симфонічність (наскрізний розвиток) розробки досягається шляхом неперервного розвитку, поступовістю наростання загострених виразових моментів, що направлені до драматичної кульмінації сонатного *andante*. Реприза нагадує про минулі переживання. Головна тема, динамізуючись стає з епічної героїчною, а побічна – з ліричної набуває рис гімнічності.

Друга частина (*Allegro deciso*) – фінал, написаний у формі рондо-сонати, що відрізняється значною кількістю тем і їх інтенсивним розвитком. За формою, змістом і тематизмом фінал Сьомої сонати є типовим явищем для кийківських сонат.

Теми цієї частини, контрастуючи до попередньої, беруть витоки в народних мелодіях українського танцю козачок. Автор любить будувати фінали своїх сонат і симфоній на матеріалі цього танцю, кожен раз знаходячи новий тематизм.

Якщо головна тема уособлює в собі мужнє козацьке самобутнє начало, то побічна тема і музика епізоду змальовують грайливо-примхливий жіночий образ. Він передається непередбаченими гармонічними відхиленнями, ритмічними та фактурними змінами. Контрасти тем завуальовані, їх швидкоплинні зміни підпорядковуються загальній логіці розвитку різносторонніх емоційних переживань.

У дзеркальній репризі теми стають ще примхливішими завдяки постійним тональним відхиленням. Лише тривале утвердження тонічного a-moll у самому кінці ставить енергійну крапку, підкреслюючи козацьку мужність, силу і відвагу.

Соната №8 (op.208, B-dur), написана в 2000 році, відмічається зрілою майстерністю композитора, глибокою народністю, оптимістичним настроєм, яскравою образністю тем, красивою, психологічно заглибленою другою (повільною) частиною. Твір був присвячений І. Шестеренко як першій (і поки що єдиній) виконавиці. Прем'єра його відбулась на Київ Музик Фесті 22.03.2004 р. та мала великий успіх. У 2007 році Сонату записано в фонд Українського радіо. Цей пізній тричастинний цикл В. Кирейка, вражаючи своєю змістовністю, вишуканістю й високим професіоналізмом, полонив серця багатьох слухачів.

Використовуючи традиційні музичні форми, автор наповнює їх національним змістом, характерною образністю і яскравим тематизмом, цікаво розробляючи його та “шліфуючи” до найменшої деталі.

У драматургії Восьмої сонати (як і в попередніх) немає драматичних, конфліктних зіставлень всередині частин. Всі три частини контрастують між собою, змальовуючи різні сторони життя (від епіко-ліричної першої частини, через глибокі психологічні переживання другої до народно-жанрового фіналу).

Цикл сприймається як єдине ціле завдяки гнучкості форм, неперервності розвитку.

Головна партія першої частини Сонати № 8

Allegro non tanto

Piano

mf



Перша частина (Allegro non tanto) – невелике сонатне allegro. Тут особливо помітне тяжіння композитора до лаконізму висловлення, точності характеристик реалістичних образів, цілності всіх розділів, які йдуть ніби на одному диханні. Як і в більшості випадків, Восьма соната починається зразу з головної партії (тема вступу відсутня). Її перший двотакт викладається в унісон (що досить часто зустрічається у В. Кирейка), вводячи в атмосферу козацького минулого. Далі рішучість поєднується з граціозністю, а непередбачені синкопи – з розспівністю мелодичного матеріалу. Двотактна зв'язка сполучає головну тему з невимушеною ліричною побічною, близькою до народних ліричних пісень за своїм мелодичним началом: низхідний рух, розспівність, поступове варіювання мелодії і простого гармонічного супроводу на початку теми, підключення підголоскової

поліфонії. Гармонічна основа побічної теми поєднує статичність із внутрішньою напруженістю.

Заключна тема вносить деякий драматизм у попереднє емоційно-виразне висловлення, що підкреслюється стрімким рухом “16”-тих, секвенціями, які активізують дієвість схвильованого образу.

Зовсім невелика розробка продовжує закладену в заключній темі драматичність вислову. Канонічні імітації елементів головної теми, поєднання та зіткнення всіх тем з ускладненням ритму і фактури активізують матеріал аж до настання репризи. Після репризи, яка не несе істотних змін порівняно з експозицією (побічна тепер звучить в основній тональності B-dur), динамізація заключної теми виливається в кульмінаційну коду. Автор нагадує, що боротьба ще триває, закінчуючи першу частину не початковим мажором, а одноіменним b-moll.

Друга частина Сонати № 8 – одна з кращих ліричних перлин В. Кирейка. Ця тонка поетична музична замальовка, написана з любов'ю і художнім смаком, приваблює ніжним щирим смутком то з почуттям впевненості в кращому майбутньому, то з щемливою трагічністю. Для розкриття різних нюансів ліричного образу автор знову використав форму сонатного *andante*, яке дозволяє найбільш яскраво розвинути музичний матеріал.

Головна тема показує внутрішній світ героя-поета. Наспівно-лірична задушевна мелодія, надзвичайно свіжа і невимушена, декламується на тлі акордового гармонічного супроводу, плавно вливаючись в м'яку, світлу побічну партію, що відрізняється більшою виразною яскравістю, гармонічною барвистістю. Спадаюча мелодія широкого дихання супроводжується наспівними “16”-ми, які додають темі трепетної експресивності.

Драматичний відтінок знову вносить заключна тема. Синкоповані висхідні акорди “окутуються” спадяючим півтоновим супроводом ламаних октав, які додають зловісності. У короткій

розробці найбільша увага приділена головній темі, яка поєднується з низькими ходами ламаних октав. Заклучна тема в розробці переміщується в середній і низький регістр, її напружені гармонічні та поліфонічні видозміни, тривожний органний пункт додають смуткові трагічних відтінків.

Сон. № 8 (2 ч.)

В. Кирейко

Larhgetto doloroso



Реприза повертає головній темі початковий лірико-психологічний характер.

Надзвичайно красивою і зворушливою стає в репризі ніжно-спокійна побічна тема, перенесена в Fis-dur. Її непорушно-небесна просторінь й чистота на мить відриває від звичайної реальності. Тому після завмираючих останніх тактів спокійного споглядання синкопована заключна тема здається ще більш похмурою й драматичною. Кода, побудована на інтонаціях видозміненої головної теми, підтримана постійним тонічним органним пунктом, нагадує про людські страждання й нещастя. Останнє 4-тактне утвердження тонічного fis-moll є трагічною післямовою всього попереднього

музичного матеріалу. Очевидно, автор закрив у другій частині філософську думку про життя і смерть.

Третя частина (*Allegro grazioso*) являє собою оптимістичний фінал, написаний у формі рондо-сонати. Як і в попередніх фіналах, тематизм його спирається на український фольклор: у головній темі – опосередковані інтонації українського гопака, в епізоді темою 4-голосного фугато вибрана українська народна пісня “Пасла дівка лебедів”. Народно-жанрові витоки мають також хоральна побічна і танцювальна заключна теми.

Продовжуючи свої попередні досягнення, використовуючи традиційні форми, В. Кирейко шліфує всі деталі, створюючи майстерний вишуканий твір, натхненний українською народною пісенністю.

Сон. № 8 (3 ч.)

В. Кирейко



Цикл В. Кирейка “24 прелюдії для фортепіано” (ор.221, 2002 р.) – це ще один зразок камерної романтичної музики зі змалюванням художньо-естетичних образів емоційно-настрійних та душевних станів людини, замальовок природи.

П'єси, що увійшли в цикл, напрочуд стислі, лаконічні і образно концентровані.

Продовжуючи романтичні традиції циклів “24 прелюдії” Ф. Шопена (ор.28), О. Скрябіна (ор.11), Д. Шостаковича (ор.36), В. Кирейко теж охоплює в своєму циклі всі мажорні і мінорні тональності по порядку структури квінтового кругу. Проте формотворчі принципи циклу, як і мелодична, гармонічна мова, поліфонічні й ладові прийоми, несхожі аналогічним п'єсам попередників. Усюди відчутно вигадливе опрацювання кожної з п'єс, неповторної за характером.

У їх побудові збережені класичні структурні схеми, особливо часто композитор звертається до тричастинної форми. В мелодиці поєднуються різні емоційні відтінки: лірики і гумору, мужності і тихої задушевної задуми, скерцозності і миттєвого заглиблення у “вічні проблеми”, ліричних поривань та зосереджених роздумів, радісного збудження і печалі. Композитор знаходить не тільки своє коло образів і настроїв, але й власну манеру вислову.

Засоби виразності заторкують чимало рис, що зіткуються з постромантичними, імпресіоністичними стильовими засадами. Це стосується витонченої гармонічної мови із застосуванням альтерацій та тональних відхилень, драматургії тембрів (перенесення оркестрових прийомів у фортепіанну музику), музичної тканини й мелодичного матеріалу, що інтонаційно близький до фольклорних зразків (звичайно, всюди домінує авторська інтонація).

Свіжість, неординарність музики визначає природна, невимушена виразність тематичного матеріалу, насиченого наспівністю, мелодизацією фактури. Фортепіано трактується, як співучий інструмент, здатний передати глибокі душевні переживання. Це особливо помітно в повільних прелюдиях: філософськи заглибленій № 6 (h-moll), лірично-розповідній № 8

(fis-moll), ніжно-світлий №11 (H-dur), яку композитор сам оркестрував для камерного оркестру під орудою Н. Міцнея; елегійний № 18 (с-moll), глибоко трагедійний № 20 (f-moll) та печальний з драматичним середнім розділом № 24 (es-moll). Виразні, ніби говорячі фрази складаються в широку лінію підйомів і спадів. Від народної пісні черпаються такі якості мелодики, як широта і плавність дихання, ритмічна розміреність, поступальність руху. Фактура насичена схованою поліфонією та підголосками, які наповнюють музичну тканину інтенсивним внутрішнім життям.

Прелюдія № 11 (H-dur)

В. Кирейко

Larhgetto

Piano

Тендітно-примхливі, рухливі, скерцозно-жанрові прелюдії №№ 1, 2, 3, 4, 5 відображають орієнтацію на фольклорну жанровість. Концертною масштабністю фактурних розшарувань відрізняється прелюдія № 15 (B-dur), насичена різнобарвними інтонаціями дзвонівості, які на кульмінації досягають драматичної набатності. Не відступаючи від традиційних конструктивних схем, композитор осмислює їх “зсередини”. Велике значен-

ня надається ритму – імперативному, пружному, що виражає організуюче вольове начало. Досить часто відбувається поліфонічне поєднання різних тематичних елементів.

Прелюдія № 15 (B-dur)

В. Кирейко



Індивідуальність і своєрідність мислення Віталія Кирейка виражається не тільки в тематичному матеріалі циклу прелюдій, але й у загальному характері музичного розвитку з кінцевим переосмисленням тематизму.

Фортепіанна соната № 9 (ор. 223-б, h-moll), створена в 2003 році, являє собою традиційний тричастинний цикл, де перші дві частини написані в сонатній формі, а фінал – у формі рондо-сонати. Очевидно, натхненниками його написання були композитори-романтики: Ф. Шопен, Р. Шуман, а також улюблені Л.Ревуцький, В.Косенко, адже їх вплив відчувається на образності та характері музичного висловлення. В сонаті відсутня епічність і народні джерела попередніх циклів, збагачені фортепіанні прийоми викладення романтичних образів. Засоби ви-

разності теж відрізняються від попередніх, підпорядковуючись емоційній схвильованості вислову.

Як і в більшості випадків, першу частину (*Allegro non tanto*) зразу розпочинає головна тема, вводючи слухача в драматичну розповідь про людські переживання. Хвилююча синкопована тема з'являється на тлі триольних фігурацій "16"-тих. Мелодична лінія гнучка, пластична, але по природі більш інструментальна, ніж вокальна. Тривожна й поривчата спочатку, у другому реченні вона стає патетично піднесеною. Виразна гармонічна мова твору практично не виходить за рамки романтичного стилю, іноді вона близька до Ф.Шопена та С.Франка. Як завжди, композитор використовує поліфонічні підголоски, які "сплітаються" у свої візерунки – самостійні мелодичні лінії, насичені багатоплановими фігураціями, характерними для фортепіанного стилю В. Кирейка.

Ліричною наспівністю відмічається побічна партія, написана в рідкісній тональності *Fis-dur*. Мелодія широкого дихання ніби змальовує безкраї, необмежені простори, стелючись на синкопованому ритмічному м'якому тлі. Її тричастинна структура (4 такти +6 +4) з динамізованою репризою – традиційно класична.

Композитор знову мінає сполучну й заключну теми, співставляючи головні теми й розділи сонатної форми.

Розробка цієї сонати розширена, порівняно з попередніми. В першому епізоді варіаційно видозмінюється матеріал побічної теми, у другому – значного ритмічного, поліфонічного, регістрового, фактурного й динамічного розвитку набуває головна тема. У кульмінаційний момент з'являються видозмінені інтонації та ритмічний пульс побічної теми. Імітаційні переклички поспівки головної теми спадають, віщуючи початок репризи.

Експресивна головна партія в коді стає більш напруженою, активний образ набуває вольового, стверджуючого начала в кульмінаційній кінцівці даного сонатного *allegro*.

Друга частина (*Andante cantabile*) продовжує чудові сторінки кирейківської тонкої споглядальної лірики. Композитор знову обирає улюблену сонатну форму без розробки з динамізованою репрізою.

Ніжна головна тема викладена двома мелодичними лініями верхнього та нижнього голосів, що створює своєрідний дуєт-діалог.

Побічна партія продовжує попередній ліричний настрій. Композитор звертається до діалогічно-поліфонічної фактури. Плавній, пісенній мелодії нижнього голосу (інтонаційні витоки її йдуть з українських народних плачів, яким властиве використання перемінного та ладів народної музики, “схлипуючих” форшлагів, низхідних інтонацій) протиставляється ритмічно звивиста, але теж наспівна мелодична лінія супроводу “16”-тих, підтримана ще підголосками середнього голосу. Мелодія теми другого речення переходить до верхнього регістру, набуваючи більш схвильованого відтінку та прямує до кульмінації.

Дещо масштабнішою є репріза. Головна тема, динамізуючись, досягає особливого пафосу висловлення, в якому особисте почуття зливається з народним, узагальненим. Значного розвитку набуває в репрізі Побічна тема: видозмінена фактура (остинатний ритмічний фон триольних “восьмих”), схвильовано-патетичний характер викладу відрізняє її від початкової лірично-виразної.

У коді знову з'являється м'яка, розмірена звучність головної теми, спокійно розчиняючись в останніх завмираючих акордах *D-dur*.

III частина (*Allegro strepitoso*) – фінал, написаний у класично-романтичних традиціях. Образність і тематика цієї частини відрізняється від попередніх фіналів тим, що композитор тут більше спирається на типові засади постромантичного письма,

ніж на народно-жанрове начало. Енергійна і хвилююче-стрімка головна тема, яка викладається звивистими “восьмими” *alla breve*, супроводжується швидко змінними дисонантними гармоніями, має неквадратну структуру (8+10 тактів), як і більшість тем В. Кирейка. Гармонічна й ритмічна примхлива ускладненість, розвиток яскраво контрастного тематизму відрізняють фінал цієї сонати від попередніх.

Сполучна тема, доповнюючи головну, плавно підводить до хорально-акордової побічної теми, що нагадує жанр маршово-прославляючих пісень. Поступово характер музики стає потаємнішим, суворішим. Несподівано вривається енергійна головна тема. В процесі тематичного розвитку вона стає неспокійною, драматичною, невпевненою.

Середній розділ (*Allegro non tanto*) заміняє розділ розробки. Перший період епізоду написаний в характері козацького маршу: акорди в низькому регістрі підкреслюють суворість, стриманість висловлення. У другому періоді тема в новому вигляді стає епіко-ліричною. Поліфонічний виклад, рухливий супровід в середніх голосах, піднесена мелодична лінія вносять особливу схвильованість. Піднімаючись все вище і завойовуючи верхній регістр, тема драматизується, досягаючи значної кульмінації. Але поступово емоції вгамовуються. Реприза повторює головну і побічну теми без істотних змін. У коді головна тема викладається більш напружено завдяки канонічним перекличкам, ущільненню фактури. Кода цього фіналу – одна з небагатьох, що не мають оптимістичної кінцівки. Стислі октави й акорди ставлять драматичну крапку всього циклу.

Сподіваємось, що найближчим часом цей цікавий цикл прозвучить на концертних сценах країни.

Цікавим камерно-інструментальним новітнім доробком корифея став **Фортепанний квінтет ор. 232 (2004р.)** Цей високо

професійний тричастинний цикл, створений в класично-романтичних традиціях, атор присвятив виконавцям – Квінтету ім. Д. Бортнянського під керівництвом О. Дриги.

У Квінтеті знаходять втілення такі характерні для творчої манери композитора риси, як концептуальність мислення у розкритті свого бачення й розуміння світу, емоційна наповненість мелодичного тематизму, лірико-філософська образність ліричної повільної частини, концертність романтичної фактури з майстерними поліфонічними й гармонічними прийомами.

Не намагаючись відшукати найновітніших засобів видобування, не використовуючи популярних для авангардної музики сонорних та алеаторичних ефектів, гармонічних кластерів, В. Кирейко створює високо художню музику, наповнену глибокими ідеями та бажанням осмислити історичну долю свого народу.

Найновітнішим фортепіанними творами В. Д. Кирейка стали **Соната № 10** (ор.264) та **“Вальс-фантазія”** (ор.265). Ці лірико-драматичні твори написані на літньому відпочинку в прекрасному мальовничому містечку Ворзель під Києвом в липні 2007 року. За словами композитора, “натхненником” їх створення стала чудова природа – ліс з великою кількістю птахів та білочок, що зазирали прямо в віконце кімнати, в якій мешкав Віталій Дмитрович.¹⁹⁶

Романтичний світ природи у поєднанні з психологічним станом людини відтворено в драматично-схвильованому тричастинному сонатному циклі. Ми стаємо свідками, як об’єктивне епічне начало, найхарактерніше для творчості майстра, поступається місцем психологічно-драматичному з яскравими віртуозними кульмінаціями. Проте характер тематизму, близького

¹⁹⁶ З бесіди з композитором від 25.09.2007.

українській народній пісенності, реалістичність музичної мови, наспівність і теплота мелодичної кантилени, властиві композитору, зберігаються і тут. Твір хвилює безпосередністю сильних почуттів, інтенсивним розвитком протилежних тематичних планів з концентрацією руху на кінечній стадії, яскравістю образів. Адже “на високих стадіях свого розвитку музика як символ стає адекватним усім іншим проявам людської свідомості відображенням та реалізацією оточуючої дійсності, яка пізнається і перетворюється людиною.”¹⁹⁷

Соната №10 оп. 264, присвячена першій виконавиці, – Ірині Шестеренко, – правдиво змальовує явища дійсності і внутрішнього світу людини, передаючи також і авторське відношення до відображеного. Посилення ролі особистого начала дає можливість говорити про еволюцію творчості В. Кирейка на початку ХХІ століття. Звичайно, немає різкого розриву зміни композиторського стилю. Але останні твори пізнього періоду стали особливо значимими в розкритті індивідуальності митця. Відчувається художня досконалість індивідуальної музичної мови з загостренням драматургічного розгортання, виразним мелодичним емоційним тонусом, архітектонічною збалансованістю і водночас висвічуванням найтонших відтінків образної сфери. Драматичне начало проявляється в більшій концентрованості тематизму, динамізмі його становлення й розвитку, в тому числі й поліфонічного. Композитор створює власні теми, в яких використовує інтонаційні, ритмічні, ладово-гармонічні та формотворчі особливості українського фольклору (головна тема першої частини і фіналу близькі до маршових козацьких пісень, побічна першої частини та основна другої – до пісенно-ліричних зразків). Перша тематична поспівка стає інтонаційним, образним і емоційним ембріоном цілого твору: велично-

¹⁹⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. – Л.: Музыка, 1971, ст.236.(переклад І. Ш.)

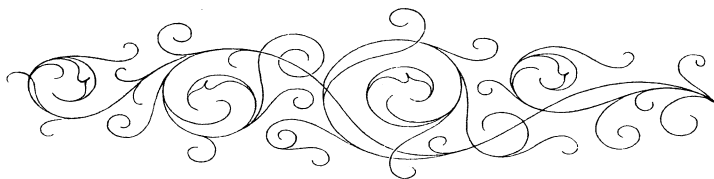
героїчне звучання теми поєднується з напруженим драматизмом подальшого розвитку з безпосереднім зіткненням позитивних і негативних образів. Прагнення симфонізувати цикл відчувається в переінтонуванні першого мотиву, який є джерелом темоутворення головних тем першої частини і фіналу, а також напруженого другого розділу повільної середньої частини циклу (вона написана в дуже рідко вживаній двочастинній формі).

Незвичною для В. Кирейка є драматургія циклу: фінал не несе просвітлення настрою й оптимістичного життєствердження, що було характерним для більшості попередніх творів. Навпаки, він ще більше загострює протиріччя першого сонатного *allegro* та журливої лірико-драматичної другої частини. Кода сонати утверджує трагічну розв'язку необхідності боротьби. Можливо, цим висновком композитор підкреслив своє ставлення до останніх подій, що відбуваються у суспільстві, та неоднозначність становища в ньому творчої особистості. Шляхом узагальнення художник ставить і вирішує по-своєму цю філософську проблему.

Як бачимо, камерно-інструментальні твори В. Д. Кирейка за своєю подібністю музичної мови і форм, відрізняються яскравою образністю і шляхами її відтворення, багатством засобів художньої виразності, національною самобутністю, що робить їх вагомими і цінними в українській музичній скарбниці.

Питання для засвоєння матеріалу

1. Скільки фортепіанних сонат написав В. Кирейко?
2. Хто був натхненником, першим виконавцем і редактором Першої фортепіанної сонати?
3. Які фортепіанні цикли В. Кирейка ви знаєте?
4. Охарактеризуйте емоційний стан Другої фортепіанної сонати оп. 78.
5. Розкажіть про фортепіанні та камерно-інструментальні твори 70-х років.
6. Назвіть інструментальні твори В. Кирейка з оркестром.
7. Дайте характеристику визначним фортепіанним творам 90-2000-х років.
8. Найновітніші твори митця.
9. Витоки та особливості музичної мови інструментальної музики В. Кирейка.



Вокальна та хорова творчість В. Кирейка

Камерно–вокальна та хорова творчість В. Д. Кирейка – найбільш відома та багаточисленна: нараховується понад 100 солоспівів і дуетів на різні тексти українських та зарубіжних поетів, а також понад 50 хорових опусів. Вони створювались в різні періоди творчого життя композитора і були опосередкованим відображенням історичних подій минулого і сьогодення, людських настроїв, почуттів та емоцій: є серед них і світлі лірично–пейзажні замальовки, і драматично–конфліктні монологи, і веселі, жартівливі романси та обробки народних пісень.

З численної кількості хорових творів на різні тексти на концертній естраді було виконано небагато. Серед них – досить цікаві хори на тексти О. Пушкіна, П.Воронька, М. Рильського, Г. Сковороди, П. Тичини, П. Куліша, Г. Віковичного, З. Ружин та інші.

5.1. Перші романси та хори митця

У 1945 році написаний перший хор молодого композитора – **“Хмара”** (опус 1) на слова О. Пушкіна (український переклад М. Черняхівського). Цей перший твір започаткував прийоми музичного письма, характерного для наступних хорових творів митця.

Як і в подальшому, відбувається поєднання рішучого маршового поступу козацьких пісень з ліричними оспівуваннями середнього розділу, які зустрічаються в українській народній пісенності. В. Кирейко показав свій неабиякий мелодичний дар та майстерне володіння формою й різноманітними поліфонічними прийомами. Можливо, любов до хорового мистецтва, ге-

нетично закладена від батьків, та знання багатющого хорового надбання як українських класиків, так і національного фольклору, сприяли створенню цього високохудожнього опусу.

ХМАРА

Слова О. Пушкіна

Moderato assai

C. 

A. 

T. 

B. *Soli* 

Ос_тан_ ня_ я_ хма_ ра по бу_ рі роз_ би_ тій! Од_ на ти не_ сеш_ ся на

не_

Ос_тан_ ня_ я_ хма_ ра по бу_ рі роз_ би_ тій, од_ на на бла_

не_ сеш_ ся на яс_ ній бла_ ки_ ті, не_

яс_ ній бла_ ки_ ті, на бла_ ки_ ті, бла_

_ сеш_ ся на яс_ ній бла_ ки_ ті, од_ на ти на_

_ ки_ ті,

_ сеш_ ся на яс_ ній бла_ ки_ ті,

_ ки_ ті,

rit. *a tempo* *mf*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

_ ки_ ті,

У камерно-вокальному жанрі першими по-справжньому талановитими і високопрофесійними творами В. Кирейка стали романи **“Тополя”** на слова Т.Шевченка (ор. 2, 1945 рік), **“Знов весна”** та **“Соловейковий спів навесні”** (слова Л.Українки – ор. 3, 1947 рік). Неможливо уявити собі, що ці визначні твори створені зовсім молодим студентом консерваторії. У них з великою силою відчувається патріотичне звучання музики, справжнє відчуття геніального і неповторного поетичного тексту, вміння щиро передати в музиці весь прихований глибокий внутрішній зміст.

Особливо вражає психологічним розкриттям трагізму романс на слова Т.Г.Шевченка **“Тополя”**. Він вважається шедевром камерно-вокальної творчості В. Д. Кирейка. Це – один з перших творів композитора, написаний в 1945 році, році переможного закінчення другої світової війни, яка принесла величезні втрати ні в чому не винних людей. Композитору виявився надзвичайно близьким поетичний зміст вірша Шевченка, в якому тополя уособлювалась з самотньою людською долею. Глибоко проникаючи в драматичний образно-емоційний зміст поезії Т. Шевченка, композитор розкриває в музиці реальні події в поєднанні з внутрішнім змістом того, що відбулося, охоплюючи епічне, картинне і трагічне. У романсі відчуваються простота й щирість, наспівно-декламаційна мелодика, урівноваженість форми.

Майстерно написана фортепіанна партія: вона весь час створює відповідну емоційну та психологічну настроєність, ніби являючись елементом сценічної драматургії романс-монологу. Красива лірична мелодія вокальної партії бере свій початок в українській ліричній пісенності. Мелодично-поліфонічний супровід, в якому використовується підголоскова поліфонія, витікає з традицій народного багатоголосся.

ТОПОЛЯ

Слова Тараса Шевченка

Moderato assai

p

mp

По ліб - ро - ві ві - тер ви - с, гу -

p

- ля є по по - лю, край до -

- ро - ги гне то - по - лю до са -

Між куплетами всі перебри видозмінюються, настроюючи на характер нового епізоду: музичний матеріал другого куплету зовсім змінюється як мелодично, так і фактурно, поступово драматизуючись на словах:

“Стан високий, лист широкий нащо зеленіє?

Кругом поле, як те море широкє синіє”.

Перед останнім, найтрагічнішим, куплетом мелодичні посівки фортепіано зі збільшеними секундами нагадують гру сопілки самотнього чабана. Вокальна партія насичена паузами, що додають схвильованості вислову. Мелодична розірваність, ходи на широкі інтервали, гармонічна мінливість супроводу посилюють відчуття самотності, але незламності і внутрішньої сили на словах: “Одна, одна, як сирота, на чужині гине”.

Фортепіанна постлюдія завершує романс, продовжуючи самотню пісню сопіляря.

У 1950 році В. Кирейко створює нові високопрофесійні **хори** “**До Нємана**” (опус 9) за А. Міцкевичем для хору а capella (написаний в рідко використовуваний в хорових творах сонатній формі) та “**Весняні води**” на слова М. Рильського (опус 10), що відзначається особливим ліричним мелодичним началом. Витокки його закладені в українських народних веснянках: застосовуються 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. Г. Шевченка “**Над Дніпровою сагою**” (ор. 20-б, 1959). На жаль, ці майстерні хорові твори, хоч і були надруковані редакцією “Музична Україна” в 1979 році, проте залишилися маловідомими і несправедливо забутими.

Серед романсів, написаних в 50-ті роки, виділяється лірико-філософський “**Не співайте мені сеї пісні**” (опус 17, 1955) на слова Лесі Українки, який став одним з найкращих творів камерно-вокального жанру. В ньому засобами музичної вираз-

ності передається глибоко-трагічний зміст першоджерела. Поліфонічно розвинута фортепіанна партія доповнює пластичну вокальну лінію, допомагаючи розкрити внутрішній зміст вірша в картинних переграх і постлюдії.

Почуттям палкого кохання пройняті романси на текст М. Рильського **“Не бійся смутку”** (ор.13) та **“Любов поранить і обманить”** (ор.32). Ніжне й поетичне начало, що поєднується з філософським узагальненням, закладено в творах на слова Л. Українки, пов’язаних з образом пісні: **“Не співайте мені сеї пісні”** (ор.15), а також «Пісні Антея» та «Де тії струни» (ор.30).

Серед пейзажних замальовок привертають увагу романси на вірші М.Рильського ор.22 **“Всім пахощам Аравії”** та **“Стоїть в очах і досі”**, а також романс **“Цвіте й гуде земля”** ор. 32 (написаний в 1964 р. теж на текст М.Рильського).

5.2. “10 обробок пісень з Полтавщини” для голосу і фортепіано ор. 26

Значною подією в культурному житті столиці стало видання в 1968 році циклу В. Кирейка **“10 обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано”** ор. 26, написаного в 1961 році. Ці обробки стали своєрідною лабораторією для створення більш масштабних полотен митця. Хотілося б зупинитися на них більш детально.

Як відомо, ім’я Віталія Дмитровича Кирейка цілком заслужено уособлюється з іменем співця українського мелосу. Немецька сила його музики – у єднанні з народом. Майбутній композитор змалку жив і виховувався в чистій атмосфері пісенності й звичаєвості, надихався ними і з них набирався мистецької сили. Митець брав від народу його пісню і на її основі тво-

рив свої власні твори, образно і художньо збагачені невичерпною творчою силою фольклору.

За словами самого композитора, народна пісня була джерелом і рушійною силою створення багатьох (майже всіх) його творів різних жанрів. Він добре знав і цінував українську народну пісню, постійно вивчав фольклор, вважаючи його основною школою майстерності.

В. Кирейко цілком погоджувався з думками видатного українського композитора М. Леонтовича, що створив велику кількість високохудожніх обробок українських народних пісень, любив цитувати слова зі щоденника свого попередника: “Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв’язані з народною піснею, бо пісня як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонія, контрапункт і т. ін.). Вміти записати її та відчувати все, що вона може дати для музики в широкому сенсі слова, – це необхідна чергова справа... Римський-Корсаков, Лядов зробили у цих напрямках багато і передали цю справу новим композиторам... Українська музика мусить пережити такий же перелом”.¹⁹⁸

Дійсно, практично всі видатні українські композитори зверталися до фольклору, вбачаючи в цьому філософське значення та “розширення історичної свідомости національного мистецтва; гимн пантеїстичному світовідчуттю наших далеких предків”.¹⁹⁹

Протягом усього життя народна пісня надихала В. Кирейка: вивчення фольклору було поштовхом до написання нових вокальних, інструментальних, навіть симфонічних

¹⁹⁸ Леонтович М. Спогади, листи, матеріали. К., 1982, ст. 159-160.

¹⁹⁹ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів. 2000. Наукове товариство ім. Шевченка, ст. 143.

творів, не кажучи вже про музику для театру. Поряд з українськими, він досліджує російські, білоруські, циганські, молдавські, абхазькі пісні.

Кандидатська дисертація В. Кирейка була пов'язана з вивченням українських народних пісень і їх обробок у творчості українських радянських композиторів. До вирішення проблеми він підходив не як безпристрасний констататор, а як митець, наділений тонким інтелектом і самобутнім баченням значення народної пісні.

В. Д. Кирейко – пристрасний популяризатор народної творчості, він завжди дотримується принципу поєднання творчого і наукового досвіду композиторів– класиків зі специфікою національної культури.

У своїх обробках народних пісень композитор продовжує традиції видатних українських композиторів: М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, П. Сокальського, П. Козицького, М. Вериківського, В. Косенка, В. Барвінського, М. Коляди, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка та інших. Вони внесли новий підхід до визначення характеру опрацювання народних пісень. Адже, “залежність від народного мистецтва – лише одна з можливих сфер виявлення національної приналежності”²⁰⁰.

Перші високохудожні звертання до українського фольклору здійснив М. В. Лисенко. Як вдало помітив сучасний український композитор, піаніст і музикознавець О. Козаренко, “неможливо збагнути феномен Лисенкової музичної мови, якщо абстрагуватися від самого її осердя – потужного фольклорного джерела, що кардинально оновив вислів композитора, дав змогу вийти в новий – незрівняно вищий – обшир національно тотожної звукореалізації в

²⁰⁰ Михайлов М. Национальный стиль. // «Этюды о стиле в музыке», Ленинград: Музыка, 1990, ст. 256.

шир національно тотожної звуореалізації в українській професійній музиці”.²⁰¹

Саме М. Лисенко першим помітив і відтворив специфічні риси нашого фольклору: характерна низхідна, “мовна” інтонація, “балансування між тональними центрами, “незвичні і свіжі каданси”, що відповідають “нерегламентованості, імпровізаційності розгортання думки у фольклорі”²⁰². Визначаючи переважання низхідного руху у мовній інтонації і в народно – пісенній творчості, М. В. Лисенко встановлює причину цього в специфіці національної психології, меланхолійності “типу українця, миролюбного й глибокого характером, палкого і пристрасного від природи, з естетичним почуттям і розумом споглядальним”²⁰³.

Практично всі композитори й мистецтвознавці погоджуються з думкою про те, що “музичний зміст наших пісень значно глибший, ніж словесний”.²⁰⁴ “Слухаючи ці пісні із завжди розвинутою темою, ми ясніш відчуваємо наш зв’язок із далекими нам поколіннями, ...їх душу, яка дійшла до нас у мелодії”.²⁰⁵ Дійсно, народні мелодії володіють культурною пам’яттю, що, маючи здатність накопичуватися, передається нам з глибини віків і “зрештою приводить до поступу в мистецтві”.²⁰⁶

Жива національна інтонація є способом виявлення думки і змісту, а також і способом функціонування музичної мови народу: “Єдиною формою оприлюднення (звуореалізації) музичної думки є процес живого інтонування.”²⁰⁷ Послідовники М. В. Лисенка (М. Леонтович, К. Стеценко, Я.Степовий, С. Люд-

²⁰¹ Козаренко О.Феномен української національної мови...,ст. 63.

²⁰² Там само, ст. 87.

²⁰³ Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. –К.:Мистецтво, 1955, ст. 31.

²⁰⁴ Шлемкевич М. Душа і пісня. // Українська душа. - К.: Фенікс, 1992, ст. 108.

²⁰⁵ Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури.- К.: Обереги, 1992, ст. 4.

²⁰⁶ Козаренко О.Феномен української національної мови...,ст. 65.

²⁰⁷ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград. Музыка, 1971, кн. 2, ст. 344.

кевич, М. Вериківський, В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Барвінський, М. Колесса, М. Дремлюга, А. Коломієць) по-своєму працювали над фольклором, творчо розвиваючи методи великого вчителя, поєднуючи національні інтонації з європейським способом викладу музичної тканини і формуючи таким чином власний музичний стиль письма.

М. Леонтович створив ряд обробок українських пісень для хору, що стали неповторними світовими шедеврами. За словами О. Козаренка, “Леонтович відчув увесь чар вузькооб’ємних безпівтонових поспівок, досягнув широкі можливості (гармонічні, поліфонічні, фактурні), які відкривалися перед композитором в опрацюванні цих найдавніших музичних лексем... Не змінюючи їх мелодійних контурів, Леонтович ...немов пронизує різні втілення теми...”²⁰⁸

Близькі до творчого стилю М. Леонтовича й обробки Я. Степового та М. Вериківського. Їх відзначають поетичність замальовок, прозорість супроводу, лаконізм вислову, тонкий художній смак. Простота фактури, форми та виражальних засобів нескладної фортепіанної партії притаманні також обробкам В. Косенка, що створювались для конкретних майстрів співу (І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут та ін.) На думку Б. Фільца, “Легкий виклад, очевидно, був зумовлений бажанням автора зробити їх доступними для виконання співаками різного рівня підготовки й можливостей...”²⁰⁹

Значний внесок у скарбницю української музичної спадщини вніс Б. М. Лятошинський. Уважно ставлячись до народних мелодій, композитор знаходить різноманітні прийоми їх гармонізації, застосовує різні види композиторської техніки, досягаючи драматичної напруженості гармоній та експресії вислову

²⁰⁸ Козаренко О. Феномен української національної мови..., ст. 142

²⁰⁹ Фільц Б. М. Обробки народних пісень для сольного співу. // Історія української музики, т. 4, К.: Наукова думка, 1992, с. 279.

завдяки ладовій мінливості, що впливає з особливостей мелодичної будови пісень.

Високою професійною майстерністю, самобутністю, багатством метроритміки й колоритністю гармонізацій позначені обробки пісень С.Людкевича, В.Барвінського, М. Колеси, що опрацьовували насамперед національний фольклор західних регіонів України. Їх твори показують велику творчу винахідливість щодо використання різноманітних фортепіанних фактурних ефектів, фольклоризування гармонічної мови за рахунок народно-ладового “підсвічування”, вживання ладів народної музики.

Досить влучно про В. Барвінського, якого поважав і цінував Віталій Дмитрович, пише О. Козаренко: “Чуттєва томливість стану, породжена еліптичними гармонічними перетіканнями, гіпнотичним ...кількаразовим повторенням основного мотиву в майстерно зроблених перегармонізаціях, “солодка мука” відсутності яскраво вираженого тонального центру, розкішні арабески каденцій... нарешті досягають мети”²¹⁰.

Звичайно, В. Д. Кирейко добре знав і ретельно досліджував фольклор. Та, мабуть, найбільше враження на нього справляли обробки пісень його вчителя – Л. М. Ревуцького, зокрема його цикл “Талицькі пісні”, написаний у 1927 році. Своє розуміння обробок народних пісень Л. Ревуцький розкриває у листі до брата, Дмитра Ревуцького: “Підхід у справі вибору мелодії цілком суб’єктивний... Дуже важко, навіть неможливо розкрити моменти творчого процесу під час гармонізування. То процес глибоко інтуїтивний, в ньому відіграє роль зміст пісні, складні ниточки різних асоціацій аж до часів дитинства, умов та обставин, в яких доводилося сприймати мелодійні звороти, чи то ці самі, чи то схожі до них, і, врешті, настрої самого автора... Такі твори є переходовий

²¹⁰ Козаренко О. Феномен української національної мови..., ст.166-167.

ступінь до цілком оригінальної творчості (без запозичення готового етнографічного матеріалу у народному дусі)”.²¹¹

Саме обробки Л. Ревуцького поклали початок створенню вільних обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано, а не просто їх гармонізацій, які робили його попередники. Ревуцький звертався до простих мелодій, які давали широкі можливості для вільної обробки. Про це він писав так: “Підхід у справі вибору мелодії цілком суб’єктивний. Одному якась мелодія дасть матеріал для гармонізації, другому – нічого не дасть. Іноді кажуть, “ось чудесна мелодія, якби її гармонізувати, вийшло б щось надзвичайно хороше!”. А композитор із цим якраз не може погодитись. Взагалі ж мелодії простіші й бідніші своїм музичним змістом можна обгорнути супроводом складнішим та самостійнішим, аніж мелодії багатші.”²¹²

Багато українських композиторів створили ряд неповторних шедеврів, обробляючи фольклор, у їх числі і **“Десять українських народних пісень з Полтавщини для голосу з фортепіано”** Віталія Кирейка, збірка яких вийшла з друку в 1967 році, “Чотири українські народні пісні в обробці для басу з мішаним хором“ (у збірці “ Народні пісні з репертуару Б. Гмирі”, К., “Музична Україна”, 1974); “Дві українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано”, що були написані в 1978 році, та ще кілька обробок 80-х років, які існують лише в рукописі. Обробки українських пісень для хору стали своєрідною підготовкою для створення власного хорового доробку.

Поштовхом до написання “Десяти українських народних пісень з Полтавщини для голосу з фортепіано” стала пропозиція і цікавий фольклорний матеріал, зібраний і записаний на Пол-

²¹¹ Ревуцький Л. Галицькі пісні.- К., 1928, ст.2

²¹² Там само.

тавщині артисткою хору Національної радіокомпанії України Євдокією Нос.

Композитор знайшов свої засоби і прийоми, глибоко проникнувши в образну природу фольклорного першоджерела, розкривши те прекрасне й самотнє, що заховане в народній пісні. Адже відтворення всієї різноманітності відтінків, властивих народним пісням, вимагає виняткового чуття й великого художнього такту, якими В. Кирейко володів у значній мірі. Композитор підійшов до свого завдання не як гармонізатор чи аранжувальник, а як вдумливий художник, що поставив за мету подати на фольклорному матеріалі ряд образно витончених вокальних творів. Всі обробки відрізняються цікавим пошуком інтонаційної лексики, що правдиво відтворює внутрішній зміст слова. За способом і манерою художнього опрацювання вони становлять твори куплетно-варіаційної форми високого естетичного рівня.

В. Кирейко винахідливо, з тонким художнім смаком поєднує різні типи гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури (народно-підголоскового чи інвенційного характеру), досягаючи необхідної музичної виразності.

Перша пісня з циклу – “Як поїхав мій миленький” – має лірико-драматичний характер. Автор майстерно знаходить різноманітні засоби виразності, опрацьовуючи одну тему протягом восьми куплетів, що змальовують різні ситуації та стан молодой жінки, яку зраджує чоловік.

Мелодика вокальної партії залишається незмінною, за винятком перемінного мажоро-мінорного третього шабля (f та fis). Для основної восьмитактної теми пісні характерний постійно змінний розмір ($\frac{5}{8}, \frac{6}{8}, \frac{5}{8}, \frac{4}{8}, \frac{6}{8}$), що йде від тексту, а також діатонічний виклад схожих мелодичних послідовностей невеликого діапазону (в межах октави) з цікавим орнаментуванням. Одна й та сама мелодія звучить кожен раз по-іншому завдяки фортепі-

анному супроводу, який весь час змінюється, розкриваючи зміст та всі образи пісні.

Фактура акомпонеента гнучка та пластична, заснована на розвитку окремих голосів поліфонічної тканини, з різними ритмічними малюнками, які часто не співпадають у кожному голосі.

Композитор закінчує всі куплети на домінанті, яка набуває значення опорного пункту. Мінорна домінанта надає міксолідійського забарвлення мажорній тональності перегри. Зміна мажора і мінора характерна для народної ладовості.

Перший куплет – розповідний. Вокальна мелодія підтримується світлими розміреними гармоніями, викладеними у середньому регістрі. Однотактна модуляційна перегра приводить до другого куплета, в якому фактура щільнішає, а перемінний лад вносить потаємну тривогу (молода жінка бачить свого милого з кумою).

Третій куплет – це звертання жінки до куми: “Кума ж моя, кума любя.” Композитор повторює виклад попереднього куплета, але з більш драматизованою кінцівкою, що веде до наступної кульмінаційної двотактної перегри з канонічним розгалуженням голосів.

У четвертому куплеті молодиця докоряє кумі: “Хіба ж тобі, кумо моя, нема дома діла, що ти з моїм чоловіком у гостях засіла!” Гармонічна мова фортепіано зі складними альтераціями відтворює пригнічений настрій молодиці.

П’ятий та сьомий куплети написані з використанням зовсім іншої фортепіанної фактури: з’являються репетиції “шістнадцятих” нот, що звучать в унісон з поступовим гармонічним ускладненням і динамізацією, показуючи наростання схвильованості драматичної ситуації. П’ятий куплет характеризує непорядну куму, сьомий – зрадливого чоловіка, а шостий і восьмий – розкривають складні психологічні пе-

реживання молодіці. Поступове гармонічно-драматичне насичення підводить до кульмінаційної фортепіанної постлюдії, що є узагальненням всієї пісні. Цікаво, що після складних альтерованих відхилень і невеличкої каденції автор закінчує пісню на оптимістичному D –dur’ному акорді.

Друга пісня циклу, **“Ой сьогодні тут”**, – ще один зразок майстерності і рідкісного відчуття композитором виражальних можливостей народно-ладової музики. Автор доречно застосовує свої гармонічні, поліфонічні і фактурні засоби, глибоко розуміє природу інтонаційного багатства теми пісні, що залишається незмінною, та різних варіантних можливостей музичної тканини супроводу, які характерні для народно-пісенної творчості.

Фортепіанна партія пісні, як і в усіх інших обробках В. Кирейка, розвинена і самостійна. Вона має свої поліфонічні прийоми розвитку, що насичують початкову гармонічну фактуру індивідуальними голосами, змінюючись у кожному куплеті і допомагаючи розкрити внутрішній зміст пісні.

Тема пісні досить проста: це знову діатонічна восьмитактна мелодія з повторенням першої поспівки малого діапазону. Композитор відчуває її перемінний лад і метроритм, тонко відтворюючи колорит, і гармонізуючи по-різному, використовуючи зображальні моменти фортепіанного супроводу: повторення злігованих терцій передає інтонації зітхання (“горювала я з тобою, та й без тебе буду”); вільна каденція фортепіано після третього куплету із стрімкими пасажами шістнадцятих нот ілюструє слова тексту: “А чи його звірі з’їли, чи він утопився?”

Фортепіанна партія весь час видозмінюється, як гармонічно, так і ритмічно, фактурно й динамічно; у переграх з’являються поліритмічні сполучення (дуолі з триолями, квінтолі і секстолі, які додають музиці схвильованості). У п’ятому куплеті “шістнад-

цяті” паузи на сильних долях і затримання синкоп на тлі тонічного органного пункту ілюструють гру народних інструментів на словах: “Якби на базарі – то б музики грали”.

Цікава гармонізація останньої строфи, що повторюється двічі (“А якби він у шинкарки, то бряжчали б чарки”), з несподіваними модуляційними відхиленнями (автор підкреслює зрадливість чоловіка). Та все ж таки кульмінаційна мажорна постлюдія фортепіано утворює оптимістичне, життєствердне начало.

Третя пісня **“Ой у полі верба”** – лірична протяжна, майстерно опрацьована композитором у трьох куплетах. Ми знову зустрічаємось із змінною метро-ритмічною структурою, тональною нестійкістю, ніжною ладо-гармонічною палітрою, поліфонічним розвитком супроводу, де кожний голос має свою індивідуальну мелодичну лінію.

Дванадцятитактна наспівна тема з плавним розспівуванням складів сама ніби підказує різні варіанти гармонізації. Та В. Кирейко робить непередбачені відхилення і поліфонічні затримання нот. Свіжі, дещо терпкі співзвуччя впливають із специфіки ладоритмічних особливостей українського фольклору.

Взагалі, фортепіанний супровід пісні відіграє дуже важливу роль в образному розкритті художнього змісту, персоніфікації героїв: ритмічний і гармонічний виклад “парубочого” другого куплету (“Що козак до води...”) значно відрізняється від “дівочого” третього (“Ой не буду я ждати...”). Невелика поліфонічна постлюдія фортепіано закінчує цю ліричну розповідь “повисаючим” акордом сумного і тужливого *cis-moll*.

Четверта пісня **“Ой казав мені муж”** – повністю контрастує попереднім. Це – весела, жартівливо – танцювальна пісня з незмінним чорирьохдольним метром.

Скерцозно-грайлива фортепіанна партія з синкопованими змінами гармоній і зненацькими *sf* наснажена звукозображальними моментами, що ілюструють поведінку хитрої жінки, яка обманює чоловіка, не бажаючи готувати йому їсти те, що той просить. Показові в цьому плані колоритні перегри між куплетами (всі дещо різні) і постлюдія.

В. Кирейко винахідливо знаходить фактурні і гармонічні засоби, щоб змалювати веселий норов неслухняної жінки.

П'ята пісня – **“Чом ти мене, моя мати”** – пісня іншого типу – протяжного ліричного плачу.

Насичений фактурно драматичний вступ відразу вводить у стан туги, відчаю і горя. Синкоповані терпкі акорди в унісон на *ff* після арфоподібних пасажів змінюється октавними думними поспівками з подальшим драматичним розвитком, що закінчується поступовим синкопованим заспокоєнням, яке готує появу вокальної мелодії.

Основна тема пісні має неквадратну структуру (9 тактів), яка випливає з інтонацій плачів із характерним оздобленням, розспівом складів на нисхідній інтонації, підвищеними сьомим і четвертим щаблями мінора. Фортепіанний супровід пройнятий щирим співчуттям до горя дівчини і посиленням емоційного напруження, драматичним насиченням та глибоким психологізмом (особливо у перегрі).

Композитор змальовує образи матері й доньки, передає їх діалог, глибину переживань, емоційно відображує зміст пісні, використовуючи різні засоби музичної виразності. Драматична фортепіанна кінцівка з альтерованими акордами емоційно доповнює образність і цілісність твору, а останній акорд *Dis-dur* звучить як віра в оптимістичне начало.

Шоста обробка – **“Недалеко милий живе”** – весела, молодецька пісня, основна мелодія якої нагадує козацькі марші з незмінним чотирьохдольним метроритмом.

Віталій Кирейко майстерно користується її поліладовими можливостями, різнобічно висвітлюючи художні образи пісні. Великого значення тут набуває поліфонія; композитор застосовує різні її види: канонічний фортепіанний вступ, підголоскові елементи в перших двох куплетах, поєднання кількох мелодичних ліній на тлі триольних шістнадцятих нот у переграх, зміна фактурного викладу в третьому і четвертому куплетах (арпеджовані гармонії “шістнадцятих” із затриманнями басів), канонічно-підголоскове розшарування фактури в перегрі перед останнім, п’ятим куплетом і в останній постлюдії.

Отже, фортепіанна партія несе важливу образну функцію, служить музичною характеристикою головних персонажів: у двох перших куплетах – козака, що тричі сватався до дівчини, а далі – самої дівчини Галі, яка, не дивлячись на свою відмову, все ж кохає козака (3 – 5 куплети).

Кінцівка твору залишає запитання без відповіді: саме так сприймається пустий октавний унісон після поліладових тональних блукань.

Сьома пісня **“Над мосю хатиною”** – жанрово-танцювальна сценка жартівливого характеру, оброблена з майстерністю й гумором. Гомофонно-гармонічна фактура поєднується в ній з поліфонічною (у вступі і переграх).

Лаконічний чотиритактний вступ концентрує інтонаційну, ритмічну й характеристичну основу восьмитактної мелодії пісні.

Основна вокальна тема інтонаційно й ритмічно нагадує іншу українську народну пісню “Дощик”. Для них обох характерне повторення нисхідної поспівки з пунктирним ритмом. Але дана пісня відрізняється іншим мелодичним закінченням із поєднанням міксолідійського (з пониженим сьомим щаблем) і натурального мажора.

Фортепіанна партія гармонічно й фактурно розвивається в різних куплетах, змінюючи своє забарвлення.

Останній куплет і фортепіанна кінцівка пісні – веселі, життєрадісні, підтримують впевненість дівчини в своїх намірах: ”настучиться, нагримиться, дрібен дощик піде, насудяться воріженьки – дівка заміж піде”.

Восьма пісня **“Зажурилась бідная удівонька”** – лірична, тужлива, близька до інших протяжних пісень з ладовою і метроритмічною мінливістю, поєднанням гомофонної та поліфонічної фактур у супроводі. Композитор створює свою манеру вислову, що тонко розкриває зміст пісні. Чітка куплетно-варіаційна форма підпорядковується стрункій драматургічній лінії. Спираючись на специфічні властивості народних зразків, автор персоніфікує сюжет, розкриває його образну сферу низкою музичних картин (по куплетах) за допомогою своєрідних засобів гармонії, тональності, поліфонії, фактури, динаміки, мелодичної розробки та інших.

Протягом восьми куплетів перед нами постає картина життя нещасної жінки, яку зрадив чоловік. Хоча мелодія пісні не змінюється, кожен куплет є новою сценкою завдяки яскраво розвиненій фортепіанній партії, що правдиво малює переживання героїні, її бажання повернути коханого, їхній діалог: ритмічна нестабільність, синкопованість, терпкість гармоній в “чоловічому” шостому куплеті та нисхідні інтонації плачу з поліфонічними затриманнями в останньому – передають горе самотньої жінки.

Дев’ята пісня **“Ой зірву я з рожі квітку”** – лірична, наспівно мелодійна, досить своєрідно гармонізована непередбаченими модуляційними відхиленнями, цікавими пошуками інтонаційної та поліфонічної лексики.

Невеликий ліричний фортепіанний вступ, викладений канонічно, підводить до поліладової восьмитактної теми зі змінним метро-ритмом.

У цій пісні зображається нелегке життя бідної молодої жінки, яку віддали заміж далеко від дому.

Фортепіанний супровід допомагає розкрити сюжет і образність тексту.

Десята пісня **“Ой і сяду ж я”** – знову лірична й тужлива – про трагічну долю нещасної жінки, яку зраджує чоловік. Ця тематика найбільш характерна для ліричних українських пісень. Вона є найпоширенішою і привертає увагу всіх композиторів, що беруться за дослідження фольклору.

Сумний, дещо філософський вступ з мінливою метро-ритмічною структурою, вливається в лірико-поетичну, ніжну й емоційну основну тему.

Свіжі ладотональні барви й поліфонічне розгалуження мелодичних голосів, що розвиваються самостійно, свідчать про розмаїття художніх засобів виразності, якими майстерно володіє композитор. Контрастні й фактурні прийоми допомагають розкрити зміст і психологічні переживання скривдженої жінки, її віру в повернення коханого.

Розглянувши “Десять українських народних пісень з Полтавщини” в обробці В. Кирейка, можна ще раз підкреслити особливу шану і дбайливе ставлення композитора до народної мелодії. Своїми обробками В. Кирейко надає нового життя цьому вічному природному скарбу, цілком підтверджуючи слова відомого українського музикознавця М. Гордійчука: “Народна мелодія – це глибоко змістовний мистецький образ, який несе у собі ідейно-художні надбання віків, це узагальнюючий згусток типового в духовному житті того чи іншого народу. У

створенні цього лаконічного музичного образу брали участь десятки поколінь людей, кожне з яких вносило в нього хай найнепомітнішу, але свою, притаманну лише йому, художньо-смыслову рисочку. Органічний синтез цих рисочок і визначає неповторну красу й своєрідність кожного утвору народного музичного генія, глибину його художнього узагальнення”.²¹³

Першою виконавицею циклу була солістка Київської філармонії Любов Кнорозок. Її високохудожній спів разом із вдумливим супроводом Рими Голубєвої привернули пильну увагу слухачів. Після тривалого концертного забуття концертне життя циклу “відновила” заслужена артистка України Валентина Антонюк. Особливою подією стало її виконання усіх обробок у супроводі І. Шестеренко в рамках міжнародного фестивалю “Київ Музик Фест 2007”.

Володіючи неабияким поетичним талантом, В. Кирейко тяжіє до музичної інтерпретації поетичних мініатюр. Вокальна спадщина 60-х років минулого століття збагатила камерно-вокальну скарбницю новими зразками, серед яких добре відомий і улюблений серед виконавців та публіки **“Вокаліз до прелюдії фа мінор Й. С. Баха”** (ор.33, 1964 р.). Композитор, наслідуючи приклад “Аве Марії” Ш. Гуно, що використав прелюдію До мажор Й. С. Баха, теж зумів знайти виразну й щирі мелодичну лінію, яка доповнила фортепіанну партію, ставши її невід’ємною і співзвучною частиною. Цей натхненний твір записав у фонд Держрадіо відомий український співак М. Пікульський; його виконували багато інших вокалістів: Любов Кнорозок, пізніше – Інна Андріяш-Місько, Неля Кузьменко, студенти Київської консерваторії класу професора Валентини Антонюк.

Індивідуальна форма висловлення притаманна і наступним романсам ор. 32 **на слова М. Рильського: “Цвіте й гуде зем-**

²¹³ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956, ст.104.

ля” та **“Любов поранить і обманить”** (1964). Поезія М. Рильського виявилась надзвичайно близькою настроєм і художньому світові композитора. Образи природи і людські почуття передає він у світлих поетичних тонах, використовуючи свої засоби виразності, індивідуальну музичну мову.

У романсі **“О, рідне слово”** (ор.34, 1964р.) на слова Д. Павличка урочисто возвеличується тема рідного краю. Він стає зразком патріотичної лірики, характерної не стільки для камерно-вокальної творчості митця, скільки для хорової (згадаємо хоро-ві твори **“Наша ціль – людське щастя і воля”** на слова І.Франка (ор. 20, 1959р.), **“Міцніє, зроста Україна”** на слова К. Прохоренка (ор.40, 1967), **“Грай, моя бандуро”** на вірші Д. Луценка (ор.46, 1968 р.). В цих заклично-патріотичних творах В. Кирейко звертається до романтично забарвлених інтонацій радянських масових пісень, підключаючи свої мелодико-декламаційні звороти та специфічну гармонічну мову.

Темі мистецтва і його ролі в житті присвячено романс **“Перший спів”** на слова тоді ще забороненого О. Олеся (ор.44, 1968). Філософсько-психологічним забарвленням відрізняється чудовий солоспів **“Вічні думи”** на слова Івана Франка (ор. 51) і хор **“Ноктюрн”** на слова П. Тичини (ор. 53, 1969).

У своїй різножанровій творчості В. Кирейко не обминає і жанр кантати – крупного твору для хору й оркестру. Продовжуючи традиції кантатно-ораторіального жанру М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, М.Дремлюги, А. Штогаренка, В. Кирейко створює в 1965 році свою **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 попередників Віталія Дмитровича 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, цікавий поліфонічний розвиток матеріалу: тут і підголоски, і поєднання кількох тематичних ліній, і варіантна повторність. Музика прийнята не суб'єктивними настроями, а громадянським об'єктивним звучанням. Як і в більшості інших творів, митець утверджує в кантаті ідею духовного багатства людини.

Задоволений успішним виконанням кантати хором та оркестром Держтелерадіо України під орудою Г. Таранченка, Віталій Дмитрович не зупиняється на досягнутому, а продовжує шукати нові ідеї, сюжети та образи для втілення.

У 1969 році композитор зацікавився сатиричними віршами чеського поета XIX століття К. Гавлічки-Боровського **“Моя зірка”** та **“Вічне життя”**, на які написав романси оп. 45. В них, як і в наступних **“Трьох гумористичних піснях”** на слова П. Глазового (оп.52, 1969), для створення художніх образів В. Кирейко використовує зовсім інші музичні засоби: речитативно-декламаційна вокальна партія поєднується з нетрадиційними фактурними і гармонічними прийомами фортепіано, що ніби ілюструє поетичний текст. Композитор постає неабияким майстром поліфонічних прийомів, звертаючись до гумористичної тематики в хорі **“Як загадав комарик”** (оп. 46, 1968).

5.3. Вокальний цикл **“Барви легенд”** (оп.72)

Головним у світобаченні митця є уява про поєднання подій і фактів минулого і сучасного, причинно-наслідкової залежності, філософські питання життя і смерті, людини і буття. Ці проб-

леми В. Кирейко намагається вирішувати в різних жанрах своєї творчості. Особливо яскраво передається природа переживань людиною зовнішнього світу і особистих почуттів у жанрах вокальної музики.

1973 рік відкриває новий етап у вокальній творчості В. Кирейка. З'являється новий вокальний цикл на слова Андрія Німенка **“Барви легенд”** **ор.72** для середнього голосу і фортепіано, який розкриває нові риси його таланту.

Історико-філософська поезія давнього друга Віталія Дмитровича, скульптора і поета А. Німенка вимагала нової інтерпретації засобів музичної виразності, які б могли передати як внутрішні почуття людини, так і історичні події рідного народу.

Десять різнохарактерних романсів є своєрідними художніми ескізами, що змальовують картини Батьківщини, починаючи з сивої давнини до сучасності (недарма цей цикл називається “Барви легенд” і сприймається, як єдине ціле). Його відрізняє розмаїття відтінків, багата гама переживань людини, що передається поєднанням різних типів експресії. В циклі досконало відтворюються епічне й ліричне, психологічне й героїчне начала. При цьому відчувається яскравий національний колорит музики, врівноважене співвідношення суб'єктивного і об'єктивного начал.

Вокальний цикл присвячено відомому басу, з.а. України Юрію Демчуку, що був першим його виконацем. Разом з автором (адже Віталій Дмитрович – чудовий піаніст і чуйний концертмейстер) співак часто виконував твір у багатьох концертних залах України.

У вокальній партії переважає в основному декламаційність, що підкреслює значення поетичного слова. Образний зміст і характер кожного романсу розкриває розгорнута фортепіанна партія (її характер і прийоми змінюються залежно від зображеної картини).

У першому романсі, **“Вручій”** (старовинна назва Овруча) суворо легендарна похмурість (“образ народу під важким гнітом княжої влади, символ якої – “грізна Ігорева тінь”)²¹⁴ передається розміреним траурним поступом октавних унісонів на витриманому “валторновому” мелодичному тлі. Аскетична гармонічна мова з використанням перемінного та ладів народної музики, метроритмічна повторність траурної ходи вводить в картину архаїчної давнини.

Гомофонно-гармонічна фортепіанна фактура другого романсу (**“Ремесло”**), йдучи за поетичним словом, змальовує маршовий, а далі – героїчно-вольовий характер воїна, що закликає до битви (оспівається обов’язок захисту Вітчизни).

Цікаво написаний романтично-драматичний третій романс – **“Древлянка”**. Драматично-філософська картина страшної бурі-боротьби та горя древлянки, що чекає на повернення з війни свого сина, передається іншими музичними засобами: схвилювана речитація вокальної партії супроводжується живописно-ілюстративними барвами фортепіанної партії. Драматичні акордові нашарування складних метроритмічних поспівок, своєрідне “завивання бурі” змінюються схлипуючими низхідними інтонаціями народного плачу, а потім – драматично-трагічною кінцівкою з синкопованими напруженими акордами. Перед нами в рамках романсу-монологу розв’язується філософська проблема життя і смерті в ім’я кращого вільного майбуття.

Наступні два романси продовжують змальовувати давні історичні події України: смерть князя Святослава на Хортиці (**“Святослав”**) та минуле часів козаччини (**“Остриця”**). Музична мова впливає з інтонаційних зворотів українських історичних пісень, плачів та козацьких маршів з чітким лапідарним ритмом та речитативною мелодичною лінією.

²¹⁴ Майбурова К. Віталій Кирейко... ст. 35.

Епічна розспівність відрізняє шостий романс циклу – **“Місто українне”**. Краса і велич колишньої гетьманської столиці Чигирин, знищеної в 18 столітті російськими військами вщент, передається наспівною мелодичною лінією з інтонаційними зворотами, близькими до українських козацьких пісень та маршів.

Сторінки давнього історичного минулого завершує романс героїчно-вольового характеру **“Пам’яті У. Кармелюка. За Сибіром”**. Автору вдається передати риси характеру, мужність, героїчну непохитність і відважність хороброго національного героя, його готовність віддати своє життя за Україну. В романсі використані цитати з відомих українських народних пісень **“Про Кармелюка”** та **“Забіліли сніги”**.

Останні три романси зображують сучасне життя з його образами скорботи й туги: образ зруйнованої ворогом землі (**“Тополине”**), трагічні події Великої Вітчизняної війни (**“Посадила мати в березі калину”**) й святкування Дня Перемоги (**“Травневий день”**). Їх музична мова наближається до сучасної пісенно-романсової з ліричною схвильованістю та підголосковим розвитком. Особливо слід відмітити драматичний монолог **“Посадила мати”**... В ньому елеґійність поєднується зі скорботою, патетична декламація – із зітханнями, відчай страждання – з невимовністю трагедії, сили долі. Покірність спустошення траурного маршу фортепіанної партії змінюється благородними сльозами кінцевої післямови. В. Кирейко постає як справжній майстер розкриття психологічної драми і її філософського узагальнення.

В усіх романсах циклу важливу роль має застосування поряд з гомофонно-гармонічною фактурою різних видів поліфонії: підголоскової, імітаційної, канонічної. Це збагачує різнобарвну фортепіанну тканину, допомагає передати емоційний зміст кожної частини.

Отже, цикл “Барви легенд” – один з найяскравіших творів В. Кирейка, своєрідна сповідь чистої душі, де поєднуються ясність духу і героїзм, боротьба і покірність долі, неспинна енергія і безнадійне сподівання, створюючи гармонійну рівновагу між світлом і тінню.

Цінним доробком 1974 року став “Партизанський триптих” ор.76 на слова П. Воронька для **чоловічого хору** з фортепіанним супроводом. У трьох контрастних за характером і музичними засобами хорах (“Похідна”, “Реквієм”, “Весільна”) зображено різні сценічні картини часів Великої Вітчизняної війни.

Композитор не цитує фольклорний матеріал, але слухач розпізнає знайомі мелодичні звороти маршово-героїчних пісень, народних плачів та величальних пісень. Творчо засвоюючи фольклор, В. Кирейко переосмислює його, даючи нове тлумачення і створюючи оригінальне художнє полотно. Він цілком розділяє думку С. І. Танєєва: “Справжнім є те, що корінням своїм гніздиться в народі. Грубий, брудний і страждаючий народ підсвідомо накопичує матеріал для творінь, що задовольняють найвищі потреби людського духу.”²¹⁵

Опора на фольклор стає життєвим “кредо” В. Кирейка, який добре пам’ятає висловлення М. Леонтовича: “Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв’язані з народною піснею, бо пісня як художньо удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості”²¹⁶.

Протягом усього творчого життя композитор звертається до жанру романсу. Для романсів 70-80-х років характерне звернення не тільки до історичної (“Барви легенд”) та патріотичної

²¹⁵ Савенко С. Сергей Иванович Танеев. – М.:Музыка, 1984, ст.53.

²¹⁶ Леонтович М. Спогади, листи, матеріали. – К., 1982, с. 159.

тематики (“Вставай же, молодь” на слова П. Тичини – ор.81, 1975 р., “Пісня про Дніпропетровськ” на слова К. Прохоренка ор.87, 1976 р.) Найбільше привертають увагу ліричні солоспіви В. Кирейка з психологічним розкриттям образності. Серед них: **“Ти прийди”** на слова Я. Купали (ор.89, 1977 р.), **“Пророк”** на текст Л. Українки (ор.94), **“Як почуєш вночі”** (ор. 109) та **“Сікстинська мадонна”** (ор.111, 1981 р.) на слова І. Франка, **“Коли акація цвіла”** на слова П. Усенка (ор.110, 1981).

Лірико-філософським наповненням характерний і один з найкращих романсів В. Кирейка – **“Пророк” ор. 94** на слова Л. Українки, створений в 1977 році для баса і фортепіано. Вірші геніальної поетеси надихали композитора на адекватні музичні твори. Композитор піднімається в романсі до висот епіко-драматичного мислення, кристалізуючи і поглиблюючи багатогранну глибоку образність поетичного тексту, висловлюючи мову почуттів. Картинна й емоційна фортепіанна партія з “олюдненими” інтонаціями сприяє поглибленню і психологізації концепційного національного початку романсу-монологу. Романс концентрує зрілість і філософську глибину, патріотизм і високу громадянську позицію автора.

У 1982 році Українська радіокомпанія замовила В. Кирейку написати ораторію на честь відзначення 1500-річчя м. Києва. Так з’явилась на світ **ораторія “Будь славен, Києве”** на лібрето А. Демиденка (ор.112).

Сам Віталій Дмитрович, будучи справжнім патріотом, який цікавиться і знає історію свого краю, з іронією ставиться до такої дати: адже вже доведено, що процес формування українського етносу відноситься ще до V тисячоліття до н.д. Отже, й вік Києва на багато віків більший, ніж прийнято було вважати.

Проте замовлення треба було виконувати. Лібрето А. Демиденка видалося дещо наївним, у дусі “соціалістичного реалізм-

му”, як того вимагали замовники. Воно змальовувало різні історичні епізоди від старовинної історії (формування Київської Русі, татаро-монгольського нашествя, революційних подій) до сучасності (Великої Вітчизняної війни і повоєнної дійсності).

Композиторові прийшлося докласти немало зусиль, щоб написати на такі вірші цікаву музику. Завдяки засобам музичної виразності ораторія “Будь славен, Києве” для солістів, читця, хору і симфонічного оркестру справила яскраве враження на слухачів. Митець розкриває живу історію та сучасність через епічні й драматичні образи. При цьому йде активний розвиток і єднання діалектичних суперечностей епічного й ліричного, драматичного й героїчного. Думка розвивається через зіставлення контрастних образів.

В музиці ораторії використані інтонації різнопланових пластів українського фольклору (від архаїчних, діатонічних із змінним метроритмом, які йдуть від знаменого розспіву, до інтонацій дум, історичних, танцювальних та декламаційних зразків). Досить частими є маршові, величні й закличні поспівки, які композитор використовує у змалюваннях картин боротьби.

Усі ліричні номери (Аріозо №1, Монолог №5, Арії №8 та №9) є зразками об’єктивно узагальненої філософської лірики (а не змалюванням суб’єктивних переживань героя).

У ансамблевих і хорових сценах (особливо в останніх двох №№12 і 13) В.Кирейко постає як майстер поліфонічного письма, що використовує різні види поліфонії. Фінальний хор (“Я – Київ! – Син великого братерства”) являє собою складну подвійну 4-голосну фугу, яка гідно вінчає всю ораторію, показуючи незламну велич українського народу.

5.4. Романси на слова Т. Шевченка

Одними з найбільш яскравих сторінок вокальної спадщини В. Кирейка стали **«5 романсів на слова Т. Г. Шевченка»** (ор.128, 1986 р.)

До поезії Кобзаря зверталися майже всі видатні українські композитори. Зокрема, М. В. Лисенко був першим, хто створив понад 80 незабутніх високохудожніх творів різних жанрів на вірші шевченківського “Кобзаря”: серед них пісні, романси, дуети, поеми, монументальні кантати “Б’ють пороги”, “На вічну пам’ять Котляревському”, “Радуйся, ниво неполита”... Його традиції продовжували М. Д. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич, В.Барвінський, П. Козицький, Л. Ревуцький та багато інших митців світу (крім українських композиторів, тексти Шевченка використовували П.І. Чайковський – дует “На вгороді, коло броду”, С. В. Рахманінов – романс “Покохала я на печаль свою”, М. П. Мусоргський – “Спів Яреми” та “Гопак”...). Завдяки надзвичайній мелодійності та ритмічній виразності своїх поезій, Шевченко здобув славу одного з наймузикальніших поетів.

Поезія Шевченка охоплена майже всіма музичними жанрами: пісні і романси, хорові твори і монументальні кантати, інструментальні п’єси і симфонічні поеми, а також опери, балети та ораторії. Найбільш відомими серед них є кантата-симфонія “Кавказ”, кантата “Заповіт” та хори С.Людкевича; кантата “У неділеньку у святую”, хорова поема “Рано-вранці новобранці” та хорові твори К.Стеценка; кантата-поема “Хустина” Л.Ревуцького; хори “Тече вода в синє море”, “За байраком байрак”, “Із-за гаю сонце сходить” Б. Лятошинського; опери “Сотник” і “Наймичка” М. Вериківського, “Гайдамаки” Ю. Мейтуса і “Назар Стодоля” К. Данькевича; балети: “Лілея” К. Данькевича, “Відьма” В. Кирейка, “Оксана”

В. Гомоляки, опера–ораторія В. Губаренка “Згадайте, братія моя” а також симфонічні поеми: “Заповіт” Р. Глієра, “Лілея” Г. Майбороди, “Душа Кобзаря” А. Штогаренка та “Пам’яті Т. Шевченка” В. Губаренка.

Пізнати глибинну сутність Шевченківської поезії, її вплив на людей та музикальність намагалися багато музикознавців та літературознавців: М.Лисенко, С. Людкевич, Ф. Колесса, Ю. Бойко, М. Рильський, Д. Ревуцький, Н. Королюк, О.Козаренко та ін. Майже всі вони звертали увагу на зв’язок поезії Кобзаря з народною піснею. Зокрема, Н. Королюк пише: “Музичність, мелодійність й інші риси Шевченкової поезії безпосередньо пов’язані з особливостями української народної пісні, поетичний зміст якої не можна уявити існуючим окремо від музики. Подібно до того, як народні поетичні форми українського фольклору народжувались на ґрунті взаємозв’язку з мелодикою пісні, так і типові особливості поезії Шевченка визначились не тільки зв’язком з поезією народу, але й з її музичною стороною як невід’ємною складовою частиною”²¹⁷

О. Козаренко в своїй книзі “Феномен української національної музичної мови” теж акцентує думку на пісенності поезії Кобзаря: “Загострене у своїй пророчій істинності Шевченкове інтуїтивне відчуття важливості музичної складової (єдиної, справжньої “слави України”) у духовному житті нашого народу знайшли згодом численні підтвердження і обґрунтування у низці етнопсихологічних досліджень ментальних настанов українців, як і факти свого суспільно-історичного буття не намагаються плястично зобразити, але занурюють їх в українську душевну праматерію, у ліричну пісенність.”²¹⁸

²¹⁷ Королюк Н. Полум’яне слово Шевченка в музиці. // Хорова творчість українських композиторів. К. 1995. Видавництво ім. О. Теліги., ст. 15.

²¹⁸ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000, Наукове товариство ім. Шевченка, ст.9.

Творчість Т.Шевченка пронизана світлом найтонших людських почуттів... За словами Н. Корольок, “Залишаються привабливими два основних вектори поезії Кобзаря – її загальнолюдське звучання і глибоко національне призначення. Він став для української нації могутнім виразником її духовності, прагнень та ідеалів, віри українського народу у своє майбутнє”.²¹⁹

Поет зумів з великою силою передати як найгостріші соціальні ідеї, так і глибинні особисті людські переживання, оспівати жіночу і дівочу долю часів кріпаччини, з високим натхненням розкрити високі духовні якості людей, піднявшись до висоти “вселюдських” узагальнень.

Близькість поета до народних страждань, надій і думок привела до того, що його вірші почав співати народ. Перші народні пісні були розповсюджені ще за життя Тараса Григоровича. Найбільш відомі серед них це “Думи мої”, “Тяжко, важко в світі жити”, “Реве та стогне Дніпр широкий”, “Нашо мені чорні брови”, а також “Зоре моя вечірняя” з поеми “Княжна”. Так з’явилися на світ пісні різноманітних жанрів: історичні, рекрутські, чумацькі, батрацькі та найпоширеніші ліричні й лірико-побутові, в яких розкривались високі духовні й моральні чесноти, переживання, спричинені приниженням, нерівністю умов існування, інтимні людські почування. Історичні пісні “Про Кармелюка”, “Про Морозенка”, “Про Нечая”, “Про Чайку” відображають інтерес до історичного минулого України, боротьби за правду, визволення з неволі, від іноземного ярма, звільнення від кріпацтва.

Перші звертання композиторів другої половини 19 ст. до творчості Т.Шевченка нагадували наслідування народній пісні (твори А. Вахнянина, П.Сениці, О. Нижанківського, Д. Січинсь-

²¹⁹Корольок Н. Полум’яне слово Шевченка в музиці... ст.9.

кого, П. Ніщинського, С.Воробкевича). Пізніше почалось переусвідомлення особливостей народної пісні і багатоголосся, почали проступати індивідуальні риси композиторського стилю.

Серед найбільш монументальних інтерпретаторів поезії Шевченка першим можна назвати ім'я М. В. Лисенка. “Лисенко не спрощував загальноприйнятими псевдонародними зворотами своєї музичної мови; він шукав інтонаційних відповідників Шевченковому віршу не тільки в народній пісні..., а й у виразності живої розмовної інтонації, “прозаїзуючи” поетичний рядок, порушуючи пісенну симетричність акцентів та структурних побудов”.²²⁰

Романси М. Лисенка на слова Шевченка, за словами С. Людкевича, виділяються своєю музичною мовою як “найвищий і найкращий вираз оригінальної Лисенкової музики”, яка займає “почесне місце серед європейської вокальної музичної культури”.²²¹

М. В. Лисенко зміг відчутти і передати поетичну мову і психологічний зміст творів Шевченка, створивши високо професійні музичні шедеври.

Традиції М. В. Лисенка продовжували інші українські композитори, що знаходили в поезії Т. Шевченка нові ідеї і образи. Видатний український композитор та музикознавець С. П. Людкевич, глибоко зрозумівши значення Кобзарєвого слова, так сформулював вимоги до його інтерпретації: “Музикант, який хоче скласти музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його індивідуальності, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчутти і інтетуєтувати Шевченка, мусить розуміти і відчутти ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка... Першим канон для всякого компоніста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то словесно студіювати, а вжитися в українські

²²⁰ Козаренко О. Феномен української національної мови... ст.69.

²²¹ Людкевич С.П. М.В.Лисенко як творець української національної музики.// Дослідження. Статті. Рецензії. – К.: Музична Україна 1973, ст.206.

народні пісні, в їх поетичний, музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія”.²²²

Творчість Шевченка безмежно глибока і багатопланова за змістом. Кожен з композиторів, що звертався до неї, знаходив поетичні рядки, які найбільше зачіпали його серце. Сучасний український музикознавець Ніна Королюк вдало помічає: “В поезії Шевченка відбився духовний досвід багатьох поколінь українського народу, мудрість історії і швидкопливність сьогодення, особисті почуття і вселюдські істини. Поезія Шевченка невичерпна, як саме життя, як тисячолітні книги древніх, у яких кожне покоління людства знаходить свої відповіді на вічні питання. Сучасні митці вже зробили важливий крок до розуміння складного духовного світу Шевченка, і паростки їхньої творчості обов'язково зійдуть у художній свідомості нових поколінь, до яких вічне слово великого сина українського народу донесе чуда музика”.²²³

Кожен із послідовників Лисенка намагався відтворити у художніх образах Шевченка високі думки, прагнення і почуття, що входять у сферу загальнолюдських ідеалів. За словами О. Козаренка, творчість композиторів першої третини ХХ ст. (М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Вериківського, В. Косенка) є “цілісним етапом стабілізації і розвитку Лисенкової моделі – канону національної музичної мови, що не заперечує розмаїтості її втілень в авторських семіотичних системах”.²²⁴

²²² Людкевич С. Дослідження і статті. К, 1976, ст. 128.

²²³ Королюк Н. Полум'яне слово Шевченка в музиці. К. 1995, ст. 197.

²²⁴ Козаренко О. Феномен української національної мови... ст. 135.

У період заборони національно-визвольної тематики дозволялась лише тематика оспівування природи або лірико-побутова. Характерним стає звернення лише до класичних форм і принципів.

Шукаючи оригінальних засобів музичної виразності, сучасні композитори прагнуть до розширення відтворення Шевченківської образної сфери, звертаються до історико-романтичної та соціально-філософської тематики.

Своєрідно підійшов до шевченківської поезії і В. Д. Кирейко, приділяючи увагу проблемі узгодженості ритмічної будови віршів поета з ритмікою музичної мелодичної лінії. Музика В. Кирейка повністю відповідає духові, характеру і формі літературного першоджерела. Адже поезія Т. Г. Шевченка потребує індивідуально-творчого підходу, відповідності змісту, образам, настроям і формам віршів, природності їх витікання з характеру і стилю української народної пісенності.

Про це писав ще в 1901 році великий український композитор і музикознавець Станіслав Людкевич: “Т. Шевченко мусив увібрати в свої поезії не тільки увесь зміст, а й усі елементи форми української народної поезії. Поезія Шевченка при всяких літературних впливах ... змістом і формою залишилась найближчою українській народній поезії, зросла в органічному зв’язку з нею”.²²⁵

Досліджуючи шевченківську спадщину, С. Людкевич підкреслює: “Поезія Шевченка – співна, вільна від довгих періодів, повна логічної простоти і симетрії, мелодійних повторень, рефренів і відзвуків, – за всіма психологічними правилами вривається в пам’ять і почуття людини скоріше і легше, ніж хоч би найкраща неспівна, бо промощує собі дорогу до людського організму не лиш очима, тобто діянням

²²⁵ Людкевич С. Дослідження і статті. – К. 1976, ст. 114.

поетичних образів і красок на уяву, а і слухом, тобто ритмічно модульованих звуків”.²²⁶

В. Кирейко зумів відчутти і зрозуміти літературне першоджерело, створивши свої незабутні шедеври. Всі вони відрізняються професійною майстерністю, неординарністю, глибоким проникненням в поетичний текст геніального Кобзаря та вмінням передати його засобами музичної виразності.

Перший романс циклу – **“Тече вода з-під явора”** – приваблює ніжно-картинною образністю. Перед нами постає світла пейзажна замальовка, живописна картина української природи, яка передається колористичними музичними засобами. Спокійно-розповідна лірична мелодія баса супроводжується “погойдувальними” восьмими фортепіано – улюблені композитором зображальні моменти. Віталій Кирейко відштовхується від тексту, створюючи романс у куплетній формі з динамізованими видозмінами супроводу. Світлий E-dur іноді “захмарюється” тональними відхиленнями, що бувають зовсім непередбаченими й ускладнюють сприйняття музики.

У третьому куплеті автор відхиляється в різні тональності, звертаючи увагу на образ дівчини:

“Вийшло дівча воду брати,
Брало, заспівало”...

Примхлива гармонічна перегра фортепіано підводить до четвертого куплета – своєрідної репризи романсу, що вінчає перемогу світлого начала.

Другий романс на слова Т. Г. Шевченка – **“У всякого своя доля”**. Він являє собою речитативно-розповідний монолог, що продовжує традиції, закладені в російському романсі, а саме в

²²⁶ Там само, ст. 125.

романсі-монологі О. Даргомижського “Титулярный советник” (“Титулярний радник”). Драматично–трагічний характер передає фортепіано зі своїми каденціями, де непередбачено співставляються різні тональності (так званий “еліпсис” – незвичний і зненацький модуляційний перехід), постійна зміна метричного розміру, октавно–унісонні удвоєння, альтеровані пониження гармоній. Всі ці прийоми показують прагнення автора до максимальної конкретизації художнього задуму. Величезна роль поетичного слова підкреслюється зображальними моментами у фортепіано: поява форшлагів, сфорцандо та інтонацій “зітхання” після слів: “А той нишком у куточку гострить ніж на брата”.

Фортепіанний супровід весь час іде за словом, є своєрідною дійовою силою конфлікту. У другому епізоді повторення повзучих інтонацій “зітхання” в лівій руці на тлі постійних фігурацій правої веде до драматичної кульмінації на словах : “А той тихий та тверезий, богобоязливий, як кішечка підкрадеться, вижде нещасливий у тебе час

Та й запустить пазурі в печінки...”

Жахлива картина передається і в вокальній партії ламаюю мелодичною лінією, пунктирним ритмом, ходами на різкі тритони.

Фортепіанна перегра наближає до третього епізоду іронічного характеру: “А той, щедрий та розкошний, все храми мурує...”

Підкреслено іронічно–величава акордова фактура супроводу змінюється на кульмінації поступальними ходами октав, що додають гротесковості, а вокальна речитація звучить тут як призивний крик відчаю:

“Так із його, сердешного,
Кров, як воду, точить!”

Наступний, четвертий епізод (Come prima) – розповідний, декламаційний (“А братія мовчить собі, витріщивши очі, як яг-

нята”). Хоральність фортепіано і непередбачене тональне про-
світлення (Ces-dur) раптово переривається несподіваним змен-
шеним септакордом на словах:

“Так і треба! Бо немає Господа на небі”.

Постійні зміни розмірів, імпровізаційність, контрастність
музичного матеріалу немов заперечують страшні шевченківські
слова. Але світлі, пасторальні звороти при згадуванні про рай
обриваються різким дисонансним акордом на словах : “Немає!
Немає!”

Непередбаченою є кінцівка романсу із заспокійливим по-
вторенням світлої Es- dur’ної гармонії. Композитор все ж таки
підкреслює життєствердне начало, що характеризує філософсь-
ке розуміння сутності буття.

Наступний романс циклу, “Доля”, являє собою трагічний
монолог. Його тематизм ґрунтується на органічному синтезі пі-
сенно–аріозної та декламаційно–речитативної мелодики.

Інтродукція фортепіано, що складається з трьох фраз, вво-
дить нас у характер монолога. Перший її елемент – Andante –
має декламаційний поступальний характер траурного маршу.
Другий – Più mosso ff – драматичний, з напружено експресив-
ною кульмінацією. Але загострена інтонаційно висхідна секвен-
ція обривається на найвищій звучності альтерованим септакорд-
дом і ферматною паузою. Настає третя фраза – Grave (p), в якій
велична тема викладається збільшеними тризвуками. Поступо-
во їх витісняють “повзучі” октави басів, а h- moll’ний акорд
готує появу соліста.

Перший епізод соліста – розповідний, декламаційний (“Той
блукає за морями”...) Але в ліричній аріозності вислову ство-
рює напруження пунктирний ритм соліста і акомпанемента.

Другий епізод (“А той рветься ...з усієї сили за долею”) ха-
рактеризується динамізацією обох партій, загостренням інтона-

цій, широкими інтервальними стрибками (на октаву й тритон), напруженим гармонічно супроводом з дисонансними ходами і зображальними моментами: на словах “Догнав і – бебех в могилу!” стрімкі пасажі “16”-тих у правій руці різко перериваються зменшеним септакордом на sf.

Третій епізод – Grave – має більш спокійно-врівноважений виклад. Дисонантні септакорди замінюються консонансними трагічними as-moll та es-moll. Сумно звучить одноголосний підголосок фортепіано; глухо вторить йому соліст. Немов з глибини, виникає нове звучання з триольним супроводом, що веде до кульмінаційної вершини, яка зненацька закінчується малим зменшеним септакордом фортепіано на словах: “Ні, ні, не покидає”.

Альтеровані септакорди плавно модулюють до четвертого епізоду – Andantino maestoso (“Як реп’ях той, учепиться за латані поли, та й збирає колосочки на чужому полі”). Речитативно-розповідна, з елементами описовості, вокальна партія написана на тлі “гусярських” арпеджіо з цікавими й незвичними гармонічними зворотами. Подальше розгортання матеріалу відбувається поліфонічним розшаруванням, поєднанням двох самостійних мелодичних ліній на фоні фігурацій “16”-тих у фортепіано з третьою – вокальною, що інтонаційно та ритмічно зовсім від них відрізняється і тісно пов’язана зі словесним текстом: “А там – у палатах сидить собі сіромаха, мов у своїй хаті”.

П’ятий епізод (a tempo): “Такая -то доля тая, хоч і не шукайте:

Кого схоче – сама найде, у колисці найде”.

Композитор поєднує жанрові ознаки маршового поступу і колискової: остигате нав’язливе повторення в басах синкопованих октав нагадує гойдання колиски.

Невеликий епілог фортепіано, ніби філософське узагальнення поезії, завершує романс, нагадуючи про мінливу людську долю: світлий G-dur затемнюється пониженими альтерованими відхиленнями і затриманнями, а останній акорд з подвоєною октавою і квінтою (без терції) вносить елемент спустошеності й самотності.

Четвертий романс циклу – **“Пророк”** (Andante tranquillo). Це – ще один монолог, який продовжує образну лінію попередніх романсів. Характер розгортання поетичної думки і образності визначає специфіку вокальних структур, де принцип розчленування поєднується з формою наскрізного розвитку, процесуальністю. Відчувається інтерес до поглибленого пізнання дійсності, її філософського осмислення.

Фортепіанний вступ, так само, як і епілог (закінчення романсу), концентрує всю образність і драматичну експресію змісту: боротьба мажора і мінора, складні гармонічні відхилення вносять елементи контрастності й непередбаченості.

Початок вокальної партії має розповідний, спокійний характер; хоральний супровід фортепіано нагадує тут церковний хор. Але аскетизм і внутрішня стриманість та врівноваженість музики поступово драматизується.

Наступний епізод, з поліфонічно викладеним супроводом, має зображальний момент: триольні секвенції акомпонента нагадують гойдання хвиль: “Неначе той Дніпро широкий,

Слова його лились, текли

І в серце падали глибоко!”

Поступова динамізація фортепіанної і вокальної партій веде до першої кульмінації романсу: “Огнем невидимим пекли замерзлі душі”.

Третій епізод – декламаційний:

“Полюбили того пророка,

Скрізь ходили за ним,
І сльози, знай, лили навчені люди”.

3-тактна насичена фактурно перегра фортепіано веде до другої кульмінації романсу (“І лукаві”). Драматичний супровід, викладений подвоєними октавами й акордами, нагадує тут крик людської душі: “Господнюю святую славу розтлили”. Емоційні поривання соліста підкреслені пунктирним ритмом, паузами, що весь час обривають думку, і ходами на широкі інтервали (сексти, октави).

Четвертий епізод (*Poco allegretto*) – *e-moll*’ний хорал з постійним “застиглим” тонічним органним пунктом, що передує спокійно–величній темі солюючого баса:

“І праведно Господь великий,
Мов на звірей тих лютих, диких,
Кайдани повелів кувать”.

Поступово музичний матеріал драматизується, фортепіанна фактура щільнішає, підвищується вокальна теситура, розповідність замінюється драматичною декламацією на тлі альтерованих септакордів супроводу.

Заклучна фортепіанна постлюдія підносить до найвищого ступеню драматично–вольовий характер монологу, а кінцевий *g-moll* не може заспокоїти напруження після складних гармонічних альтерацій, які ще більше підкреслюють трагізм твору.

Останній романс циклу – “**Не женися на багатій**” (*Moderato semplice*) – продовжує психологічне розкриття поезії Тараса Шевченка. Образна сфера романсу дещо світліша за попередні завдяки *C-dur*’ному заспіву куплетної форми. Проте фортепіанний вступ і перегри, написані в *c-moll* гармонічному і натуральному, насичені дисонансними секундами, фактурно ускладнені кількома поліфонічними лініями, ніби сперечаються

з розповідною вокальною партією. В.Кирейко максимально конкретно передає художній задум поетичного слова великого Кобзаря лірико-драматичними засобами музичної виразності.

Кульмінація цього романсу зосереджується в другому куплеті: “Оженись на вольній волі”...Саме тут розповідність замінюється динамізованою речитацією з пунктирним ритмом, тональними відхиленнями, схвильованим метроритмічним супроводом, в якому поєднуються дуолі та триолі. Найбільше накопичення загострених гармоній веде до раптового обриву с-moll на sf (“Чого болить і де болить, ніхто не питає”).

Третій куплет – повернення світлого С-dur’ного начала, реприза першого куплета, що нагадує тричастинність форми. Остання фортепіанна постлюдія являє собою боротьбу с-moll натурального і С-dur з остаточною перемогою мажорного начала.

Як бачимо, у різних за змістом і жанрами романах на вірші Т. Шевченка оп.128 В. Кирейко знаходить належну образно-емоційну сферу та індивідуальну манеру висловлювання, характер тематичного розвитку, співвідношення словесного і музичного ритму, формотворчі прийоми, що допомагають розкрити поетичну ідею-образ. Відчувається бачення композитором внутрішнього підтексту поетичного першоджерела при створенні авторського коментаря, який органічно вводиться у загальний контекст музично-поетичного твору. Душевні поривання людини, проникнення в її внутрішній світ відбивалась у об’єктивно узагальнених художніх образах.

Романси на слова Т. Шевченка показали велику професійну майстерність митця, його вміння досягнути і втілити в музиці світобачення Великого Кобзаря.

Філософським змістом і психологічною глибиною відзначаються солоспіви В. Кирейка середини 90-х років. Серед них: “Чого я жду” на слова В. Бровченка (оп.171), “Сам собі” на

текст Я. Коласа (ор.172), **“Не гніваюсь”** на текст Г. Гейне (ор.177), а також романси на слова та переклади М. Губко (ор.178).

Пам’яті дружини, Інни Сергіївни Кирейко, митець присвячує романс для тенора і фортепіано **“Чого я жду”** (ор.171, 20.03.1995) на слова В. Бровченка. Цей лірико-драматичний романс піднімає філософську проблему вічності буття. Романтично-образне світобачення, відмінний смак митця сформували й характерну манеру музичного висловлювання. Вражає щирість виразної декламаційно-розповідної мелодії, що йде за поетичним текстом, який відтворює то образну деталізацію, то дає узагальнення. Автори намагалися досягти широкого гуманістичного узагальнення проблеми життя однієї людини. В кінці романсу є настроєність вищого порядку – авторське висловлювання поєднало в собі індивідуальні та об’єктивні (народно-світоглядні) моменти, утверджуючи перемогу вічного життя над смертю.

Художньо-виражальні прийоми розгорнутої фортепіанної партії відтворюють як напружено-драматичний, так і картинно-пейзажний та життєствердний характери. Інтерпретуючи вірш В. Бровченка, композитор наповнює фортепіанну партію діалогічним викладом, ритмо-фактурними прийомами, гармонічно-ладовими ускладненнями та самостійним мелодично-поліфонічним розвитком (особливо вступ і перегри), що вирізняється в основному музичному контексті твору. Три куплети романсу об’єднані інтонаційно-образною цілісністю і принципом цілеспрямованого тематичного розгортання.

“Чого я жду” – один з найкращих романсів В. Кирейка, який увійшов у скарбницю сучасної української камерно-вокальної музики.

5.5. Вокальний цикл “Осінній ранок” на слова М. Губко

Особливе місце в творчості В. Кирейка займає цикл романсів “Осінній ранок” на вірші та переклади його племінниці М. Губко (ввійшли солоспіви ор. 173, 177 і 178, написані в 1995-1996 роках).

Автор відібрав віршовані тексти, в яких поетичний одухотворений світ природи поєднується з психологічним розкриттям внутрішнього світу людини. Приступаючи до створення солоспівів, композитор пропускає слово поета через своє серце. Відчувається органічна єдність поетичної і музичної інтонації, емоційне сприйняття та природне, невимусшене розгортання музичної думки. Романси пройняті відчуттям краси життя, пориванням до світлих висот.

Зворушеною щирою теплотою і духовною красою проникнуті перші чотири романси циклу на слова юної Марійки Губко (“Березневий день” ор.178 та “Ранкове море”, “Ніч”, “Осінній ранок” ор. 173). В них звучить прославлення життєдайної сили природи, одухотвореної краси і гармонії. Головним естетичним виразником творів усюди є мелодія, яка підпорядковує собі гармонічну підоснову та весь фортепіанний супровід (так само, як і в романсах М. Лисенка). Наспівна інтонація вокальної партії надає музичному вислову задушевності, романтичної окриленості, ліричної настроєності.

Нові риси виявляються у фортепіанному супроводі: його фактура стає ще більш самостійною і складною, незалежною від мелодичної лінії голосу, ілюструючи співаний текст. Образна насиченість супроводу обумовлює і прийоми поліфонічного розвитку, контрапунктуючий тематизм з поєднанням кількох мелодичних ліній. Оригінальна гармонічна мова з непередбаче-

ними модуляційними відхиленнями, еліптичними зворотами робить його твори неповторними, відрізняючи від інших композиторів. Велику драматургічну роль несуть всі фортепіанні перегри та заключення, що узагальнюють поетичний зміст, розкривають його авторське бачення. Майстерно вплітаються в фортепіанну фактуру витончені зображальні моменти.

Тісно пов'язана з поетичним змістом і форма солоспівів (куплетно-варіаційна або тричастинна). Вона допомагає зрозуміти внутрішній дух музики, передати картинну образність віршів.

Особливою романтичною сповіддю душі стали солоспіві-монологи *“Не гніваюсь”* на слова Г. Гейне у перекладі М. Губко ор.177 (за образністю, декламаційністю вислову, драматургічним розвитком і силою впливу він близький до одноіменного романсу Р. Шумана на цей самий текст), а також чотири романси на слова Й. В. Гете в перекладі М. Губко ор.178: *“Нічна пісня мандрівника”*, *“Перша втрата”*, *“Нічна пісня”* і *“Рання весна”*. Всіх їх об'єднує намагання композитора розкрити психологічний стан ліричних героїв. Вирішення цього завдання покладено в основу розвитку музичної думки, визначає драматургічну побудову романсів. Зображення глибоких життєвих колізій йде поряд зі змалюванням природи, що допомагає відтінити драматично-трагічні почуття душевного неспокою, журби.

Схвильовано-драматичну картину зображує фортепіанна партія в солоспіві **“Перша втрата”**. Вона наповнена стрімкими збуреними пасажами, які контрастно співставляються з мелодичними заспівами соліста, втілюючими людські благання: *“Поверніться, дні чудові, радість першої любові”*...

Поява просвітленого мажора в кінці постлюдії супроводу ніби вносить надію на сподівання. Так композитор розкриває засобами музичної виразності своє розуміння поетичного зміс-

ту: насичена фортепіанна фактура то посилює емоційну напругу, то утверджує окрилену віру в світле майбуття.

I. Перша втрата

Moderato

пf

p

sotto voce

По_ вер_ нить_ ся, ані чу_ до_ ві,

ра_ дість пер_ шо_ і лю_ бо_ ві,

В солоспіві “*Нічна пісня мандрівника*” лірична наспівність і розповідність хорального першого епізоду поєднується з подальшою душевною схвилюваністю. Динамізація матеріалу,

схвильований фортепіанний супровід досягає драматичної кульмінації: “Почекай, почекай – зараз ти заснеш теж”. Але драматична сповідь закінчується вмиrotвореним душевним спокоєм “вічного сну”, що картинно передається в фортепіанній постлюдії.

2. Нічна пісня

Andantino

pp legato espressivo

Як-
у

p *mf*

-би на м'я- кій пе- ри- ні
ту про- хо- ло- ду по- ри- ну,

Трагічністю і глибокою філософською образністю пройнятий солоспів **“Нічна пісня”**. Його мелодизм найбільше серед усіх романсів близький до української ліричної пісенності. Відчувається поєднання ладово-гармонічних особливостей фольклору з досягненнями сучасної композиторської техніки. За зовнішньою спокійністю і врівноваженістю початкового епізоду скривається глибока внутрішня схвилюваність і драматизм.

Звукозображальні прийоми фортепіанної партії допомагають розкриттю сюжетного змісту й образності. Акомпанемент відрізняється місткістю кількох самостійних поліфонічних голосів. Психологічний підтекст розкривається багатством ладових модифікацій і метроритмічних структур. Кульмінація (**“Засни – найдеш насолоду”**) сповнена трагічної патетичності. Останні декламаційні фрази з хоральним супроводом передають приреченість фатального кінця: **“Чого іще хочеш ти?”**

Близький до попереднього солоспів **“Ірландська пісня”** на слова Томаса Мура. **“Виражаючи власне чуття звукослова, Марія Губко домоглася своїми деякими перекладами сприйняття їх як питомо національних, українських творів. Це, передовсім, стосується вірша Томаса Мура “Ірландська пісня”. Покладений на музику, він звучить, як реквієм душам померлих, передчуттям дотику вічності до іще ненароджених, прикликає до своєї мелодії душу поетки”**²²⁷, – писала перша виконавиця – заслужена артистка України, доктор культурології, професор Валентина Антонюк. Вона помітила **“відчуття якогось вселенського ритмування звуко руху співаного Маріїного слова, напрочуд точно зафіксованого композитором у знакових сполуках нотопису, притаманної йому стилістики мелодійних речитацій, коли дбайливо збережені наголоси слів співпадають з музичними,**

²²⁷ Антонюк В. Ренесанс українського романсу. – Дніпропетровськ: Бористен №11 за 1999, ст. 10.

коли кульмінаційність мелодії відповідна емоційним сплескам віршів”.²²⁸

Філософська проблематика вічної проблеми життя і смерті, закладена в поетичному тексті, майстерно розкривається музичними засобами виразності. Звукозображальні прийоми, що передають церковний передзвін (“Вечірній дзвін, вечірній дзвін, далекий спомин кличе він”), поєднуються з нисхідними інтонаціями стогону та страждання. На кульмінаційних переграх колокольність набуває крайньої напруженості, нагадуючи драматичний набатний дзвін.

Ідеєю вічного життя проникнутий останній куплет: “Колись, як прийде мій кінець, почує дзвін новий співець і вознесе між цих долин хвалу тобі, вечірній дзвін”. Напружену драматичність передзвонів завершує все ж таки мажорний септакорд – утверджується мрія в світле майбутнє.

Першою виконавицею всього циклу романсів “Осінній ранок” стала заслужена артистка України Валентина Антонюк (вона часто виконувала його під супровід самого композитора і його сестри – концертмейстера Владислави Кирейко – матері геніальної поетеси). “Співані мною у супроводі композитора безліч разів для безлічі аудиторій, романси молодої української поетки і перекладачки... стали самобутньою формою культурницьких осягнень запитів молоді до традиційного на нашій концертній естраді, а також – матеріалом для роздумів про долю однієї людини і долю відроджуваного жанру” (класичного романсу), – зазначає В. Антонюк.²²⁹ Виконавиця й дослідниця робить цікавий висновок: “І сама Марія, і романсова лірика її поезій залишаються сучасниками нових поколінь, для яких існує глибокий сенс у причетності до явища відродження щемко-інтимної сумовитості атмосфери камерних вечорів, для яких

²²⁸Там само, с.11.

²²⁹Там само, ст.10.

саме тут сходяться і суміщаються воєдино святощі звукословия, зідеалізованого молодими пориваннями до пізнання світових скарбів через освячення їх скарбами національної культури.”²³⁰

Особливою експресією і внутрішньою енергією пройняті твори В. Кирейка на духовно-філософську тематику. Серед них – хори **“Мій Боже любий”** на слова Ф. Млинченка (ор.176, 1996), **“Молитва”** на слова П. Куліша (ор.202, 1999) для соліста і мішаного хору а capella та **“Передчуття”** на слова Г.Гервега в перекладі М. Губко (ор.181, 1996). Якщо перший з них (**“Мій Боже любий, заступись”**) має характер ліричної молитви-благання захистити та врятувати від рабства рідну землю, то другий хор (**“Всевишній, я тобі молюся”**) являє собою велично-піднесене уславлення Всевишнього з патетичним закликом: **“Нехай не гасне світ науки в проміннях сяєва Твого...”** Обидві **“Молитви”** (як і більшість хорів митця) відрізняє патрістичне спрямування, поєднання переживань однієї людини з долею України: **“Мій Господи! Рятуй нам Україну! Спаси її, за неї заступись!”** Саме таке вболівння за рідний народ проніс В. Кирейко крізь усе своє життя. Тому в його творах віддзеркалюються не тільки сила волі й духу народу, але й його здатність на жертовність в ім’я свободи Вітчизни.

На відміну від перших двох творів, хор **“Передчуття”** на слова Г. Гервега (**“Ти не помреш нечутно, наче день”**), так само, як і написаний раніше хор на слова геніального українського поета й філософа Г. Сковороди **“Видя життя сего я горе”** (ор.70, 1972р.) передає відчуття людського страждання, а також намагання вирішити споконвічну проблему пізнання: світ – що ти є? Музичними засобами виразності композитор розкриває філософські проблеми життя і смерті, мирської видимості та віч-

²³⁰ Антонюк..., ст.13.

ної істини, людського щастя та істинного життя. Філософська ліричність суму і щемкого болю в хорі на текст Г. Сковороди узагальнюється композитором, піднімається до вселенського благання: “О Христе! Не даждь сотлеть во аде!”

Звернення до духовно-філософської теми в камерно-вокальному жанрі відзначається більшою суб’єктивно-експресіоністичною заглибленістю і трагічністю. Ці риси яскраво проявляються в романсі **“Сам собі”** на слова білоруського поета Якуба Коласа в перекладі Т. Коломієць (ор.172, 1995 р.). Напружена лірична експресія вокальної партії з нисхідними мелодичними поспівками передає душевний стан людини в динаміці розвитку, уважно слідуючи за виразними відтінками поетичного тексту. Досить значна роль відведена і фортепіанній партії, яка несе особливе навантаження у втіленні музично-поетичного задуму. Фактура супроводу весь час змінюється, поступово динамізуючись і досягаючи трагедійної кульмінації на словах: “Тож натомився дуже – спочинь тепер в землі”. Гармонічні та поліфонічні ускладнення викладу загострюють напруженість, створюючи стан мученицької скорботи. Фортепіано розширює значення поетичного образу: останній розділ цього драматичного романсу передає відчуття схвильованого оновлення, душевної чистоти, віри в світлий інший світ (“та вічні будуть ранок, і пісня, і життя”).

5.6. Хори та романси на слова З. Ружин

Досить цікавою виявилася співпраця В. Д. Кирейка з поетесою-пісняркою Зоєю Ружин. На її тексти написані кантата **“Навік єдині”** (опус 214, 2001 рік), хорові твори **“Брати – козаки”**, **“Єднаймося, браття”**, **“Ода Придніпров’ю”**, **“Поділ і ми”**, **“Західний Донбас”**, **“Щиро любим Україну”**, **“Справж-**

ня українка”, “Петриківка”, “До сонця правди” (ор.198, 1999), а також романси “Ранок”, “Осінь” (ор.192, 1998), “Весняне диво” і “В’ється пісня голосна” (ор.230, 2004), вокальний дует “Зоря щастя” (ор.199, 1999 р.) та дві колискові: “Вишиванка” і “Мама-рибка” (ор. 263, 2007).

Кантата “Навік єдині” на вірші Зої Ружин (ор. 214, 2001 рік) являє собою патріотичний твір як за змістом поезії, так і за характером, духом музики, сповненої пафосом душевного піднесення і, водночас, ліричної теплоти. Кантата написана в тричастинній формі, де крайніми розділами є урочиста тема хору і оркестру, яка, за словами композитора, “утверджує непереборне прагнення народу відродити рідну землю, здобути для неї добру, щасливу долю.”²³¹ В музиці середньої частини, що виконує соліст, відчувається тривога і біль за рідну землю, виражальні засоби ілюструють слова: “сльозми і кров’ю земля полита. Доволі плакати нам, страждати”. Проте інтенсивний розвиток основної теми в хора й оркестра переходить в заключну частину світлого та оптимістичного характеру.

Кантаті властиве яскраве мелодичне начало, споріднене з інтонаційними, ладово-ритмічними особливостями української народної пісенності, поліфонічність хорової партитури з використанням різних видів поліфонії.

Кантата “Навік єдині” стала високохудожнім твором, який увійшов у спадщину української музичної культури.

Ця ж патріотична тема розкривається в хорових творах “Брати – козаки”, “Єднаймося, браття”, “Щиро любим Україну”, “До сонця правди” та інших. Інтонаційними витоками їх музичної мови є українські козацькі пісні та марші (чіткий лапідарний ритм з характерним пунктиром, рішучі квартові інтонації, стійка ладово-гармонічна основа).

²³¹ З особистої бесіди з В. Кирейком від 1.06.2007р.

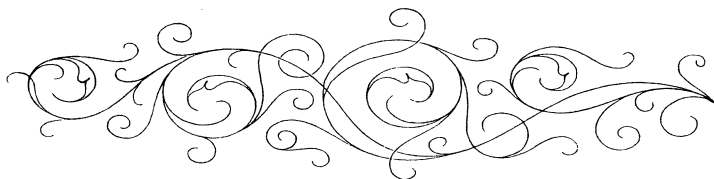
Особливо цікавими творами в доробку В. Кирейка і З. Ружин є поетичні романи **“Ранок”**(ор.192-а), **“Осінь”** (ор.192-б, 1998), **“Весняне диво”** і **“В’ється пісня голосна”**(ор.230, 2004) та останні дві колискові (ор.263). Це не просто пейзажні замальовки: поряд із змалюванням природи автори передають хвилюючі почуття та переживання людини. Разом з наспівно-декламаційною вокальною партією, душевні настрої людини відображує і психологічно-ілюстративний фотепіанний супровід з яскравим поліфонічним нашаруванням різних голосів, цікавою гармонічною мовою, в якій часто застосовуються непередбачувані модуляційні відхилення. Таке взаємопроникнення мелодичних і гармонічних елементів, розкріпачення голосів фактури допомагає тонко втілити поетичний текст вірша, відчувати і передати його підтекст (адже музика виражає набагато ширший образний і концепційний зміст, ніж поезія). Композитор зміг сприйняти психологічно-образний склад і настроїв поетичного першоджерела та узагальнити його в своїй музиці.

Приваблює в цих лірико-патріотичних романсах і інтонаційно-мелодичний зв’язок з народними джерелами, що є характерною рисою тематизму Віталія Кирейка взагалі.

Не можна не згадати колискові **“Мама-рибка”** і **“Вишиванка”** (ор.263), написані в 2007 р. Це звернення композитора до дитячої тематики відрізняється хвилюючою безпосередністю, особливою ніжною ліричністю та теплотою. Наспівно-розповідна вокальна партія інтонаційно близька спокійним українським народним колисковим пісням. А світлий прозорий фортепіанний супровід з м’якими гармонічними відхиленнями допомагає розкрити сюжет поетичного слова в кожному куплеті. Ці маленькі колискові мають свою оригінальну образно-музичну композицію, передають емоційний стан спокійного заколисування.

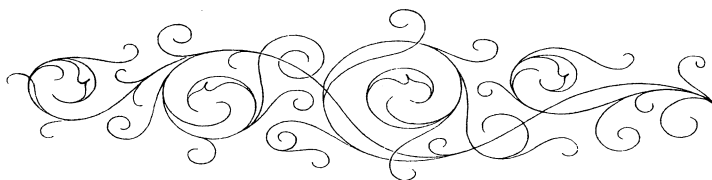
Як бачимо, співдружність двох митців на мистецькій ниві України була досить плідною, що привело до появи цілого ряду високохудожніх творів. Їх виконували різні хорові колективи України та солісти (першими виконавцями- солістами були заслужений артист України Юрій Демчук, Валентина Антонюк, Інна Андріяш-Місько, Анастасія Колеушко та інші). Хорові твори звучали у виконанні Національної капели бандуристів України під орудою Народного артиста України Миколи Гвоздя та капели бандуристів НМАУ імені П.І.Чайковського, а також хору і оркестру Дніпропетровської філармонії та інших колективів.

Твори, що вийшли з-під пера композитора, стали ще одним внеском у культурну скарбницю України. Зоя Ружин називає цей мистецький шлях “творчим поступом до сонця правди” (назва одного з хорових творів співавторів).



Питання для засвоєння матеріалу

1. Назвіть перші хорові та вокальні твори В. Кирейка.
2. Особливості обробок “10 пісень з Полтавщини”.
3. На чий тексти написані хорові твори В. Кирейка?
4. Який вокальний цикл відкрив новий етап у камерно-вокальній творчості митця?
5. Особливості кирейківських романсів на тексти Т. Шевченка.
6. Тематика та жанрова різнобічність вокальних творів В. Кирейка 90-х років.
7. Проаналізуйте вокальний цикл “Осінній ранок” на слова М. Губко.
8. Які романси й хори написані на тексти З. Ружин?
9. Найновітніші твори митця.



Розділ 6

Творче “кредо” Майстра

Навчально-методичний посібник “Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики” став першою в українському музикознавстві спробою повно дослідити і розкрити величезне творче надбання корифея вітчизняного мистецтва – народного артиста України, Лауреата премій імені М. Лисенка, Л. Ревуцького та І.Нечуя-Левицького, – Віталія Дмитровича Кирейка. Музична спадщина композитора займає достойне місце в нашій культурі, становить важливий етап на шляху розвитку українського музичного мистецтва. Наступні покоління музикантів будуть з повагою вивчати його спадщину, розвивати ті цінні здобутки, що закладені в працях митця.

Доля В. Д. Кирейка склалась у важкі, переломні в історії України часи. Композитору довелось пережити два голодомори, війну та всі негативні наслідки тоталітарної влади, при якій мистецтво повинно було бути пов’язаним з політикою. Критики звинувачували його у войовничому традиціоналізмі, консервативному напрямі творчості. Але митець завжди залишався вірним своєму творчому кредо, не звертав зі стежки світоглядницьких позицій.

Як вірно зазначила доктор мистецтвознавства М. Загайкевич, він є композитором, “творчість якого глибоко вкорінена в національний ґрунт, ліриком і романтиком, наділеним даром тонко відчувати і сприймати все прекрасне.”²³² Йому вдалося написати твори, сповнені духовної сили і світлої мрії в щасливе майбуття рідного народу, втілити силу енергії життєлюбства і

²³² Загайкевич М. Після сорокарічного забуття. Опера В. Кирейка «Лісова пісня» на сцені оперної студії Національної музичної академії ім. П. Чайковського. // «Культура і життя» за 11 грудня 1999р.

всеперемагаючого Розуму, торжество людяності і краси чистого кохання. Чим більше заглиблюєшся в музику В. Кирейка, тим більше пізнаєш її людяність, щирість і життєвий смисл, тим повніше розкриваєш феномен великого художника.

Чарівність його особистості – у привабливості людських рис – інтелігентності, чуйності, уважності й доброзичливості до оточуючих, енциклопедичній обізнаності, “непідробній деліктності й душевній цнотливості”.²³³ Через усе життя проніс Віталій Дмитрович чисту, вірну й палку любов до дружини – Інни Сергіївни та до своїх рідних. Святим залишається ставлення митця до музики, своєї професії і мистецтва взагалі.

Вихований у складних спартанських умовах важких повоєнних років, він не прагне значних матеріальних благ, задовольняючись більше “духовною їжею”. Музика посідає найголовніше місце в його житті.

Приваблює надзвичайна працьовитість митця. Він постійно працює, не чекаючи особливого озаріння, намагається ніколи не виходити з творчої аури, духовного тону, ставлячись до творчості як до клопіткої щоденної праці. Особливу наснагу дає, за словами композитора, звернення до українського фольклору (“пригадається якась народна пісня, і народжується в голові своя музика”)²³⁴; дає поштовх для власного задуму і спілкування з прекрасними творчими людьми, і з класичною музикою, літературою. Віталій Дмитрович не пропускає жодної нагоди побувати на театральній виставі чи концерті, адже мистецька стихія загострює переживання, активізує творчу думку. Хоча власне естетичне кредо митця давно склалося, він намагається зрозуміти і нові віяння епохи. Звичайно, йому не до вподоби атональна музика з відсутністю емоційного мелодичного й гар-

²³³ Губко О. Останній романтик українського мелосу. До 75-ліття Віталія Кирейка. // «Сільський час» за 29 червня 2001р.

²³⁴ З особистої бесіди з В. Кирейком від 25.09.2007.

монічного начала. Але, поряд з авангардною, постмодерною музикою, все частіше в ХХІ столітті стає повернення від абстрактних пошуків до неоромантичної задушевності, емоційної відкритості. Композиторів надзвичайно приємно відчувати тенденцію до образного “потепління” в мистецтві. Цікаво, що з відродженням романтичних тенденцій чистота й краса музики В. Кирейка знову стає актуальною.

Згадаємо, що в історії музики завжди були композитори, сформовані своєю епохою, які продовжували нести чашу традиційних естетичних надбань, залишаючись вірними власному творчому “кредо”. У роки розвитку антиромантичної тенденції першої половини ХХ століття (творчість С.Прокоф’єва, І. Стравинського) зберігачем традицій романтичної епохи був Р.Глієр, вчитель Л. Ревуцького. У Росії поруч з новаторами працювали такі радянські композитори, як Т. Хренніков, Ю. Шапорін, В. Шебалин, Б.Чайковський та інші хранителі традицій. Їхня творчість високо оцінюється росіянами. Хочеться, щоб і українці навчились цінувати за життя своїх талановитих митців, які оберігають духовне надбання нації.

На хвилі повернення тенденцій романтичного реалізму творчість В.Кирейка набуває нової актуальності. Людству, що стомилося від антигуманної жорстокості, бузувірства й морального розтління, хочеться відчувати гармонію, чистоту та красу життя. Цим пояснюється новий інтерес до ніби призабутої музики В. Кирейка: вона знову оживає на концертних сценах України, пробуджуючи в слухачів теплі емоційні почуття, полонить їх задушевною мелодичною мовою та життєдайною образно-емоційною силою. Музиканти-виконавці намагаються віддати борги митцю, відновлюючи концертне життя його творів.

Можна сказати, що композитор пережив періоди розквіту і слави, забуття і нового відродження своєї музики. Невмирущість

його творчості коріниться у національно означеній специфіці композиторського стилю, а також у “особливій емоційній сфері його творів..., пройнятих високим етичним пафосом, романтичною піднесеністю почуттів, духовною чистотою і м’яким ліризмом, що так близькі ментальності українського народу.”²³⁵

Композиторські задуми охоплюють різноманітні теми і практично всі музичні жанри, великі та малі музичні форми. У творчому доробку митця 5 опер, 4 балети, 10 симфоній, симфонічні поеми, фантазії, 4 квартети, 2 тріо, квінтет, концерти для скрипки, віолончелі та подвійний з оркестром, “Симфонічні варіації” та “Поема” для фортепіано з оркестром; величезна фортепіанна спадщина, серед якої 10 фортепіанних сонат, цикли варіацій і п’єс, понад 100 романсів і хорових творів, а також твори для всіх оркестрових і народних інструментів. Творчість композитора відрізняється широким колом музичної образності, духовною спрямованістю, наповненістю інтонаційного змісту, концепційністю драматургії, володінням формою, а також майстерними прийомами розвитку матеріалу, тематизм якого інтонаційно близький до народно-пісенного.

Композитор вмів творчо використовувати традиційні жанри і форми, наповнюючи їх оригінальним змістом та творчою енергією, надаючи індивідуального відтінку кожному з них. Драматургія і стилістика підпорядковуються виразному розкриттю змісту, передачі гуманістичних ідей. При цьому відсутнє зовнішнє винахідництво і експресіоністичне перебільшення. Музика з особливою людяністю змальовує живі образи героїв, їх почуття і зіткнення.

Тонкі музичні барви передають душевний світ і глибокі людські переживання. Ідеї гуманізму, що проявляються у

²³⁵ Загайкевич М. Митець і доба. Віталію Кирейкові – 70. // «Культура і життя» за 5 лютого 1997р.

звеличенні Людини, розкритті її внутрішнього світу, характерні для всієї естетики романтизму, є головними і в творчості В. Кирейка.

Найбільше багатство кирейківської музичної мови – краса соковитої поетичної мелодики. Він цілком розділяє думку Н. Горюхіної про те, що “музика – одна з вищих форм прояву поетичності. І коли в неї насильно забирають такі компоненти, як зв’язок, взаємодія елементів, коли вона розпадається на точкові фрагменти або алеаторичні абстракції, то “мистецтво звуків” втрачає щось більше, ніж стилістичний прийом, що ніби пережив себе, – з музики виймаються її корінні якості.”²³⁶

В. Кирейко не є прихильником музики авангарду: “Я дотримуюсь тієї думки, що музика має бути народною, національною. Згадайте Баха, Моцарта, Чайковського... У Бетховена можна знайти українські інтонації. У мене музика пронизана народною інтонацією, є ладова структура, ритміка. Відсутність тонального стрижня – таку музику я не визнаю.”²³⁷

Композитор неодноразово зазначав: “У творчості художника повинні бути поєднані його творча уява з музикою душі народу. Народ не сприймає додекафонної музики, йому чужі модерністсько-авангардні течії, в яких немає емоційної мелодичної образності, тональної основи.”²³⁸ Саме тому музична мова творів митця має коріння в інтонаційних, ладово-гармонічних та ритмічних особливостях українського фольклору.

Використовуючи мелодії широкого емоційного діапазону, композитор рельєфно й багатопланово розробляє теми, поєднуючи класичні прийоми з методами народно-підголоскового варіювання, мелодичного розспіву, орнаментування, ладо-

²³⁶ Горюхіна Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К., 1985, с. 37.

²³⁷ Кирейко В. «Я не пристосовувався до того, який і куди дме вітер» (розмову вела О. Мельник). // “Персонал плюс” №5 за 8-15 лютого 2007р.

²³⁸ З особистої бесіди з композитором від 25.05.2006р.

тональних “коливань”. Така вільна варіантність, свобода меропитмічного розвитку, пов’язана з переміщенням наголосів у народному поетичному тексті, властива і для зразків народної пісенності. Вірно відчуваючи народно-пісенну основу, композитор творчо узагальнює український мелос, шукає своїх особливих виражальних засобів. Таким чином, музична мова В.Кирейка являє собою своєрідний сплав національно-народного й індивідуального начал. Таке перевтілення мелолодо-гармонічних рис українського фольклору надає його творам особливої своєрідності та привабливості.

Прихильність до романтичної манери письма проявляється і в колоритності гармонічної мови, в якій використовуються у різноманітних оберненнях альтеровані співзвуччя, “біфункціональність акордів, поліладові нашарування”.²³⁹

Фактурна, поліфонічна й темброва винахідливість, оркестрова різнобарвність, внутрішня експресія й емоційна наснаженість, щиросердність і безпосередність вислову, вміння розкрити найпотаємніші думки та переживання людини, стрункість та вивіреність композиції, вимогливість та високий професіоналізм вирізняють самобутню музичну мову В. Кирейка.

“Творча свідомість композитора спрямована на пошуки максимально індивідуалізованих засобів, які найбільше відповідають висунутим їм перед собою художнім завданням,”²⁴⁰ — зазначав М.Михайлов. Кожен композитор особисто вирішує поставлені художні проблеми, прагнучи осмислити оточуючий світ і передати його в музичних образах.

Незалежний у своїх поглядах, національно свідомий, чесний, принциповий та водночас скромний та людяний, Віталій Дмитрович завжди залишається непорушно вірним своїм високим ідеалам і принципам духовної чистоти, порядності й прав-

²³⁹ Історія української музики. Т. 5, — К., 2004, с. 54.

²⁴⁰ Михайлов М. Стиль в музице. Л.: Музыка, 1981, с. 205. Переклад І. Ш.

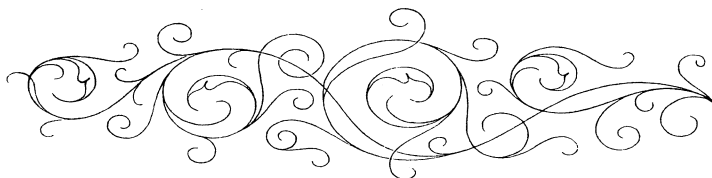
дивості, опорі на національні традиції та фольклорні витоки. Не бажаючи підкорятися різним режимам і модерністським напрямам, він продовжує бути послідовником неокласичного та неоромантичного напрямку в українському музичному мистецтві, залишаючися, за словами Олексія Губка, “останнім романтиком українського мелосу” і своєї епохи.

Підвищення зацікавленості музикою корифея ще раз доводить її значну художню цінність і невмирущість, а твори його активно живуть на концертній сцені та в серцях слухачів. Адже “мистецтво заслуговує пошани і любові лише в тому випадку, коли воно по-справжньому людяне і звертається до всіх людей, а не до одних лише педантів.”²⁴¹

²⁴¹ Роллан Р. Собрание сочинений в девяти томах. Т.4. Музыканты прошлых дней. – М.: Музгиз, 1938, с.268.

Тематика доповідей, семінарів та курсових робіт для вивчення творчості В. Кирейка

1. В. Кирейко та епоха, що сформувала його мистецькі погляди.
2. Основні віхи біографії В. Кирейка.
3. Тип мислення композитора.
4. Основні жанри творчості митця.
5. Музика В. Кирейка для театру: проаналізувати найбільш значимі опери та балети.
6. Твори В. Кирейка на поетичні тексти Лесі Українки.
7. Симфонічна творчість В. Кирейка.
8. Стильові орієнтири симфоній та симфонічних поем композитора.
9. Охарактеризувати основні фортепіанні твори В. Кирейка.
10. Значення камерної та вокальної творчості митця.
11. Витоки хорової творчості майстра.
12. Особливості творчої постаті В. Кирейка, віддзеркалені через симфонізм.
13. Головні риси творчості В. Кирейка.
14. Значення творчого доробку композитора в музичній культурі України.



Додатки

Відгуки близьких та друзів про митця

Тарас Кирейко про батька – Віталія Дмитровича.

Важко розказувати про близьку й дорогу людину, яким завжди є для мене батько. Його доброта й доброзичливість завжди поєднувалась з вимогливістю і надзвичайною скромністю. Навіть досягнувши слави, ніколи не користувався ніякими привілеями. Він не міг вихвалитися, добиватися нагород: навіть Шевченківську премію йому так і не присудили.

Надзвичайна порядність, і чесність батька й матері була закладена в них генетично: вона обидва походили з інтелігентних працюючих сімей. Мій прадід Костянтин Кирейко був заможним селянином в с. Широкому під Дніпропетровськом, мав восьмеро дітей, які зранку до ночі працювали на полі. Ще до колективізації змушений був добровільно залишити хату, землю й все господарство, щоб не бути страченим, як більшість інтелігентних “куркулів”. В родині моєї матері, Інни Сергіївни Сахарової (1927 – 1994), майже всі були російськими священниками – і дід матері Микола, і батько Сергій Миколайович Сахарови, і дядько – Андрій Миколайович, якого в 1937 році забрали НКВСники і розстріляли в Москві в 1942 р. Мати доводиться родичкою “батька радянської водневої бомби” академіка Андрія Сахарова. За дослідженнями О.Губка, прадід по материнській лінії, А.Т.Ареф’єв згадується навіть у “Спогадах про В.І.Леніна”²⁴² як відомий саратовський купець, що володів переправою через Волгу і не до-

²⁴² Ульянов Д. И. Случай с купцом Арефьевым // Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. Т.1. – М., 1984, с. 103-106.

зволив майбутньому “вождю пролетаріата” самотужки переправитися на протилежний бік річки.

Мати народилась в Саратові 23 березня 1927 року, а через рік родина переїхала до Москви. Під час “націоналізації” забрали практично все. А бабуся Олена по матері (Катерині Андріївній) змогла вижити, віддавши “націоналізаторам” мішок золота. Мати здобула не тільки чудове виховання, але й улюблену освіту – закінчила в Москві інститут легкої промисловості і працювала за фахом інженером-хіміком. З батьком вони познайомились в Криму в 1949 році, а одружились аж в 1956. Я народився в них 11 березня 1960 р. (якби батьки були сміливішими, я міг бути на 10 років старшим). Перші 5 років мама працювала на київському Дарницькому шовковому комбінаті, потім викладала хімію в Технологічному технікумі (з 1961 по 1982 рік).

Любов, повага, взаєморозуміння і взаємопідтримка були в сім’ї завжди. Мати завжди розділяла погляди батька, була його другою половинкою. Коли вони від’їжджали в подорож (брали туристичні путівки по Європі), я залишався з бабусею Вірою Яківною – дуже розумною й цікавою, з чудовим смаком і почуттям гумору. Я вчився у київській французькій школі № 6, потім у Театральному інституті ім. І. Карпенка-Карого (1978 – 1982). Працював спочатку на телебаченні освітлювачем. Після здобуття акторської спеціальності працював у Будинку актора та знімався в фільмах на Київській кіностудії ім. О. Довженка. Одружився рано – в 20 років. Син Дмитро 1981 року народження працює зараз солістом балету Оперного театру м. Будапешт (туди він переїхав з матір’ю). У 1997 році я одружився з Катериною Супрун, що працює начальником техніки безпеки Київської кіностудії ім. О. Довженка.

Все життя нашої сім’ї було пов’язано з творчими злетами батька. Він часто розказував про цікаві історичні події минулого й сучасного, я був знайомий з його друзями-колегами – Георг

гієм і Платоном Майбородами, А.Коломійцем, М.Дремлюгою, Ю. Щуровським, М. Сильванським, а також Остапом Лисенком – сином Миколи Віталійовича, який був під час німецької окупації ректором Київської консерваторії, а потім (після звільнення Києва від фашистів) – директором музею М. В. Лисенка. Він теж жив у нашому будинку на вул. Софіївській, 16 якраз під квартирою Л. М. Ревуцького. Всі вони, як і батько, любили відпочивати у Ворзелі. Раніше ворзельський Будинок творчості функціонував протягом усього року (а нині тільки влітку). На свята було заведено ходити один до одного в гості. Ці події залишалися найбільш пам'ятними.

З особливою пошаною і повагою ставився батько до свого вчителя Л.М.Ревуцького, а в своїй творчості залишався вірним його традиціям. Намагався не звертати увагу на ідеологічне цюкування один на одного діячів української культури в 70-х роках, на зневажливо критичні статті, зокрема В.Задерацького та М.Черкашиної, яка називала його музику “розовою нянюшкою-простотою”.

Цікавими були спогади про дружбу з видатним гумористом Остапом Вишнею. За словами батька, він був “святою” людиною: не дивлячись на те, що йому прийшлося відсидіти 10 років (1933 – 1943) у тюрмі за безглузде звинувачення у замаху на Постишева, пережити страту рідного брата, він залишився напрочуд добрим, щирим, сердечним, душевним чоловіком з гострим почуттям гумору.

Щира дружба єднала батька з братами Майбородами аж до їх смерті: вони познайомились ще під час навчання в консерваторії (Майбороди вже вчилися у Л.Ревуцького, коли батько тільки-но вступив). Консерваторія знаходилась в той час на вул. Підвальній (нині Ярославів вал). А неподалік було кафе, яке гумористи назвали “Академбочкою”. Там любили збиратися щирі друзі, – О. Вишня, М.Рильський, П.Тичина, К.Данькевич,

брати Майбороди і батько. Обговорювались усі події і подальші творчі плани.

Теплі людські і професійні стосунки єднали батька з Е. Яворським, що став лібретистом його комічної опери “Вернісаж на ярмарку”, а також з виконавцями – О. Гороховим, В. Червовим, С. Скринченком, квартетом ім. М. Лисенка та вокалістами, яким батько акомпонував свої романси.

У 1975 році батька обрали першим заступником Голови спілки композиторів України А. Штогаренка. Проте скромність і порядність не дозволяли йому мати якісь привілеї. Навіть розподіляючи дачі і машини між членами спілки композиторів, відмовився взяти щось собі: “Нащо воно мені треба?” Майбороди брали машини, щоб перепродати, а батько цим займатися не хотів. Жартома згадував слова Л. Ревуцького про його машину, якій “важко було підніматися вгору” по вулиці Софіївській. Батько завжди був невибагливим до матеріальних цінностей, задовольнявся тим, що в нього є. Але був вибагливим до себе й студентів у творчості.

Захищаючи класичні музичні традиції, виступав проти модерної, авангардистської музики, позбавленої мелодичного начала, проти пустої естради (називав їх “босяками”), низькоякісного джазу.

Після операції 1988 р. не захотів працювати більше в консерваторії, сказавши: “Нікому зараз викладати”, маючи на увазі небажання студентів сприймати його зауваження. Батька не страшила мізерна пенсія в 49 гривень. Він жив завдяки творчості. У 1996 році тодішній президент Л. Кучма виділив Президентську стипендію діячам культури і мистецтва, серед яких був і батько.

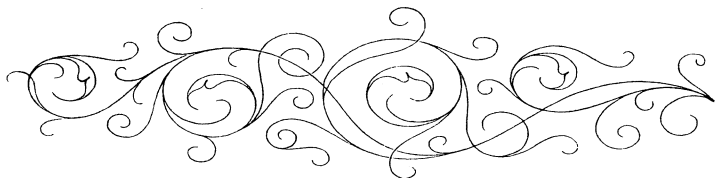
Страшною трагедією стала для нас смерть матері. Усе життя батьки жили “душа в душу”, як одне ціле. Ми благали маму зробити операцію раніше, (як тільки вона дізналася про хво-

робу), але вона вважала це непотрібним. В результаті вона так і не пережила запізнілу операцію. Тяжкі наслідки Чорнобильської аварії забрали життя ще однієї дорогої людини – моєї двоюрідної сестри – Марії Губко. У 1998 році і батько переніс другу операцію по видаленню кістки стегна. Слава Богу, операція пройшла вдало. Взагалі, батько героїчно пережив усі негаразди і не полишав творчості.

У 2000 році ми переїхали з Софіївської на вулицю Довженка – поближче до кіностудії, де працюю я і моя дружина. Правда, боляче відчувати, що Національна кіностудія ім. О. Довженка зовсім занепадає: в українських режисерів немає можливості знімати свої фільми, стаємо непотрібними і ми – вітчизняні акторсько-мистецькі кадри. Це змушує нас переїжджати в інше житло, здаючи в аренду свою квартиру.

Хоча спілка композиторів вважає батька “консерватором”, він продовжує писати. Не може він і без спілкування з молоддю: з задоволенням грає і розказує про музику в школах і коледжах на виступах, що влаштовують у шевченківському товаристві “Просвіта” (він є членом його з 1992 року). Приємною для нього є робота в Капелі бандуристів, де він викладає теоретичні дисципліни.

Справжнім святом для батька стають авторські концерти, на яких його музика оживає. Хочеться сподіватись, що наступні покоління зможуть оцінити музику В. Кирейка по-справжньому.



Антон Муха

(доктор мистецтвознавства, професор, композитор)

Віталій Кирейко на відстані і зблизька.

З Віталієм Дмитровичем Кирейком я познайомився в 1947 році, в перші дні мого навчання в Київській держконсерваторії. Як дружньо налаштовані колеги, звертаємось один до одного на “ти”, величаємо просто по імені. Це однак не означає, що наші взаємини незмінно будувалися на абсолютно рівних началах. Дещо стримувала різниця “аж” на два роки у віці. У 1952 році я закінчував консерваторію, а він – уже аспірантуру. Невдовзі він разом із К. Скороходом виступив на сторінках республіканської газети з оцінкою дебютів молодих композиторів, де зокрема дав фахову доброзичливу рецензію на мою композиторську дипломну роботу – Скрипковий концерт. З різним результатом (не на мою користь) вийшли ми на фінішну пряму у тривалому “марафоні”, але це аж ніяк не вплинуло на наші дружні стосунки.

Більш стримуючим фактором, мабуть, було те, що Віталій за своєю натурою взагалі не дуже схильний до безоглядної відкритості у спілкуванні, та й тривалий час якось не випадало нам “побалакати за життя” – докладно, неспіхом, у неформальній обстановці. Лише за останні роки така можливість з’явилася, коли у Ворзельському будинку творчості за спільним столом зібралася наша стала гарна компанія разом з веселими дівчатами (пробачте, шановними дамами-ровесницями) – Марічкою (доктор музикознавства Марія Петрівна Загайкевич) і Лорою (піаністка, народна артистка України Пірадова Елеонора Володимирівна). Жарти, сміх, новини, анекдоти, оповіді... І танули в душі всі крижинки, якщо були, і разом з тим усвідомлювалось,

як часто ми можемо робити дещо поспішні висновки з побіжних зовнішніх вражень, довільно витлумачувати окремі факти, риси, моменти. Не гарантую абсолютної безпомилковості у подальших міркуваннях, але буду прагнути цього.

Почати з того, що Віталій виглядає начебто завжди похмурим, небалакучим, зануреним у свої думки. Насправді ж він у сприятливій обстановці здатен розкритись, як талановитий оповідач з неабияким почуттям специфічно українського – полтавського -гумору, м'якого, незлостивого. Скільки він розповів нам не просто дотепних каламбурів чи анекдотів, а й цікавих бувальщин, почерпнутих з самої гущини життя! При цьому делікатно, але вперто уникав будь-яких проявів несмаку, нецензурщини, “чорного” гумору, і в такому його ставленні було лише свідчення органічного збереження в його натурі здорових засад народної духовної цноти.

Зовні (те, як одягається, як тримається) Віталій часом скидається на такого собі простакуватого чоловіка з села. Так, він з села, не стидається цього і не забуває про це; сільське для нього природне, на відміну від горожан, простих чи вельможих, які ладні підстроїтись під книжного пейзанина, навмисне спрощуючи, часом вульгаризуючи свої манери. Але Віталій, вийшовши з надр народних, засвоюючи й примножуючи досягнення культури в її найширшому розумінні, об'єктивно виступає представником елітної столичної інтелігенції, і в цій якості він далеко не простий!

Віталій Кирейко щиро шанує свою рідну українську мову, практично завжди розмовляє саме нею (роблячи часткові винятки з пошани до співбесідника), тонко відчуває смислові відтінки слова і типові ідіоми. Мова рідних народних пісень, дум, балад, української класичної і сучасної поезії, прози, драматургії в її кращих зразках ввійшла в плоть і дух його багатого різножанрового музичного доробку. Як людину і громадянина, Кирейка

обурюють прояви неповаги до української мови, засмічення її чужоземними, іноді анекдотично безграмотними запозиченнями, як от деякі вивіски на модних магазинах. Знову ж таки, любов до української мови є органічною для нього (в усякому разі не є демонстрацією певних партійно-політичних симпатій): адже в дитинстві, до школи, він взагалі не знав і не чув ніякої іншої мови. З часом, однак, так само природно він освоїв російську мову, вільно володіє нею і не цурається її. Віталій добре знає і шанує російську літературу – від О. Пушкіна, на слова якого написав хоріві твори, до М. Архангельського, дотепні пародії якого знає напам'ять. Водночас він добре (краще мене) знає німецьку мову (ми обидва пережили роки окупації), досить вільно – французьку і навіть (тут уже моїй заздрості немає меж!) іспанську (до речі, побував в Іспанії, про яку я лише мріяв; він написав симфонічну поему “Дон Кіхот”, я лише невеличке “Болеро”). Що ж до англійської, то як же її не знати нам хоч би трошки, якщо вона тепер оголошена єдиною(!) для всієї земної кулі! Лишається додати, що уся західно-європейська музична класика композитору дорога, як і російська, і, насамперед, українська.

Загалом, як відомо, люди поділяються на дві основні категорії у ставленні до оточення: один, “старомодний”, чекає, поки його заслуги оцінять інші і веде себе скромно, а то й ніяково, інший, “сучасний”, наперед вимагає: “Шануйте мене, бо я цього вартий!”, хоч би не мав нічого особливого за душею. Віталій у цьому відношенні явно тяжіє до першої “категорії”: не афішує себе, швидше навпаки ладен приховувати свої достоїнства і переваги.

Так, з одного боку, він знаний в Україні і за її межами композитор, педагог, музичний діяч, автор великої кількості творів у всіх традиційних музичних жанрах академічного жанру. Він володар почесних звань, премій наукового ступеня і педагогіч-

ного звання, зрештою, має і неформальний заслужений авторитет. А, з іншого боку, він, як автор, не мав змоги почути цілий ряд своїх творів, зокрема монументальних форм, у живому звучанні. Що вже казати про рівень пропаганди його творчості для слухачів, прихильних до його стилю і таланту (а такі є): де театри, концертні організації, радіо, телебачення, звукозапис, видавництва?.. Нема. Зате критики, здатні безжально “хвицьнути” автора, знаходяться. Невже все інше, що безупинно звучить і настирливо пропагується, це й є краще, потрібніше, корисніше?

Ні, не вміє Віталій “подавати” себе, обходити всі перепони. Не менеджер. Не “сучасний”. Він митець традиційної орієнтації: просто пише музику, не час від часу, не уривками, а регулярно, щодня. Пише не на продаж, не на замовлення, не на догоду швидкоплинній моді. Пише так, як підказує йому своє “я”, своє переконання, своя совість. Не той стиль, не той жанр? Інший може писати інакше (чому б і ні?). Але чому Кирейко має довіряти іншому, а не собі?

В музиці нема й не може бути односпрямованого лінійного руху. Загрозливі команди типу “Кто там шагает правой? Левоу, левоу, левоу!”, як і протилежні за змістом, несумісні з духом творчості, свобода якої теж являє собою “усвідомлену необхідність”.

Можна не поділяти – частково чи повністю – творче кредо Віталія Кирейка, але не можна не шанувати його позицію – послідовну, відкриту, суб’єктивно чесну, по-своєму обґрунтовану. Вірність академічним традиціям у даному випадку не пасивне наслідування готових зразків, а активне слідування певним принципам, що має внутрішню глибинно-психологічну логіку. Чи можна пізнати її витoki? Чим вона зумовлена?

На мою думку, суть тут не тільки в тому, що Віталій, як і багато його ровесників, з дитинства знав голод, холод, нестатки, пережив тяжкі роки німецької окупації, післявоєнної розру-

хи, інші труднощі – матеріальні і моральні. Головне те, що його ніхто не примушував змалку займатись музикою, жертвувати заради неї нехитрими радощами життя, з тим щоби, зрештою, “зненавидіти” музику. Ніхто не обгодовував його слух і пам’ять хоча б найкращою музикою всіх часів і народів, з тим, щоб уже підлітком “усе старе” знав і ніщо вже не хвилювало, крім якихось екзотичних модних новинок, а то й пустого епатажу.

Навпаки: музика – народна і класична – сприймалась як щось священне, прекрасне, що владно кличе до себе у свій світ. І тоді – нічого не треба, тільки музику! І тоді, всупереч волі суворого, але люблячого батька, за доброю порадою Леоніда Бронєвого (кіношного “Мюллера”), юнак з торбинкою хліба за плечима навмання чимчикує до Києва – навчатись музики, зустрівши там підтримку у добрих людей – таких як П. Козицький, Л. Ревуцький). Важкі роки навчання (знову голод, холод, ідеологічний тиск, нестатки), але мрія здійснюється. Музика з ним! Він пізнає класичну музику різних часів і в ній відлунюється щось своє, надзвичайно близьке душі, серцю, фантазії. Цю “прекрасну мить” хочеться зупинити, продовжити, насолодитись. Так свого часу почута і відчута музика (наприклад, Ревуцького, Глазунова тощо) назавжди стала недоторканою цінністю, що потребує захисту від будь-яких нападок. І тут делікатний романтик перетворюється на лицаря, що кидається в бій з відкритим забралом!

Кожен композитор і сам прагне творити музику, повну “прекрасних митей”. Зрештою, й життя людини є лише мить з точки зору вічності, як це з жalem відзначив у дні свого ювілею 100-ліття Микола Колесса. А хіба 80 років – багато? Та ні! Отже, можна лише побажати Віталію Дмитровичу жити ще довго й довго, пізнаючи якомога більше щасливих “прекрасних митей”! Жити і творити музику, стверджуючи високі естетичні ідеали! Сил і натхнення ювіляру!

**СПОГАДИ ПРОФЕСОРА КОМПОЗИЦІЇ,
ЛАУРЕАТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕМІЇ
ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА,
ЛЯШЕНКА ГЕННАДІЯ ІВАНОВИЧА.**

Моєму знайомству з Віталієм Дмитровичем Кирейком передувала зустріч з одним з кращих його творів – “Лісовою піснею”, яка була поставлена у Львові. Твір справив велике враження на всіх присутніх, серед яких був і я, – молодий, тільки починаючий свою професійну кар’єру, композитор. Щирість, чистота, пластичність музики, національна означеність мелодизму, свіжість гармонічної мови, доцільність оркестрової палітри були сприйняті мною як ознаки високо професійного, неординарного за своєю художньою значимістю твору, якому судиться гарне майбутнє. На жаль, це передчуття виявилось дещо неадекватним обставинам розвитку музично-театрального життя країни. Але перше враження від музики В. Д. Кирейка офарбувало все моє наступне спілкування з ним в тони взаємної симпатії.

У кінці 60-х – на початку 70-х років, під час навчання в аспірантурі Київської держконсерваторії, вже будучи членом Спілки композиторів України, я познайомився з Віталієм Дмитровичем особисто. Спільна робота в структурі Спілки композиторів, а згодом і на кафедрі композиції Київської держконсерваторії дала мені можливість більш різнобічно впізнати його як людину і митця.

Мене завжди вражає енциклопедична обізнаність Віталія Дмитровича в різних галузях людського знання. Його цікавість поширюється як на проблеми природознавчих, так і гуманітарних наук. Він прекрасно орієнтується в літературі, історії. Я отримую велике задоволення від спілкування з ним і завжди

збагачуюсь якоюсь новою і цікавою для мене інформацією або незвичним поглядом на речі.

Віталію Дмитровичу притаманний неабиякий гумор, по-народному дотепний і соковитий. Його розповіді про всякі курьозні випадки з колегами-композиторами дійсно веселі і запам'ятовуються на все життя.

Але часом за цією веселістю ховаються серйозні переживання станом і долею академічного мистецтва в сучасному світі, долею професійного композитора, чия творчість, як правило, цікавить обмежене коло слухачів через несприятливі обставини її суспільного функціонування. Особливо болісна для нього тема “музичної екології”. Музика, що домінує в радіо та телеефірі здатна витруїти в людині нормальне уявлення про музику, про високі почуття і смаки. Справжнє мистецтво вимагає постійної праці душі, напруження інтелекту. А те, що пропонується згаданими ЗМІ широкому загалу слухачів, не вимагає від них нічого подібного, бо спрямована на подразнення первинних рефлексів. Творцями такої “продукції” в більшості випадків є непрофесіонали або напівпрофесіонали, які вірять в свою месіанську місію в мистецтві. І вони іменують себе “композиторами”... Але найстрашніше те, що багато людей сприймає їх, як таких. Пригадую, колись Віталій Дмитрович при зустрічі оповів мені про почуте радіоінтерв'ю з такою “композиторкою”. В ньому вона розповіла про свою медичну освіту і роботу на цій ниві, яка, очевидно, прийшлась їй не до вподоби, через що вирішила поміняти сферу своєї діяльності, ставши “професійним композитором”. Віталій Дмитрович (не без гумору) зауважив на це: “От бачите, як легко тепер стати професійним композитором”.

За своєю натурою В. Д. Кирейко – м'яка, інтелігентна, не схильна до конфліктів чи категоричних суджень людина. Але якщо йдеться про якісь важливі речі в мистецтві, то він непохит-

но дотримується тих високих принципів, що дістались нам у спадок від великих попередників, сміливо захищає їх. В ньому прокидається темперамент публіциста, коли приходить час виступати з трибуни або в пресі. І це робить йому велику честь, бо він рішуче та відкрито захищає справжні цінності в мистецтві.

У своїй педагогічній діяльності Віталій Дмитрович приділяв фундаментальним речам (якими блискуче володіли великі композитори), таким як вміння формувати змістовний музичний матеріал, випрацювання бездоганного гармонічного мислення, виховання відчуття національного колориту в музиці та багатьом іншим речам, якими повинен володіти професійний композитор. Після завершення ним педагогічної кар'єри, частина його студентів потрапила до мого класу. Тоді я практично переконався, наскільки приємно спілкуватися з учнями, які володіють основами практичної композиції. Наскільки мені відомо, студенти В. Д. Кирейка з вдячністю згадують свого вчителя та гідно репрезентують його школу в музичному просторі країни й поза її межами.

У спілкуванні з колегами або зовсім незнайомими людьми Віталій Дмитрович завжди доброзичливий і готовий до сприяння у вирішенні будь-яких проблем, якщо це в його силах і компетенції. І хоча впродовж останніх років у нього були серйозні ускладнення із станом здоров'я, він спромігся зберегти інтерес до активного творчого життя, оптимістичний погляд на нього і прагнення передати в своїй творчості почуття любові до своєї рідної землі та добрих людей, які на ній живуть. Хоча за його плечима вже вісім десятків прожитих років, здається, що він переповнений молодого енергією, спрагою повнокровного творчого життя, бажанням послужити своєю творчістю українському люду.

Нехай свічка свічка на ймення Кирейко Віталій Дмитрович горить яскраво, світить і гріє усіх нас ще довгі роки!

Бесіда з професором композиції НМАУ

ім. П. І. Чайковського

Левом Миколайовичем Колодубом.

(29 жовтня 2005 р.)

Я познайомився з Віталієм Дмитровичем Кирейком ще під час свого прибуття до Києва в 1954 році. Він трішки старший за мене. На той час ми з Віталієм Дмитровичем та ще кілька композиторів (серед них Юрій Щуровський, Антон Муха та Ігор Хуторянський) вважалися “молодими”. До цього я вчився в Харкові, тому мало кого знав, а тим паче був особисто знайомий.

З Віталієм Дмитровичем ми зустрілися на одному з концертів симфонічної музики молодих українських композиторів, де під орудою чудового диригента й популяризатора нової української класики, Євгенії Григорівни Шебалтіної, виконувалися наші симфонічні поеми.

Після цього я вирішив почати диригувати сам і агітував на цей крок Віталія Дмитровича: “Давайте станемо за пультом разом: ви – свої твори, а я – свої”. Але він відмовлявся, не хотів, як я його не вмовляв. Можливо, тому, що характер в нього зовсім інший. За типом характеру він – інтраверт, на відміну від мене – екстраверта (більш відкритого): у нього все накопичується зсередини, з глибини душі, він – людина, яка глибоко все переживає і обдумує. Іноді це йому навіть заважало в творчості, тому що перед тим, як написати твір, він його довго виношує, переживає. Мені здається, що ця скованість відчувається навіть у музиці. Проте є в нього й яскраві, відкрито емоційні твори, такі, як чудова симфонічна поема “Дон Кіхот”. Саме театральність і цікава сюжетність виводили його на більшу відкритість почуттів.

Як композитор, В. Д. Кирейко сформувався в класі видатного українського композитора, професора Ревуцького Лева Миколайовича. Величезний вплив на нього як академічного музиканта мала творчість М. В. Лисенка. Ще одна чудова сторона Вітілія Дмитровича – він справжній українець-патріот, вірний продовжувач традицій української класики. Його музична мова, гармонії, близькі лисенківським. Як відомо, Лисенко писав геніальні твори для хору, був новатором національної фортепіанної та вокальної музики. Але він не був майстром оркестрового письма (у нього немає симфонічних творів). Навчаючись у Харківській консерваторії, я зробив інструментування для симфонічного оркестру лисенківської Другої фортепіанної рапсодії. Переїхавши в Київ, я оркестрував фортепіанні п'єси Миколи Лисенка, об'єднавши їх у балет “Чарівний сон”. У роботі я намагався уникнути сучасних вторгнень у гармонію, хоча іноді цього хотілося. Почувши живе звучання оркестру, я несподівано для себе відкрив, що воно наближається до звучання оркестру О. Глазунова. Пізніше, роблячи оркестрування фортепіанних творів В. Косенка, я відчув звучання оркестру О.Скрябіна.

Те саме відбувається з музикою В. Кирейка: в його музиці, на мій погляд, відчувається опора на лисенківські традиції.

На жаль, музична спадщина М. Лисенка ще не цілком відома. Добре, що Віталій Дмитрович, серйозно вивчаючи її, продовжує справу нашого великого класика. Дуже похвальним є той факт, що більшість творів композитора написані в такому ключі.

Шкода, що традиції М. В. Лисенка не були продовжені іншими сучасними композиторами. “Болячкою” нашого часу став “авангардизм”. Цей напрям завжди був чужим для

В.Кирейка. Я поважаю його за те, що він має свою власну життєву й композиторську позицію, не звертаючи увагу на те, що вона комусь може бути не до вподоби.

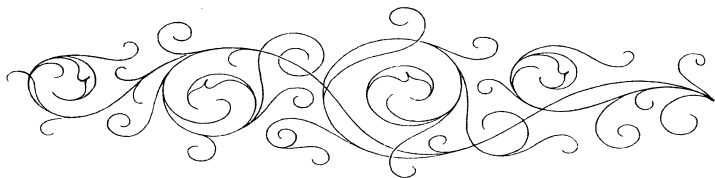
Між іншим, у Західній Європі більшість композиторів зараз з більшою повагою дивляться на Схід. У мене був такий епізод: я познайомився з бувшим головою Спілки композиторів Західної Німеччини Норбальтом Лінке, який, почувши мою музику, сказав: “Композитори Німеччини ще раз переконалися, що більш живучою є музика Сходу (України, Росії, Польщі, Словаччини...) Ваша музика має ґрунт” (вона змістовна, опирається на віковічні традиції).

Дійсно, історія не знала жодного визначного явища в музичній культурі світу, яке не спиралося б на національні традиції. Тому справжні композитори – саме ті, хто розуміє це і пише таку музику. Про цю неоціненну справу треба говорити музикознавцям у першу чергу.

Ще одна проблема, пов’язана з виконанням нових творів, заключається в необхідності для сучасних музикантів та диригентів мати свою точку зору, не знаходячись під впливом модерністських течій та музикознавців, що називають класичні основи “ретроградними”.

Авангардизм винайшов багато цікавих способів розширення мовно-лексичних можливостей (додекафонія, сонорика, кітч, змішання тембрів). Цим можна й потрібно користуватися. Але це в першу чергу повинно бути напрямлене на вирішення музичної драматургії, змісту, що є необхідним для всього мистецтва в цілому. Кожен звук має якесь значення, потребує чи підтримки, чи спростування, чи очікування. На цьому будується вся музична тканина. В цьому – суть мистецтва, а не в засобах досягнення вираження. Твір може бути мистецьким лише за умови змістовності.

Твори Віталія Дмитровича завжди змістовні, глибокі. Він багато працює, пише музику, незважаючи на тяжкі сімейні обставини останніх років, часті переїзди. Великою трагедією для нього стала втрата дружини, самотність. Але композитор продовжує творити, залишається гуманістом, справжнім художником-патріотом.



Яворський Едуард Никифорович

Слово про друга.²⁴³

Перша наша зустріч з Віталієм Дмитровичем Кирейком відбулася в Київській консерваторії. Я вступив на підготовчий курс оркестрового факультету (тоді це ще було можливо) в 1945 році. На наступний рік, ставши студентом першого курсу, я став знайомитись зі своїми співкурсниками. Одного разу мій однокурсник-хормейстер познайомив мене з Віталієм Кирейком. Мушу сказати, що з першого погляду ми прониклись довірою один до одного. Він був учнем Л. Ревуцького, одного з кращих професорів, якого ми всі поважали за інтелігентність, щирість у ставленні до студентів, незалежно від їх спеціальності, за те, що в кожній людині він бачив особистість і приділяв їй увагу. Віталій Дмитрович при першій зустрічі вразив мене не тільки своїм вельми скромним одягом, але й надзвичайною зовнішністю: великі виразні очі були окрасою його обличчя. Поступово ми розговорились, потім зустрічались на заняттях, концертах, вели творчі розмови. Я був приємно здивований, дізнавшись, що він працює над дисертацією “Обробки українських народних пісень для голосу і фортепіано”. Ця робота позначилась на всій його подальшій творчості, яка вся проникнута цим народно-пісенним мелосом.

Згодом ми зустрічались в більш творчих контактах. Це трапилося, коли я перейшов на роботу до Київської студії телебачення. Потрапив я туди цілком випадково: однокурсник Дмитро Соха якось запропонував мені замінити на посаді музичного редактора Антона Муху, який збирався перейти на роботу в Спілку композиторів. Завітавши на телебачення, я почув від директора: “У вас чудова характеристика, як викладача. Я не

²⁴³ З особистої бесіди з Яворським Е. Н. від 18.02.2006 року.

знаю, яким ви будете редактором, проте давайте спробуємо”. На мене, як нового працівника, скинули найбільш невдячну роботу по організації та проведенню передачі “Телевізійний журнал Музика”. Моя робота на телебаченні була тісно пов’язана з творчістю Віталія Кирейка. Він завжди мав можливість виступити на телебаченні, розказати про всі новини свого творчого життя. Так ми показали глядачам фрагменти з його опери “Лісова пісня”. У нас виявився аудіозапис Львівського оперного театру, під який ми запросили для сценічного відтворення інших виконавців. Прийшлося зробити несподіваний фокус: роль Мавки погодилась проартикулювати Клавдія Радченко, а на роль Лукаша знайти виконавця не вдалося. У якійсь передачі наш режисер побачив вродливого танцюриста з довгим білявим волоссям. Зрозумівши, що саме він зможе відтворити образ Лукаша, режисер запропонував його кандидатуру. А щоб йому легше було “співати” під фонограму, вирішили зробити мізансцени, в яких обличчя Лукаша в співі було б не дуже помітним. Ця музична сторінка виявилась дуже вдалою на той час і виглядала досить пристойно. В редакцію поринули схвальні дзвінки, а колеги танцюриста питали, чи справді це він так співає, невже він ще й оперний співак?

Після постановки опери “Лісова пісня” в оперній студії Київської консерваторії ім. П. Чайковського ми просили в керівництва оперної студії дозволу на трансляцію цієї успішної постановки по телебаченню. Таким чином, вона була показана раніше від гастрольної вистави Львівського оперного театру. Наступна трансляція гастрольної вистави теж відбулась з моєї ініціативи. На той час я вже виконував обов’язки головного редактора, а потім був призначений головним і керував усім процесом музичного мовлення на телебаченні.

Наступні програми з творів Віталія Дмитровича стали присвяченими різним визначним датам і ювілеям: адже у компози-

тора багато творів на тексти Лесі Українки, Івана Франка, Максима Рильського. Коли траплялась така нагода, ми запрошували В. Д. Кирейка у студію, де він розказував про свою творчість, пов'язану з цими поетами. Досить часто він сам супроводжував спів своїх вокалістів, адже він був чудовим піаністом.

Таким чином, наша творча співдружність продовжувалась. Звичайно, були й особисті зустрічі. Якось Віталій Дмитрович запросив мене на свій день народження (він жив тоді на Софіївській вулиці). Там я познайомився з його близькими друзями – Георгієм та Платоном Майбородами, а також Анатолієм Коломійцем. Всі вони були учнями Л. М. Ревуцького, талановитими продовжувачами його традицій. Через деякий час Віталій Дмитрович запропонував мені бути слухачем його нової опери “У неділю рано зілля копала” на лібрето Зоценка за твором О. Кобилянської, яка справила сильне враження.

Така довірлива обстановка й дружні стосунки тривали у нас досить довго. Я запросив його на свій день народження. Віталій Дмитрович з дружиною Інною Сергіївною були єдиними гостями на цей день, тому що мені не хотілось, щоб їх пригнічувала присутність інших незнайомих людей.

Так сталося, що мене запросили на роботу в Міністерство культури, де я працював лише рік. Міністр вирішив призначити мене заступником директора Київського оперного театру ім. Т. Г. Шевченка з творчих питань. Працюючи там, я організував показ 12 оперних і балетних вистав українських композиторів, в тому числі й опери В. Кирейка “Марко в пеклі”, яку він закінчив на той час. Справа в тому, що я не міг вплинути на рішення всієї художньої ради. А керівником її на той час був К. А. Сіменов. Поставившись “поблажливо” до твору В. Кирейка, він сказав композитору: “Ви знаєте, там, де “підвищується температура”, написано дуже цікаво” (малася на увазі сцена, де хворий Марко у мареві попав до пекельного царства). Лише ця яс-

крава сцена сподобалась славетному К. А. Сімеонову. Його можна зрозуміти, адже він був прихильником іншої музичної мови: тільки-но закінчив постановку опери Дмитра Шостаковича “Катерина Ізмайлова”. Зрозуміло, що мова Шостаковича і Кирейка настільки різні, що диригента могла зацікавити тільки фантастично-імпресіоністична музика, яка характеризувала пекельне царство. Головний диригент зауважив: “Якщо в цьому плані ви переробите всю оперу, то можете вважати, що вона прийнята”. Віталій Дмитрович не взявся цього робити, тому що весь сюжет настільки реалістичний, що вирішувати його в одному плані, в якому написана сцена Марка в пеклі, він не міг. Композитор у розмові зі мною сказав: “Мені дуже шкода, що театр не взяв опери. Але переробити так, як сказав Костянтин Арсенійович, я не можу. Це моє глибоке переконання, я залишуся при своєму баченні твору.”

Після роботи в Оперному театрі мене було переведено на посаду головного редактора журналу “Музика”. І тут у нас знаходились спільні з Віталієм Дмитровичем інтереси: він приносив свої твори, ми писали про його нові постановки, до ювілейних дат давали біографічні статті (творчі портрети). Справа творчої співдружності продовжувалась. Це вилилося в те, що тодішній редактор репортерно-редакційної колегії “Музики” Костянтин Іванович Котенко при зустрічі зі мною після прийняття чергового твору розказав про замовлення для В. Кирейка від керівництва Київської консерваторії на створення нової опери спеціально для оперної студії з розрахунком на невелику кількість виконавців для того, щоб цю оперу можна було показати нашим друзям в оперній студії Ляйпцігської консерваторії (обмін гастрольями Київської та Ляйпцігської консерваторій). Ця перспектива мене дуже зацікавила. Я вирішив знайти якийсь сюжет, який вкладався б у висунуті вимоги. Після довгих пошуків я звернувся до невеликої повісті Григорія Квітки-

Основ'яненко “Салдацький патрет” і почав працювати над лібрето. Вся робота виявилась не дуже складною для мене, бо я вже мав досвід роботи в музичному театрі. Незабаром була закінчена текстова частина, але потрібно було написати вірші – тобто тексти музичних номерів. Десь 2–3 номери мені вдалися, але решта здавались такими незугарними, що я не ризикнув показати їх Віталію Дмитровичу. Підключилася моя дружина – Надія Йосипівна Некрасова, яка мала поетичний талант, що, на жаль, залишився майже нікому не відомий. Вона допомогла мені дописати ці номери. Тепер ми могли показати композитору вже готову літературну частину твору. Він прийняв її майже без зауважень (кілька незручних для вокалу місць ми переробили). Віталій Дмитрович дзвонив та повідомляв про кожний період своєї роботи над оперою. Згодом твір показали на редакційній колегії. Редактором був Євген Лобуренко, який сказав: “Я повністю за те, щоб увесь твір був поставлений”.

Прем'єра вистави пройшла з успіхом. Обговорення було схвальним. Єдине критичне зауваження висловив завідуючий кафедри оперно-симфонічного диригування О. Завіна: “Ви не використали такий вдячний момент у повісті: художник написав цей портрет, щоб продати його і викупити свою кохану з кріпацтва.” А я йому відповів: “Знаєте, це один з перших творів Г. Квітки-Основ'яненка, в якому письменник не ставив соціальних питань”. Так ми з ним не дійшли згоди, проте виставу прийняли досить добре, вона йшла десь 2 сезони. Потім головні персонажі – студенти закінчили консерваторію та пішли по світах, а інших було важко підібрати.

Нещодавно при зустрічі з Віталієм Дмитровичем я дізнався, що нашою оперою зацікавились у Дніпропетровському оперному театрі. Можливо, там буде поставлена ця комічна опера, адже їх в Україні дуже мало. Тим паче, вона невеличка (всього 2 дії з прологом), що може статись у нагоді оперному театру.

Отже, за весь період моєї творчої діяльності, починаючи з роботи на телебаченні і кінчаючи роботою в журналі “Музика”, ми з Віталієм Дмитровичем підтримували тісні контакти. Мене дуже тішило, що він небайдуже ставився до моєї роботи, завжди читав усі журнали і вважав за обов’язок висловити свою думку про написане і підтримати нас в тому чи іншому напрямі, де ми виступали з критичними зауваженнями. Тому я відчув його дружню підтримку і в цьому розумінні.

Віталій Кирейко завжди був і є патріотом, що захищає українські національні інтереси. Його, як і всіх свідомих діячів, гнітило ставлення до українських композиторів, як до другорядних. З прикрістю він розказував мені, як на одному із з’їздів композиторів СРСР при обговоренні важливих питань головуєчий попросив залишитися в залі тільки російських композиторів, а всіх “нацменів” – вийти, що викликало обурення в залі композиторів, які не бажали бути “другосортними”. Московська організація композиторів і московські чиновники, насміхаючись, казали: «Это же к вам надо относиться особенно, так как вы болезненно реагируете на все национальные вопросы».

Страшною трагедією для Віталія Дмитровича стала смерть дружини Інни Сергіївни, втрату якої він надзвичайно важко переживав. На похороні він у запалі сказав: “Зарізали мою дружину, зарізали”. Відомо, що в неї був камінь у печінці, а операцію на печінці не можна було робити, але лікарі наважилися на це, що привело до загибелі найближчої Віталію Дмитровичу людини.

Проте композитор продовжує працювати і створювати нові твори. А ми любимо й поважаємо його.

Спогади доктора мистецтвознавства, професора Грици Софії Йосипівни.

З Віталієм Дмитровичем Кирейком мене познайомив професор Пилип Омелянович Козицький, в якого я вчилась в аспірантурі Київської консерваторії. Це було десь в кінці 50-х років. В. Д. Кирейко був у розквіті творчості і входив у десятку провідних композиторів України, вів теоретичні дисципліни в консерваторії.

У 1957 році була поставлена у Львові його опера “Лісова пісня”. Очевидно, тому до Львова і львів’ян мав він якісь особливі sentimenti.

З Віталієм Дмитровичем ми часто зустрічались на концертах, пленумах, з’їздах композиторів, яких у ті часи не бракувало. Були ми молодими і старались скрізь не пропускати мистецьких інтересів. При зустрічах Віталій Дмитрович охоче ділився своїми творчими планами. Здається, ми навіть одне одному симпатизували. Він уже знав, що я займаюсь фольклором, до якого і сам проявляв інтерес та респект, і дуже часто звертався до нього у своїй творчості. Найкращим доказом цього була його опера “Лісова пісня” за драмою Лесі Українки, вся побудована на мелодіях Волинського краю, які від Лесі Українки записав її чоловік – Клементій Квітка.

Якось при зустрічі Віталій Дмитрович сказав, що дуже захоплений творчістю Михайла Коцюбинського і пише балет “Тіні забутих предків”. Я тут же згадала, що надзвичайно цікаві мелодії з гуцульщини вокальні та інструментальні записав Філарет Колесса ще на початку XX століття і помістив у томах Володимира Шухевича “Гуцульщина”. Віталій Дмитрович неймовірно зрадив, узяв у мене координати та дякував

за такий чинний матеріал, який йому прислужився в балеті. Цей балет теж поставили у Львові на початку 60-х років.

Віталій Дмитрович завидно добре знав українську літературну класику, любив цитувати цілі уривки з неї (особливо Шевченка), любив розказувати щось із сільського побуту (сам він походив із Дніпропетровщини, з села Широке), сільські анекдоти, бувальщини про чумаків, відьом, чортів. Одним словом, все це його дуже захоплювало. Треба сказати, що він мав добрий хист талановитого оповідача: мвів кумедно наслідувати, шаржувати, мабуть був би хорошим комедійним актором.

У ті ж роки я готувала кандидатську дисертацію про наукову діяльність Філарета Колесси. Коли справа дійшла до захисту, постало питання про опонентів. У ті часи з докторами і кандидатами було негусто (не те, що тепер: ними греблю пруди). Першим опонентом я запросила С. Ф. Людкевича, який добре знав творчий доробок Ф. М. Колесси, з яким він працював багато років у етнографічній комісії наукового товариства “Шевченко у Львові”. Він погодився, тим більше, в нього я закінчувала по спеціальності Львівську консерваторію. Другим опонентом М. М. Гордійчук порадив запросити В. Д. Кирейка, який вже на той час був дипломованим кандидатом наук. Прочитавши мою роботу, Віталій Дмитрович охоче дав згоду виступити по дисертації. Ці ділові контакти ще більше якось нас поріднили.

В середині 60-х років я зізналась, що й сама пишу музику. В. Д. Кирейко з зацікавленням сказав, що добре було б послухати ці твори. Зустрівшись якось в консерваторії, я й справді наважилась пограти йому кілька пісень на слова Василя Симоненка, Андрія Малишка та Володимира Бойка. Добре пам’ятаю, як він сказав: “Та вам же треба було б писати. Гармонії у вас цікавіші, ніж у Пахмутової, і мелодичний дар виразний”. Але, на жаль, мені не вистачило впевненості та й напористості, тому я зосередилася тільки на науковій роботі.

Віталій Дмитрович був дуже добрим піаністом. Я кажу про це в минулому часі через те, що зараз в нас перервалися стосунки, бо кожен має свої клопоти. Він любив грати класиків, добре виконував свої фортепіанні твори. Дуже гарні його обробки народних пісень для голосу з фортепіано і для хору. Не раз ми включали їх в радіопередачі “Звукова криниця”, де звучали обробки фольклору у виконанні кращих солістів і хорів України.

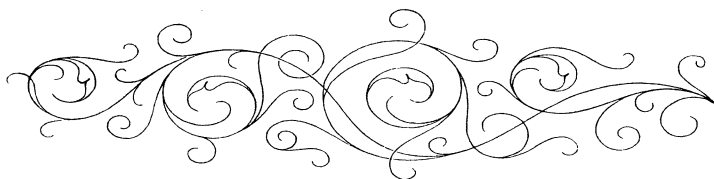
Зі своїми фортепіанними творами В. Д. Кирейко охоче виступав у концерті, присвяченому фольклору: “Фольклор у ретроспекції та перспективі” (1986-1987р.). Тоді ми організували такий концерт разом з В. В. Горбатюк в Будинку актора в Києві. Тоді ж виступали сестри Байко, інші солісти, звучали магнітофонні записи обробок народних пісень у виконанні Бориса Гмирі, потім рідкісні записи народних пісень, дум і т.д.

Я хочу наголосити на тому, що Віталій Дмитрович з особливою пристрасстю ставився до класиків. Його кумирами були Й. С. Бах, Л. В. Бетховен, Й. Брамс, Р.Шуман, Л. М. Ревуцький. До Л. Ревуцького, свого вчителя, він ставився з особливою ніжністю. Цей композитор був для Кирейка взірцем не тільки творця, але й людини високих етичних засад. Врешті таким він залишився і для нас всіх, хто був знайомий з Левком Миколайовичем.

Ставлячись з особливим пієтетом до класики, Віталій Дмитрович сам не відійшов від неї. Його твори відрізняє ясність гармонії, близькість мелодики до української народної пісні, замилювання формами класичної поліфонії. Це відчувається в його симфоніях, камерно-інструментальній музиці, п'єсах для фортепіано, скрипки та вокально-симфонічних творах.

Ще хотіла б звернути увагу на виняткову чесність цього митця, його внутрішню опозицію до конформізму. Можливо, що в творчості ця риса якоюсь мірою перешкодила йому піти далі своїх вихідних принципів, закладених у ранніх творах. А

жаль. З його талантом прекрасного і чуйного музиканта ризик і вихід на шлях нових композиційних технік могли б надихнути його до нових звершень. Але в тому типовому для Кирейка амплуа він залишається виразником неоромантичного напрямку української музики 60-х та початку 70-х років і послідовником класичного напрямку в українському музичному мистецтві.



Валентина АНТОНЮК

**(доктор мистецтвознавства, професор,
заслужена артистка України)**

Вічні ноти корифея (загадка звукопису Віталія Кирейка)²⁴⁴

Про українського композитора Віталія Кирейка довідалася наприкінці 60-х рр. минулого століття, коли почула у філармонійному концерті арію Мавки з його опери “Лісова пісня” за мотивами одноіменної драми-фесрії Лесі Українки. У солов’їному виконанні Діани Петриненко мелодія “О, не журися за тіло...” запам’яталась якось одразу, викликавши замилювання вишуканим академізмом, посиленням національною експресією. Тоді ж народилися ці мої рядки: “Павутиняно у лісі, павутиняно.../Осінь. Краще – літо бабине. Волинь. / Лісом ковельським блукатиму до Світезя, /Косу виплету із Лесиних видінь./ Заквітчаю стрічкою від Мавки, / Навстріч вечору піду, пільмі, / Чатувати буду Світезянку,/ Панну білотілу із води./ Зарікатимусь не озиратись, / Бо на березі, поміж дерев, / Наче Бог, мене благословляє / Сивомудрий Дядько Лев.

Відтоді злинуло чимало літ, я стала професійною співачкою, переспівала чимало вокальних опусів, у тому числі – й В. Кирейка. Останні ж півтора десятиліття минули в святощас співпраці з Віталієм Дмитровичем. Ось уже й мої учениці з Національної музичної академії беруться співати складну арію Мавки, – класичну перлину світової музичної спадщини, один із небагатьох художніх еталонів абсолютної краси. Доробок же цього композитора досі мені постає крізь мерехтливе мереживо мавчиного звукопису...

²⁴⁴ Стаття в «Літературній Україні» за 22.02.2007.

Осмищення таїни національного стилеутворення та виконавських традицій української вокальної музики неодмінно виявляє іманентні процеси й шляхи природного відбору. Йдеться не про складнощі освоєння співаками якихось модерністських новацій, а про трагічно-безвісні долі знакових (у розумінні становлення національної композиторської школи) оперних шедеврів, якими є “Ноктюрн” і “Енеїда” М.Лисенка, а також “Лісова пісня” В.Кирейка. Рівно півстоліття тому молодий випускник Київської консерваторії, учень і асистент професора Л. Ревуцького, а відтак – музичний “онук” М.Лисенка, В. Кирейко написав свою першу оперу. І навіть якби ним більше не було написано жодної ноти, один лише цей твір міг би увічнити ім’я композитора. “Лісову пісню” відразу ж та майже водночас було поставлено: спершу – Львівським театром опери та балету (режисер-постановник Б. Тягно, художник Ф. Нірод, диригент Я.Вошак; у головних ролях – Н. Шевченко (Мавка), З. Головка (Килина), В.Кобрицький (Лукаш), А.Врабель (Перелесник), П.Дума (Дядько Лев). Уже в наступному сезоні цією виставою було відкрито Оперну студію Київської консерваторії (режисер-постановник і художник О. Колодуб, диригенти Г.Слупський та Я. Карасик; Д. Петриненко (Мавка), Л. Остапенко (Килина), М.Раков (Лукаш), А. Мокренко (Перелесник). Здавалося б, опера “Лісова пісня” В.Кирейка була просто приречена до популярності та сталої присутності бодай на українській сцені. Тим паче, що обидві ці постановки отримали позитивний розголос; до того ж, саме починалася “хрущовська відлига” й скресала тоталітарна крига. Однак, саме ця українська опера, чи не першою в ряду феноменів національної культури, потрапила під одну з отих страшних крижин: уже в середині 60-х рр. її було приречено до забуття. Прикро, що й нову постановку “Лісової”, здійснену наприкінці 1998 р. у НМАУ ім.П.І. Чайковського (режисер-постановник В.Курбанов, художник О.Гавриш, хореографія В.Вітківського та Т.Вітківської, диригент Л.Горбатенко, керівник

проекту О.Кочкін; Н. Николаїшин (Мавка), Г.Кабка (Лукаш), В. Козін (Перелесник), В.Колибаб'юк (Дядько Лев), незважаючи на аншлаги й добрий розголос, невдовзі також було знято з репертуару. Сприймалась же вона як гостро сучасний, проблемний твір в усій сукупності полісемізму, притаманного оперному жанру. І навіть попри те, що нова постановка зазнала суттєвих скорочень: було знято окремі аріозо, ансамблі й навіть цілі сцени, аж надто важливі у драматургії сюжету. Сценічний дизайн також засвідчував суцільні “обмеження”: це, скажімо, вимушений джинсовий “модерн” костюмів та декорацій, – розпиляний стовбур тотемного Дерева Світу, імітував навздогад чи то уявний ліс, чи то “анатомовану” в такий авангардний спосіб святая святих – етнічність твору. Певно, що подібний дискурс свого твору передбачала й сама Л.Українка, коли писала: “Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми; я б хотіла бачити її на сцені і боюся, не “провалу” боюся, а переімени мрії – в бутафорію”. Втім, ці перестороги було розвіяно присутністю фольклорних символів, влучно втілених у пластиці балетних номерів (надто ж вражав образ Долі, введений у драмі-феєрії, та відсутній у лібрето, написаному композитором). Їх очевидний пантеїзм слугував містком у входженні героїв опери до символічного світу вищої мудрості. Оскільки ж над усім тим зоровим рядом усе одно владарювала Музика, та студентська вистава запам’яталась і бентежить уяву досі...

Не буде перебільшенням назвати оперу “Лісова пісня” В.Кирейка твором, магістральним не лише для національної композиторської школи, а й для співаків, участь яких у постановці традиційно стає доленосною віхою. Для молодих голосів вочевидь добре, коли композитор турбується про них: не перевантажує надто гучним і експресивним звучанням, перенесеним тут в оркестрову площину. Саме тому вокальна мова головних героїв опери вражає ліричністю, цнотливою стриманістю почуттів. Посилені елітністю, ці ж риси запевно властиві й авторам “Лісової пісні”, яких,

безвідносно до походження з різних історичних епох, об'єднує художня розкриленість і водночас – публіцистичність; прагнення до прямих контактів та потреба в усамітненні, а ще – свідоме установа на самоосвіту, результатом чого стала енциклопедична гуманітарна обізнаність обох та вільне володіння кількома європейськими мовами. Мені пощастило чути, як під час київських майстеркласів відомої оперної співачки, професора Мюнхенської Вищої школи співу Ріти Марії Гірнер Лілл у 1997 р. Віталій Дмитрович Кирейко вільно спілкувався з нею німецькою мовою (знає досконало ще й іспанську, італійську та французьку)...

Приналежність сюжету поеми до антропологічної міфосистеми виводить цей твір за межі національного феномена, надаючи стражданням героїв рис загальнолюдського світовідчуття, що проектується на метаєтнічну систему архетипів культури, у шкалі якої – юнгівські Мати, Батько, Дівчина, Вічний Юнак; хайдеггерів Дім, Поле, Храм; сквородине “радісне художество” (“сродна праця”), нарешті, обґрунтовані С.Кримським українські архетипи Природи і Софійності. Ефекту архетипності в опері В.Кирейка “Лісова пісня” досягнуто завдяки оркестровому втіленню підголосковості українського співу, – справжнього феномена поліфонічної духовності музично обдарованої нації. Підголосковість як тип інтонування, як композиторський прийом та драматургічна функція трансформується тут не лише в “портрет стилю” (І.Земцовський) цього композитора, а й формує у солістів-виконавців особливий, національний комплекс інтуїтивно-сугестивного інтонування, властивого володарям техніки українського поліфонічно-підголоскового співу, яких стає все менше (надто ж – у сфері медитативного співу). Питання: “Чому не йде опера В.Кирейка “Лісова пісня””? – залишається риторичним. Коридорами п’яти українських консерваторій ходять у пошуках національного репертуару та індивідуального виконавського стилю нереалізовані мавки й лукаші, яких

українська культура втрачає покоління за поколінням: адже відомо, що наші голоси високо цінуються у світі.

...Не хотілося б обходити увагою і широко представлену в творчості Віталія Кирейка камерно-вокальну лірику, зокрема, збірку романсів “Осінній ранок” на вірші й переклади його племінниці Марії Губко (К.: Музична Україна, 1997). Свіжі рукописи цих солоспівів передала мені ще в 1994 р. його сестра, піаністка Владислава Кирейко. А невдовзі по тому почалися й спільні виступи з Віталієм Дмитровичем, які тривають у контексті мого монографічного циклу “Антологія українського солоспіву”. За роки нашої співпраці було виконано більш як півста солоспівів В. Кирейка на вірші Т.Шевченка, І. Франка, Л. Українки, Я. Купали, П.Перебийноса, М. Рильського, а також “Десять українських народних пісень із Полтавщини”. Романс В.Кирейка на мої вірші “Дайте крила мені” також поповнив доробок цього автора. Стосовно ж збірки солоспівів “Осінній ранок”, першою виконавицею яких пощастило бути мені, зазначу, що художня інтерпретація іншомовних вокальних творів залежить не лише від вокалістів, а й від майстерності перекладача (у розумінні семантичної відповідності перекладу до його оригіналу). Адекватність художньо-сміслового рівня перекладу та оригіналу засвідчують знакові співпадіння, а в ідеалі – збережений чужий звукопис. Марія Губко, володіючи гострим чуттям звуко слова, домоглася своїми талановитими перекладами таких, досить відомих у вокальному світі чужомовних текстів, якими є “Ірландська пісня” Т. Мура (“Вечірній дзвін”) та “Не гніваюсь” Г.Гейне (відомий романс Р. Шумана “*Ich groiße nicht*”) справді дивовижного ефекту їх сприйняття як питомо українських. Цікаво, що “Три романи на вірші Й.Гете” та “Ірландську пісню” композитор, і поготів, спершу був написав на тексти оригіналів: німецькою та англійською мовами, й лише потім вони були перекладені М. Губко на українську (співати ж ці твори мені пощастило як у оригіналі, так і в перекладі). Не потребує доказів твердження, що текст однієї національної культури у

його вдалому перекладі на іншу мову стає частиною іншої національної культури. У даному ж разі автори дбайливо зберегли сукупність смислів, посилену ще й збігами емоційних кульмінацій у текстах оригіналу, перекладах, а також їх музичній версії. Цілком очевидно, що все це надає солоспівам суто виконавських зручностей, прикликає ментально-рідні асоціації у втіленні образів чужої культури та їх актуалізації в українському світі.

...Життєпису композитора Віталія Кирейка – народного артиста України, лауреата мистецьких премій імені Л. Ревуцького, М. Лисенка та І.Нечуя-Левицького – присвячено чимало музикознавчих та публіцистичних джерел, а також нарисова збірка “Творець чарівних мелодій” (К.: Криниця, 2002), де здійснено ретельний аналіз особливостей його композиторського стилю, визначеного як неокласицизм із елементами романтизму та національної музичної мови (сам композитор на якомусь певному визначенні не наполягає, бідкаючись, що музикознавці здебільшого не люблять слухати музику). Професор Київської консерваторії В. Кирейко виховав композитрів І.Щербакова, В. Гончаренка, С.Зажитька, І. Сивохіну, а також довгі роки викладав комплекс музично-теоретичних дисциплін у кількох поколінь вокалістів (певно, тому й інтонаційний тезаурус найвідоміших і найтитолованіших українських співаків, випускників Київської консерваторії – барвисто-етнічний!). Спостерігаючи ж загальний процес кристалізації культурно-мистецьких явищ у творчій діяльності цілого етносу, можна побачити цікаве явище: культурні пам’ятки функціонально співвідносяться зі своїми творцями за принципом зворотного зв’язку. Хочеться вірити, що українське суспільство буде дедалі більше зацікавлене в живому контексті національної музики своїх достойників, і наступні прочитання музики В.Кирейка (на черзі – постановка Лесині ж “Боярині” в Національній опері України ім. Т.Шевченка) також стануть відкриттями нових імен.

Спогади композитора Андрієвської Ніни Костянтинівни.

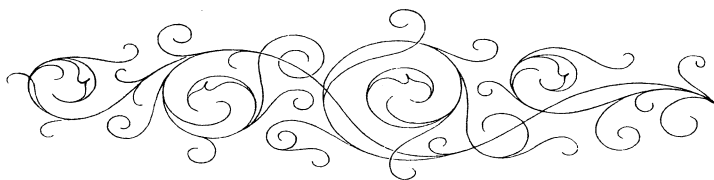
Я знаю Віталія Дмитровича ще зі своїх студентських років: я навчалась у консерваторії, а Віталій Дмитрович, старший за мене всього на пару років, працював уже викладачем. З самого початку усіх студентів вражали його ерудиція, досить широкий і рідкісний світогляд, досконале знання кількох іноземних мов, обізнаність з мистецтвом, поезією, художньою літературою, а також історією. При цьому Віталія Дмитровича відрізняла надзвичайна скромність та порядність.

Послухавши ще в 60-х роках його оперу “Лісова пісня”, в якій так зворушливо й майстерно співала Діана Петриненко, я була довгий час під впливом цієї музики. Мене також захоплювала його симфонічна музика – незабутні симфонії, яскрава поема “Дон Кіхот”.

Його музика по-справжньому реалістична. Все життя композитор наслідує цей класичний напрям у своїх творах. В. Д. Кирейко творив практично в усіх музичних жанрах, створив велику кількість цікавих творів.

Приємно згадувати про відпочинок членів Спілки композиторів у Ворзелі, де любив відпочивати і Віталій Дмитрович. Іноді він заходив до нас, запитуючи: “Можна пограти вам свої твори?” Тоді ми в захваті слухали його прелюдії та інші фортепіанні мініатюри, а також обробки українських народних пісень. Я була вражена не тільки самою реалістичною музикою В. Д. Кирейка, а й вмінням композитора виконувати власні твори. Не знаю, хто ще з композиторів так блискуче володіє фортепіано й майстерно грає свою музику, хто так, як він, добре знає та цінує народну творчість?

Завжди привітний та уважний, він підтримує інших музикантів, даючи розумні й цінні поради. “Заходьте й радьтеся”, – казав мені В. Кирейко під час написання моєї дисертації. Значну увагу приділяє він і молоді в Спільці композиторів. Його колишні студенти з консерваторії зберігають теплі спогади про талановитого педагога протягом довгих років після закінчення навчання, з великим задоволенням знайомляться з його новими творами, бажаючи творцю подальших успіхів.



Відгуки професора НМАУ ім. П. І. Чайковського, композитора Філіпенка Віталія Аркадійовича.

Я, так само, як і мій батько, Аркадій Дмитрович Філіпенко, який ще з 1947 року був секретарем Спілки композиторів України, а в 1949 році отримав Сталінську премію, завжди відчуваю особливу повагу до творчості В. Д. Кирейка, так само як і до його особистості.

Музика Віталія Дмитровича завжди реалістична, спирається на українську народну пісенність.

Я особисто познайомився з Віталієм Дмитровичем в 1968 році, коли вступив до Спілки композиторів (після закінчення аспірантури Київської консерваторії за новим положенням мені прийшлося відпрацювати самостійно три роки перед прийняттям до спілки). В. Кирейко – талановитий композитор із справжньою громадянською позицією і рідкісною громадською якістю – добротою. Його добре серце й тепле ставлення до людей викликають завжди почуття поваги.

Я і моя мама, Антоніна Едуардівна, щиро вдячні йому за пам'ять про батька, Аркадія Дмитровича. Віталій Дмитрович завжди знаходить можливість відгукнутися та висловити теплі слова про свого колегу, бере участь у фестивалях, концертах, виставках, ніколи не відмовляє в здійсненні хорошої місії.

Одна з найцінніших рис В. Д. Кирейка – принциповість позиції, як в музиці, так і в житті взагалі (що, можливо, іноді заважало йому). Він ніколи не “перефарбовувався”, був і залишається сам собою, не бажаючи пристосовуватися до різних режимів та ситуацій.

Наша сім'я шанує й цінує В. Д. Кирейка, дякує йому за все зроблене та бажає міцного здоров'я та всього найкращого.

Марія Загайкевич.

(доктор мистецтвознавства, професор)

МИТЕЦЬ І ДОБА.

Віталію Кирейкові – 70.²⁴⁵

Коли озирнутися назад і зробити спробу підсумувати мистецькі здобутки народного артиста України, лауреата премії імені М. В. Лисенка Віталія Дмитровича Кирейка, насамперед привертає увагу дивовижна цілісність його творчої особистості. Наділений небуденним талантом, він вражає майже фанатичною відданістю своїм естетичним ідеалам і послідовним, наполегливим їх втіленням.

Власне естетичне “крredo” Кирейко чітко висловив ще будучи студентом консерваторії у перших симфонічних опусах кінця 40-х років: він впевнено став у ряди тих композиторів післявоєнної генерації, котрі прагнули заявити про себе, як про українських музикантів, сподвижників національних традицій.

На формування такого цілеспрямованого мистецького світогляду Віталія Дмитровича були різні причини: чарування благодатної полтавської землі, де пройшли його дитячі роки, музична атмосфера батьківського дому сільських інтелігентів. А ще величезний вплив його улюбленого вчителя, наставника і духовного провідника Левка Миколайовича Ревуцького, з яким доля зблизила молодого студента та аспіранта Київської консерваторії. Кирейко на все життя зберіг до великого композитора особливо шанобливе, навіть якесь священне ставлення, слухно вважаючи себе типовим представником школи Ревуцького.

Характерне для манери музичного письма Віталія Кирейка звернення до фольклорних інтонацій, мотивів, пісенних мело-

²⁴⁵ З газети «Культура і життя» від 05.02.1997 р.

дій, їх органічне перетворення в різних жанрах і формах сучасної музики – це лише одна ознака національної специфіки його композиторського стилю. Є ще інша, можливо, більш важлива: особлива емоційна сфера його творів. Вони завжди пройняті високим етичним пафосом, романтичною піднесеністю почуттів, позначені духовною чистотою і м'яким ліризмом, що так близькі ментальності українського народу.

Усі ці риси немов у фокусі проявилися в одному з перших масштабних творів Віталія Кирейка – опері “Лісова пісня”, написаній за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки. Це був справжній спалах його таланту. Романтична окриленість музики, щедрий розлив народнопісенних мотивів виявились напрочуд близькими поетиці чи не найбільш одухотвореного зразка української драматургії, засвідчили спроможність композитора піднятися до вершин лірико-психологічного письма.

Постановка “Лісової пісні” у 1958 р. Львівським театром ім. І. Франка, а в 1959 р. оперною студією Київської консерваторії, де роль Мавки блискуче виконала юна Діана Петриненко, стала подією в мистецькому житті України. Появилася опера, що вирізнялася серед тогочасних заідеологізованих соцпропагандистських вистав своєю поетичністю, прославленням краси, високих душевних поривань.

З часом виникає ряд інших оперних творів В. Кирейка, що остаточно утвердили його важливу роль у розвитку жанру: “У неділю рано зілля копала” за повістю Ольги Кобилянської, “Марко в пеклі” за п'єсою Івана Кочерги, “Вернісаж на ярмарку” за мотивами повісті Григорія Квітки-Основ'яненка. Вони представляють різні драматургічні типи – романтичної драми, сатири, водевільної комедії. І водночас мають багато спільного. Їх об'єднує прагнення автора ввести в музично-театральний обіг здобутки української літератури, показати художню плідотворність введення етноелементів в усталені форми оперного письма.

Ідентичні засади покладені в основу ще однієї галузі театральної діяльності Віталія Кирейка, де його вклад у вироблення національного самобутнього стилю спектаклів вельми помітний. Йдеться про балет. У 1959 р. композитор написав за повістю М. Коцюбинського партитуру хореографічної п'єси “Тіні забутих предків”. Вона наскрізь пройнята свіжим ароматом мелосу карпатського краю, немов зіткана з оригінальних гуцульських наспівів і мотивів. Прикметно, що своїм змістом – величчям прекрасного в житті людини та романтичним осмисленням фольклору, балет безпосередньо перегукується з оперою “Лісова пісня” і таким чином щільно пов'язаний з лірико-психологічним відгалуженням української музичної драматургії.

У подібному стильовому ключі витримані й інші твори В. Кирейка для хореографічного театру. Завдяки йому українське балетне мистецтво збагатилося образами Т. Шевченка (“Відьма”), Лесі Українки (“Орґія”), легендарними оповідями Донеччини (“Сонячний камінь”).

Викристалізованість естетичних переконань виразно демонструє багата симфонічна творчість Кирейка – 9 симфоній²⁴⁶, інструментальні концерти, симфонічні поеми (серед них вирізняється “Дон Кіхот”), сюїти. Витоки його симфонічного письма виразно кореняться в класичних традиціях. Це проявляється у мелодичній наповненості тем-образів, часто заснованих на народнопісенному матеріалі, чіткості драматургічних схем, врівноваженості емоційного вислову. Незважаючи на стабільність стильових засад, було б помилковим вважати, що в своїх творах композитор лише тиражує знайдене. З набутим досвідом та зростанням майстерності його почерк симфоніста пройшов значну еволюцію, вдосконалився, не втрачаючи при цьому зв'язків з основними напрямком: неадарма, свою восьму симфонію він назвав “класичною”.

²⁴⁶ На теперішній час – вже 10 симфоній.

Віталій Кирейко добре відомий музичній громадськості як автор проникливих, задушевних солоспівів на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, М.Рильського, свого побратима, відомого скульптора і поета А. Німенка. У виконавський репертуар широко ввійшли його витончені інструментальні п'єси, камерні ансамблі, численні обробки народних пісень.

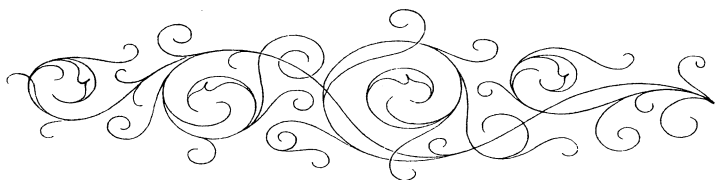
Вклад Віталія Кирейка в українську культуру не вичерпується лише музичною творчістю. Він людина по-справжньому всебічно обдарована, авторитетний науковець, професор. І завжди його дослідницька та педагогічна діяльність розгорталися в єдиному річищі з композиторською. Не дивно, що темою своєї кандидатської дисертації він вибрав проблеми обробок українських народних пісень.

А ще Віталій Дмитрович (до речі, тонкий знавець українських анекдотів) володіє блискучим публіцистичним хистом; його гострі статті, виступи присвячені наболілим питанням української культури, обов'язково знаходять живий резонанс серед громадськості.

Тож закономірно напрошується висновок, що Віталій Кирейко – людина щасливої долі. Адже він задумав реалізувати свій талант, досягти художніх вершин, хоч його шлях у мистецтві не був устелений одними квітами, а навпаки, густо пересипаний тернами. На жаль, багато дечого, створеного композитором, залишилось невикористаним на нашому духовному споживацькому ринку, а його великий творчий потенціал не до кінця розкритий. Ряд опер і балетів, хоча й дістали схвальну оцінку фахівців, досі не побачили сцени, надто рідко виконуються його масштабні симфонічні твори. Віталію Дмитровичу неодноразово доводиться стикатися з нерозумінням, навіть більше того – з викривленням його творчих ідей та задумів. Досить згадати хоч би постановку “Тіней забутих предків” у Львові 1960 року, коли балетмейстер Т. Рамонова на власний

смак перекроювала партитуру, намагаючись на догоду стереотипам соцреалізму всіляко “заземлити” романтичні образи, внести в дію класовий конфлікт. Не всім до вподоби відданість композитора класичним традиціям, що буцім-то заважають іти в ногу з сучасним життям...

І все ж, правдиве мистецтво завжди перемагає. Творчість Віталія Кирейка здобула заслужене визнання, його ім'я асоціюється з поняттям музиканта-професіонала високого класу, котрий зумів збагатити надбання національної композиторської школи, покликаної увійти в європейську культуру зі своїм власним, самобутнім і неповторним голосом.



Олексій Губко
(кандидат психологічних наук, дійсний член
Української міжнародної академії оригінальних ідей)
Провіряючи алгеброю гармонію...
(розхристані думки й емоції, збурені студіюванням
посібника Ірини Шестеренко
“Творчість Віталія Кирейка”)

Я й справді незмірно схвилюваний після зазнайомлення із цим дивовижним манускриптом. Таїну того збурення не так просто осягнути. Так, герой книги – дорога моєму серцю людина й чарівник музики. Так, автор книги – талановита піаністка і неабиякий теоретик музики. Так, ефект резонансу цих двох харизматичних особистостей і душевно спорідненого їм винуватця цих рядків. А понад усе, звісно, – магія персони самого композитора.

Що й казати, Віталій Дмитрович Кирейко, ой як багато важив і важить у моєму житті. І це починаючи з тієї щасної миті, коли я півстоліття тому вперше побачив його. Це було на квартирі його земляків зі славного полтавського граду Кобеляки – ефектної Тетяни Євгеніївни Галушко, члена нашої кафедри психології університету, де її віншували із захистом дисертації, і талановитого винахідника і співака Михайла Даниловича Галушка. Гримів його розкішний баритон, а акомпонував йому вродливий і тоді ще чубатий юнак – Віталій Кирейко.

А тоді 50 років чарувала його “Лісова пісня”...

Ось уже 40 років триває наше родаківство. У 1967 році я мав честь одружитися на його сестрі Владиславі Дмитрівні і разом з нею виховати дивовижну дитину – нашу донечку Марієчку. О, то була легендарна любов! “Дядя Ляля прийшов!” – просявши, дзвеніло дитя і бігло назустріч. І він відповідав взаємністю і видав цілу збірку солоспівів на її дитячі вірші.

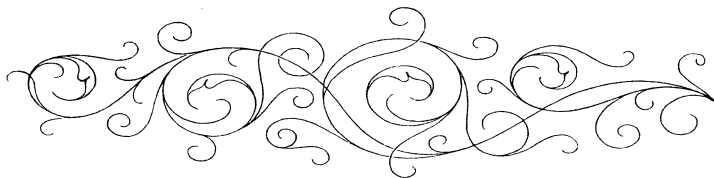
Та мова не про нас, а про двох великих музикантів України та їхнє святочне твориво – яскраве музикознавче дослідження, що стане окрасою нашої музичної літератури. В особі пані Ірини Шестеренко щасливо сполучились два феноменальні таланти – однієї з кращих в Україні піаністок і теоретика Божою милістю. На обох царинах вона владарює, мов античний олімпієць – переможно і красиво. Ось уже справді хто досліджує гармонію алгеброю аналітичного аналізу! Вона, мов Піфагор, чує музику космічних сфер. Тож дар її посланий богами. Мов філіппінський хілер, розтинає черевину кожного твору – і не скальпелем, а своїми трепетними перстами – і оголює всі його нутрощі, що пульсують і творять містерію Божого промыслу, являючи всю його гармонію і красу. А тоді так само, як хілер, одним змахом зарядженої космічною потугою руки, “зшиває” розтин, і перед нами знову принадні форми Афродіти чи торс Геракла.

Секрет високоталановитого аналітичного хисту пані Ярини (так по-українському хочеться чомусь назвати її) в її високому професіоналізмі. Це не малограмотне цвірінкання “метра”, що замість фахового аналізу виголошує примітивні вульгарно-соціологічні просторікування. Це рівноцінний партнер героя нашої книги – і як піаністка, і як аналітик музики. Її ерудиція, знання найпотаємніших нюансів музичного ладу приголомшують. На сторінках цього манускрипту ллється суцільний потік хитромудрих музичних термінів, однак – о, диво! – навіть тобі, неспеціалісту, все зрозуміло і – що найпарадоксальніше! – жагуче цікаво читати. Як мікрохірург, вона втаємничує тебе й найсокровенніші таїни найбожественнішої з муз – музи музики. І це не просто ерудиція, це окремішній талант аналітичного мислення. Це явлення окремого музичного інтелекту. А ще талант мовний. Про всі хитромудрощі оповідається прекрасною літературною мовою. Достоту українською музикальною мовою. І

це не просто багатство лексики. Це довершена стилістика. Це ячить просвітлена душа, нуртує добротворча психічна маґма, розлита у кожному слові, у кожному рядку. Та цілюща аура огортає тебе і творить катарсис.

А Віталія Дмитровича Кирейка радий привітати, що він, нарешті, знайшов гідного його таланту співця й поціновувача. І хочеться вірити, що цей теоретичний шедевр схилить терези долі і старійшина наших музикотворців одержить, нарешті, давно вже заслужену премію імені Т. Шевченка.

Доки житимуть такі шляхетні лицарі українського духу, як наш патріарх Віталій Кирейко, українська земля буде розсипати світу свої щедроти.



Список творів Віталія Кирейка

Ор. 1 –	хор “Хмара” (сл. О. Пушкіна)	1945
Ор. 2 –	романс “Тополя” (сл. Т. Шевченка)	1945
Ор. 3 –	романси “Знов весна”, “Соловейковий спів навесні” (сл. Л. Українки)	1946
Ор. 4 –	Варіації на тему Л. Ревуцького для ф-но	1948
Ор. 5 –	Монолог Матері (з поеми М. Рильського)	1949
Ор. 6 –	романс “Стояла я і слухала весну” (сл. Л. Українки)	1949
Ор. 7 –	хор “Веснянка” (сл. А. Німенка)	1949
Ор. 8 –	24 фортепіанні п’єси для дітей	1950
Ор. 9 –	хор “До Немана” (сл. А. Міцкевича)	1950
Ор. 10 –	хор “Весняні води” (сл. М. Рильського)	1950
Ор. 11 –	“Пісня” для ф-но	1952
Ор. 12 –	“Привітальна увертюра” для симф. оркестру	1953
Ор. 13 –	романс “Не бійся смутку” (сл. М. Рильського)	1953
Ор. 14 –	Симфонія №1	1953
Ор. 15 –	Романс “Не співайте мені сеї пісні” (сл. Л. Українки)	1954
Ор. 16 –	“Вокаліз” (для високого голосу)	1954
Ор. 17 –	“Фантазія і fuga” для струнного квартету	1957
Ор. 18 –	опера-феєрія “Лісова пісня” (за драмою Л. Українки)	1957
Ор. 19-а	романс “Пісня космонавта” (сл. П. Поповича)	1958
Ор. 19-б	“Українська сюїта” для струнного оркестру	1958
Ор. 20-а	хор “Наша ціль- людське щастя і воля”	1959
Ор. 20-б	(сл. І. Франка) хор “Над Дніпровою сагою” (сл. Т. Шевченка)	1959
Ор. 21 –	балет “Тіні забутих предків” за повістю М. Коцюбинського	1959

Ор. 22 – романси “Всім пахощам Аравії” та “Стоїть в очах і досі” (сл. М.Рильського)	1960
Ор. 23 – вокальний дует “Вечори над полем” (сл. А. Малишка)	1960
Ор. 24 – “Дивертисмент” для віолончелі і фортепіано	1960
Ор. 25 – “Каприччіо” для скрипки і фортепіано	1961
Ор. 26 – “10 обробок українських народних пісень з Полтавщини”	1961
Ор. 27 – Концерт для віолончелі з оркестром	1961
Ор. 28 – хор “Як ішли дзяучаты рана” (сл. М. Танка)	1962
Ор. 29 – “Менует” для віолончелі і ф-но	1962
Ор. 30 – романси “Пісня Антея” та “Де тії струни” (сл. Л. Українки)	1962
Ор. 31 – Симфонія № 2	1962
Ор. 32 – романси “Цвіте й гуде земля” і “Любов поранить і обманить”(сл. М. Рильського)	1964
Ор. 33 – “Вокаліз до прелюдії фа мінор Й. С. Баха”	1964
Ор. 34 – романс “О, рідне слово” (сл. Д. Павличка)	1964
Ор. 35 – кантата “Пам’яті М. Кропивницького” (сл. М. Рильського)	1965
Ор. 36 – опера “У неділю рано” (за повістю О. Кобилянської)	1965
Ор. 37 – опера “Марко в пеклі” (за драмою І. Кочерги)	1966
Ор. 38 – Тема з варіаціями для фортепіано	1966
Ор. 39 – балет “Відьма” (за поемою Т. Шевченка)	1967
Ор. 40 – хор “Міцніє, зроста Україна” (сл. К. Прохоренка)	1967
Ор. 41 – Концерт для скрипки з оркестром	1967
Ор. 42 – “Старовинна казка” для бандури	1967
Ор. 43 – романс “Над містом летять ключі” (сл. А. Німенка)	1968
Ор. 44 – романс “Перший спів” (сл. О. Олесь)	1968

Ор. 45 – “Моя зірка” та “Вічне життя” (сл. К. Гавлічки-Боровського)	1968
Ор. 46 – хори “Грай, моя бандуро” (сл. Д. Луценка) та “Як згадав комарик”	1968
Ор. 47 – фортепіанний цикл “Акварелі”	1968
Ор. 48 – “Експромт” і “Імпровізація” для ф-но	1968
Ор. 49 – дві сонати для скрипки соло	1968
Ор. 50 – Симфонія № 3 (до мінор)	1969
Ор. 51 – романс “Вічні думи” (сл. І. Франка)	1969
Ор. 52 – 3 гумористичні пісні (слова П. Глазового)	1969
Ор. 53 – хор “Ноктюрн” (сл. П. Тичини)	1969
Ор. 53а – романс “Нічні думи” (сл. І. Франка)	1969
Ор. 54 – “Токата” для фортепіано	1969
Ор. 55 – “Тема з варіаціями” для скрипки і фортепіано	1969
Ор. 56 – “Варіації” для бандури	1969
Ор. 57 – 6 п’єс для скрипки і фортепіано	1969
Ор. 58 – Сюїта для скрипки і фортепіано	1969
Ор. 59 – Симфонія № 4 (Ре мажор)	1970
Ор. 60 – романс “Поле чорніє” (сл. М. Рильського)	1970
Ор. 61 – романс “Музика” (сл. В. Лукши)	1970
Ор. 62 – хор “Пісня борців” (сл. Л. Українки)	1970
Ор. 63 – Соната №1 для фортепіано	1970
Ор. 64 – Прелюдія для бандури	1970
Ор. 65 – Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром	1971
Ор. 66 – “Симфоніста” для струнного оркестру	1971
Ор. 67 – Скрипковий дует “Волинські наспіви”	1971
Ор. 68 – “Музичний момент” і “Гумореска” для альту і фортепіано	1971
Ор. 69 – вокальний дует “Світова зоря” (сл. М. Рильського)	1972

Ор. 70 – хори “Ах, поля”, “Видя житія сего я горе” (сл. Г. Сковороди)	1972
Ор. 71 – хори “Душа моя”, “Як не горю, я не живу” (сл. П. Тичини)	1972
Ор. 72 – Цикл романсів “Барви легенд” (сл. А. Німенка)	1973
Ор. 73 – Струнний квартет № 1	1973
Ор. 74 – “Поема” для фортепіано з оркестром	1973
Ор. 75 – “НоктюРН” для бандури	1973
Ор. 76 – “Партизанський триптих” для хору (сл. П. Воронька)	1974
Ор. 77 – “Елегія” для альта і фортепіано	1974
Ор. 78 – Соната для фортепіано № 2	1975
Ор. 79 – Симфонія № 5 (Сі-бемоль мажор)	1975
Ор. 80 – “Романс” та “Інтермеццо” для бандури	1975
Ор. 81 – романс “Вставай же, молодь” (сл. П. Тичини)	1975
Ор. 82 – 3 п’єси для флейти і фортепіано	1975
Ор. 83 – 3 п’єси для кларнета і фортепіано	1975
Ор. 84 – 2 романси на сл. Д. Гуліа (“Парус”, “Знамя”)	1975
Ор. 85 – Фортепіанне тріо	1976
Ор. 86 – 4 п’єси для ф-но: “Романс. Вальс. Гуморес- ка. Марш.”	1976
Ор. 87 – “Пісня про Дніпропетровськ” (сл. К. Прохо- ренка)	1976
Ор. 88 – Балет “Оргія” за драмою Л. Українки	1976
Ор. 89 – романс “Ти прийди” (сл. Янки Купали)	1977
Ор. 90 – Рапсодія № 1 для фотепіано	1977
Ор. 91 – Симфонія № 6 (ре мінор) пам’яті Л. Ревуцького	1977
Ор. 91-а Концертна рапсодія для скрипки з оркестром	1977
Ор. 92 – Рапсодія для скрипки і фотепіано	1977
Ор. 93 – “Музичний момент” для контрабаса і форте- піано	1977

Ор. 94 – романс “Пророк” (сл. Л. Українки)	1977
Ор. 95 – “Романс” для тромбона і фортепіано	1977
Ор. 96 – Фантазія для бандури	1977
Ор. 97 – Струнний квартет № 2	1978
Ор. 98 – хор “Деснянський вальс” (Сл. З. Гончарук)	1978
Ор. 99 – “Гумореска” для контрабаса і фортепіано	1978
Ор. 100 – “Мелодія” для фортепіано	1979
Ор. 101 – романс “Над морем” (сл. Д. Павличка)	1979
Ор. 102 – “Три музичних моменти пам’яті матері” для фортепіано	1979
Ор. 103 – симфонічна поема “Дон Кіхот”	1980
Ор. 104 – “Київські ескізи” – сюїта для фортепіано в 4 руки	1980
Ор. 105-а “Багателі” для арфи	1980
Ор. 105-б “Мелодія” для флейти та арфи	1980
Ор. 106-а “Етюд” для скрипки соло	1980
Ор. 106-б Скрипковий дует “Веснянка”	1980
Ор. 107 – вокальний дует “Київська баркарола” (сл. В. Лагоди)	1980
Ор. 108 – “Прелюд” для альта і фортепіано	1981
Ор. 109 – романс “Коли акація цвіла” (сл. П. Усенка)	1981
Ор. 110 – романси “Сікстинська мадонна” та “Як почувеш вночі” (сл. І. Франка)	1981
Ор. 111 – хор “Мій Київ” (сл. О. Кирієнка)	1981
Ор. 112 – Ораторія “Будь славен, Києве” (сл. А. Демиденка)	1982
Ор. 113 – балет “Сонячний камінь”	1982
Ор. 114 – романс “Косарі” (сл. П. Засенка)	1982
Ор. 115 – романс “Світає далина” (сл. Б. Тена)	1983
Ор. 116 – романс “Весна” (сл. З. Гончарук)	1983
Ор. 117 – романс “Єсть на світі доля” (сл. Т. Шевченка)	1983
Ор. 118 – Тріо № 2 (для двох скрипок і ф-но)	1983

Ор.119 – симфонічна увертюра “Свято Перемоги”	1984
Ор.120 – романс “Пісня про Матір” (сл. Б. Олійника)	1984
Ор.121 – “4 пісні на слова Д. Павличка” для хору	1984
Ор.122 – Рапсодія для фортепіано № 2	1984
Ор.123 – романс “Вже летять журавлі” (сл. В. Олефі- ренка)	1984
Ор.124 – опера “Вернісаж на ярмарку” (за повістю Г. Квітки-Основ’яненка)	1985
Ор.125 – Струнний квартет № 3	1985
Ор.126 – хор “Благословен” (сл. О. Підсухи)	1985
Ор.127 – “Рондо-Веснянка” для фортепіано	1985
Ор.128 – 5 романсів на слова Т. Шевченка	1986
Ор.129 – Фортепіанна сюїта	1986
Ор.130 – “Рапсодія” № 3 для фортепіано	1986
Ор.131 – Симфонія № 7	1986
Ор.132 – Фантазія для двох скрипок і фортепіано	1986
Ор.133 – романс “Ірландська пісня” (сл. Т. Мура)	1987
Ор.134 – пісні для дітей: “Ой, найму я ведмедика”(сл. народні), “Прийшла зима”(сл. В. Лагоди)	1988
Ор.135 – романс “За хвилию котиться хвиля” (сл. П. Тичини)	1988
Ор.136 – “Концертний вальс” для фортепіано	1988
Ор.137 – Струнний квартет № 4	1988
Ор.138 – Соната № 3 для фортепіано	1988
Ор.139 – романс “Дві долі” (сл. В. Віковічного)	1988
Ор.140 – Рапсодія № 4 для фортепіано “Білоруська”	1989
Ор.141 – романс “Стежка” (сл. Г. Чубач)	1989
Ор.142 – хор “Золоті ворота” (сл. А. Пашко)	1989
Ор.143 – Концертна п’єса для контрабаса і ф-но	1989
Ор.144 – Варіації для фагота і арфи	1989
Ор.145 – романс “Очі” (сл. Г. Віковічного)	1990
Ор.146 – Соната для фортепіано № 4	1990

Ор.147 – “Легенда” для фортепіано	1990
Ор.148 – Етюд для фортепіано № 1	1990
Ор.149 – Соната для скрипки і фортепіано	1990
Ор.150 – 3 романси на слова Й. В. Гете: “Перша втра- та”, “Нічна пісня”, “Рання весна”	1991
Ор.151 – хор “Дума про Україну” (сл. Л. Ковальчук)	1991
Ор.152 – хор “Пісня про Україну” (сл. В. Кирейка)	1991
Ор.153 – хор “Україна” (сл. М. Губко)	1991
Ор.154 – Соната № 5 для фортепіано	1991
Ор.155 – хор “Вкраїно-ненько” (сл. Г. Віковічного)	1991
Ор.156 – хор “Україна живе” (сл. О. Веретенченко)	1991
Ор.157 – романс “Соловейко” (сл. М. Костомарова)	1992
Ор.158 – романс “Симфоній срібні крила” (сл. Л. Кра- сицької)	1992
Ор.159 – фортепіанний цикл “Листки з альбому”	1992
Ор.160 – Симфонія № 8	1992
Ор.161 – хори на сл. Г. Віковічного: “Не журися, Україно”, “Вставай, Україно!”	1992
Ор.162 – хорова сюїта “Тичиніана”	1992
Ор.163 – “Українська пасакалія” для фортепіано	1992
Ор.164 – 4 п’єси середньої трудності для фортепіано	1992
Ор.165 – Симфонія № 9	1993
Ор.166 – “Симфонічні варіації” для фортепіано з ор- кестром	1994
Ор.167 – романс “Музика (сл. А. Кацнельсона)	1994
Ор.168 – Фантазія і fuga для фортепіано	1995
Ор.169 – Соната № 6 для фортепіано	1995
Ор.170 – “Елегія” для фортепіано	1995
Ор.171 – романс “Чого я жду” (сл. В. Бровченка)	1995
Ор.172 – романс “Сам собі” (сл. Я. Коласа)	1995
Ор.173 – романси “Осінній ранок”, “Ранкове море” (сл. М. Губко)	1995

Ор.174 – 2 ноктюрни для фортепіано	1995
Ор.175 – “2 забутих вальси” для фортепіано	1996
Ор.176 – хор “Мій Боже любий” (сл. Ф. Млинченка)	1996
Ор.177 – романс “Не гніваюсь” (сл. Г. Гейне)	1996
Ор.178 – романси “Березневий день” (сл. М. Губко), “Ранок” (сл. Е. Дікінсон), “Нічна пісня ман- дрівника” (сл. Й. Гете)	1996
Ор.179 – романс “Реве та стогне Дніпр широкий” (сл. Т. Шевченка)	1996
Ор.180 – хор “Мусим виграти цей бій” (сл. О. Чорно- горця)	1996
Ор.181 – хор “Передчуття” (сл. Г. Гервега)	1996
Ор.182 – Сюїта для фортепіано в 4 руки	1997
Ор.183 – хор “Краю мій” (сл. В. Капустіна)	1997
Ор.184 – “Поема пам’яті Л. Ревуцького” для віолон- челі і фортепіано	1997
Ор.185 – хор “Прелюд”	1997
Ор.186 – “Поема” для скрипки і фортепіано	1997
Ор.187 – Варіації для фортепіано Фа мажор	1997
Ор.188 – Ноктюрн № 3 для фортепіано	1997
Ор.189 – Соната для альту і фортепіано	1997
Ор.190 – “Сумний наспів” для фортепіано	1998
Ор.191 – “Спогади” для фортепіано	1998
Ор.192-а романс “Ранок” на сл. З. Ружин	1998
Ор.192-б романс “Осінь” на сл. З. Ружин	1998
Ор.193 – романс “У тих степах” (сл. В. Бровченка)	1998
Ор.194 – романс La primavera (сл. А. Мачадо)	1998
Ор.195 – “Фантазія” для фортепіано з камерним орке- стром	1998
Ор.196 – романс “Од села до села” (сл. Т. Шевченка)	1998
Ор.197 – “Народна пісня” для фортепіано	1999

Ор.198 – хори “Єднаймося, браття”, “Брати-козаки”, “До сонця правди” та ін. (сл. З. Ружин)	1999
Ор.199 – вокальний дует “Зоря щастя” (сл. З. Ружин)	1999
Ор.200 – романси “Журавлині ключі”, “Весняна дума визріва” (сл. О. Ющенко)	1999
Ор.201 – романс “Хай зазвучить струна жива” (сл. Я. Черногуза)	1999
Ор.202 – хор “Молитва” (сл. П. Куліша)	1999
Ор.203 – Арія для альту і ф-но	1999
Ор.204 – Соната № 7 для фортепіано	1999
Ор.205 – романс “Вічне кохання” (сл. К. Дяченка)	2000
Ор.206 – “Багателі” для фортепіано	2000
Ор.207 – романс “Не вірю я” (сл. Г. Двойніса)	2000
Ор.208 – Соната № 8 для фортепіано	2000
Ор.209 – романси “Далеке дитинство”, “Пам’ять сер- ця” (сл. М. Сніжко)	2000
Ор.210 – фортепіанний “Альбом для юнацтва”	2001
Ор.211 – романси “Колискова”, “Сніги-сніги” (сл. Н. Поклад)	2001
Ор.212 – хор “Козацький марш” (сл. Н. Поклад)	2001
Ор.213 – кантата “Навік єдині” (сл. З. Ружин)	2001
Ор.214 – романс “Києве мій” (сл. В. Оліференка)	2001
Ор.215 – романс “Краса буття” (сл. Я. Черногуза)	2002
Ор.215-а романс “В’ється річка” (сл. В. Борисової)	2002
Ор.216 – романс “Я так любила вас” (сл. І. Любовик)	2002
Ор.217 – романс “Сумую” (сл. С. Шафар)	2002
Ор.218 – романс “Хто звідав туги біль” (сл. Й. В. Гете)	2002
Ор.219 – романс “Озвіться” (сл. Б. Слюсаренка)	2002
Ор.220 – хор “Кримська пісня” (сл. Ф. Степанова)	2002
Ор.221 – “24 прелюдії” для фортепіано	2002
Ор.222 – “Ноктюрн” № 4 для фортепіано	2002
Ор.223а – два етюди для фортепіано	2003

Ор.223б Соната № 9 для фортепіано	2003
Ор.224 – “Дует” для скрипки і віолончелі	2003
Ор.225 – Три романси на слова М. Емінеску	2003
Ор.226 – опера “Бояриня” (за драмою Лесі Українки)	2003
Ор.227 – Симфонія № 10	2004
Ор.228 – романси “Відлетіло листя”, “Січневий храм” (сл. П. Перебийніса)	2004
Ор.229 – романс “Весняний вальс” (сл. В. Борисова)	2004
Ор.230 – романси “Весняне диво”, “В’ється пісня голосна” (сл. З. Ружин)	2004
Ор.231 – романс “Дайте крила мені” (сл. В. Антонюк)	2004
Ор.232 – Фортепіанний квінтет	2004
Ор.233 – романс “Лиш будь зі мною вічно” (сл. А. Кошіля)	2005
Ор.234 – романс “Коли в твої очі дивлюся” (сл. П. Тичини)	2005
Ор.234-а хор “Романс” (сл. Ф. Степанова)	2005
Ор.235 – романс “Вертайте музику душі” (сл. О. Матушек)	2005
Ор.236 – романс “До мами” (сл. В. Сиви)	2005
Ор.237 – “Роздуми” для фортепіано	2005
Ор.238 – “Фантазія” для фортепіано	2005
Ор.239 – “Маленька поема” для фортепіано	2005
Ор.240 – “Київський вальс” для фортепіано	2005
Ор.241 – хор “Козацький гімн” (сл. Н. Поклад)	2005
Ор.242 – хор “Київ травневий” (сл. Г. Чубач)	2005
Ор.243 – “Новелета” для флейти і фортепіано	2005
Ор.244 – “Варіації” для гобою і фортепіано	2005
Ор.245 – “Варіації” для цимбал	2005
Ор.246 – романс “Ірій” (сл. Н. Поклад)	2005
Ор.247 – “Дві новелети” для кларнета і фортепіано	2006
Ор.248 – “Арія” для валторни і фортепіано	2006

Ор.249 – “Вальс” для кларнета і фортепіано	2006
Ор.250 – Скерцо для туби і фортепіано	2006
Ор.251 – Рондо для фагота і фортепіано	2006
Ор.252 – романс “На озері” (сл. М. Вороного)	2006
Ор.253 – романс “Поклик” (сл. Н. Поклад)	2006
Ор.254 – романс “Пахнуть липи” (сл. Я. Черногуза)	2006
Ор.255 – романс “Маки” (сл. М. Луківа)	2006
Ор.256 – романс “Я твоє останнє літо” (сл. М. Томенка)	2006
Ор.257 – “Гумореска” для труби і фортепіано	2006
Ор.258 – романс “До зірки” (сл. М. Емінеску)	2007
Ор.259 – Пісні для дітей “Наша хата”, “Літо”, “Роди- чі”, “Ніч” (сл. Н. Поклад)	2007
Ор.260 – романс “Народна пісня” (сл. М. Томенка)	2007
Ор.261 – хор “Град прадавній” (сл. А. Ахматової)	2007
Ор.262 – романс “У небі губляться лелеки” (сл. С. Цушка)	2007
Ор.263 – дві колискові “Вишиванка”, “Мама-рибка” (сл. З. Ружин)	2007
Ор.264 – Соната №10 для фортепіано	2007
Ор.265 – “Вальс-фантазія” для фортепіано	2007
Ор. 266 – “Новелета” для труби і фортепіано	2008

Список творів Віталія Кирейка за жанрами

Опери

Ор. 18 – опера-феєрія “Лісова пісня” (за драмою Л. Українки)	1957
Ор. 36 – опера “У неділю рано” (за повістю О. Кобилянської)	1965
Ор. 37 – опера “Марко в пеклі” (за драмою І. Кочерги)	1966
Ор.124 – опера “Вернісаж на ярмарку” (за повістю Г. Квітки-Основ’яненка)	1985
Ор.226 – опера Бояриня” (за драмою Лесі Українки)	2003

Балети

Ор. 21 – балет “Тіні забутих предків” за повістю М. Коцюбинського	1959
Ор. 39 – балет “Відьма” (за поемою Т. Шевченка)	1967
Ор. 88 – Балет “Оргія” за драмою Л. Українки	1976
Ор.113 –балет “Сонячний камінь”	1982

Симфонічні твори

Ор. 12 – “Привітальна увертюра” для симфонічного оркестру	1953
Ор. 14 – Симфонія №1	1953
Ор.19-б – “Українська сюїта” для струнного оркестру	1958
Ор. 27 – Концерт для віолончелі з оркестром	1961
Ор. 31 – Симфонія № 2	1962
Ор. 41 – Концерт для скрипки з оркестром	1967
Ор. 50 – Симфонія № 3	1969

Ор. 59 –	Симфонія № 4	1970
Ор. 65 –	Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром	1971
Ор. 66 –	“Симфоніста” для струнного оркестру	1971
Ор. 74	“Поема” для фортепіано з оркестром	1973
Ор. 79 –	Симфонія № 5	1975
Ор. 91 –	Симфонія № 6 (пам’яті Л. Ревуцького)	1977
Ор. 91-а	Концертна рапсодія для скрипки з оркестром	1977
Ор.103 –	симфонічна поема “Дон Кіхот”	1980
Ор.131 –	Симфонія № 7	1986
Ор.160 –	Симфонія № 8	1992
Ор.165 –	Симфонія № 9	1993
Ор.227 –	Симфонія № 10	2004

Інструментальні твори

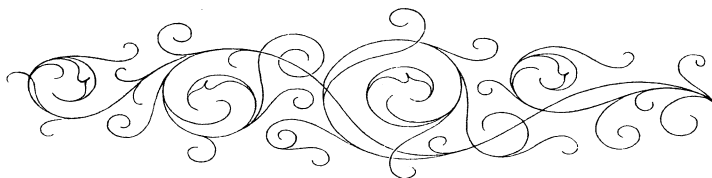
Ор. 4 –	Варіації на тему Л. Ревуцького для ф-но	1948
Ор. 8 –	24 фортепіанні п’єси для дітей	1950
Ор. 11 –	“Пісня” для фортепіано	1952
Ор. 24 –	“Дивертисмент” для віолончелі і фортепіано	1960
Ор. 25 –	“Каприччіо” для скрипки і фортепіано	1961
Ор. 38 –	Тема з варіаціями для фортепіано	1966
Ор. 47 –	фортепіанний цикл “Акварелі”	1968
Ор. 48 –	“Експромт” і “Імпровізація” для ф-но	1968
Ор. 49 –	дві сонати для скрипки соло	1968
Ор. 54 –	“Токата” для фортепіано	1969
Ор. 55 –	“Тема з варіаціями” для скрипки і фортепіано	1969
Ор. 56 –	“Варіації” для бандури	1969
Ор. 57 –	6 п’єс для скрипки і фортепіано	1969
Ор. 58 –	Сюїта для скрипки і фортепіано	1969

Ор. 63 – Соната №1 для фортепіано	1970
Ор. 64 – Прелюдія для бандури	1970
Ор. 77 – “Елегія” для альту і фортепіано	1974
Ор. 78 – Соната для фортепіано № 2	1975
Ор. 85 – Фортепіанне тріо	1976
Ор. 86 – 4 п’єси для фортепіано: “Романс. Вальс. Гу-мореска. Марш.”	1976
Ор. 90 – Рапсодія № 1 для фортепіано	1977
Ор. 92 – Рапсодія для скрипки і фортепіано	1977
Ор.102 – “Три музичних моменти пам’яті матері” для фортепіано	1979
Ор.104 – “Київські ескізи” – сюїта для фортепіано в 4 руки	1980
Ор.105-а “Багателі” для арфи	1980
Ор.105-б “Мелодія” для флейти та арфи	1980
Ор.106-а “Етюд” для скрипки соло	1980
Ор.106-б Скрипковий дует “Веснянка”	1980
Ор.118 – Тріо № 2 (для двох скрипок і ф-но)	1983
Ор.129 – Фортепіанна сюїта	1986
Ор.130 – “Рапсодія” № 3 для фортепіано	1986
Ор.132 – Фантазія для двох скрипок і фортепіано	1986
Ор.136 – “Концертний вальс” для фортепіано	1988
Ор.137 – Струнний квартет № 4	1988
Ор.138 – Соната № 3 для фортепіано	1988
Ор.140 – Рапсодія № 4 для фортепіано “Білоруська”	1989
Ор.146 – Соната для фортепіано № 4	1990
Ор.147 – “Легенда” для фортепіано	1990
Ор.148 – Етюд для фортепіано № 1	1990
Ор.149 – Соната для скрипки і фортепіано	1990
Ор.154 – Соната № 5 для фортепіано	1991
Ор.159 – фортепіанний цикл “Листки з альбому”	1992
Ор.163 – “Українська пасакалія” для фортепіано	1992

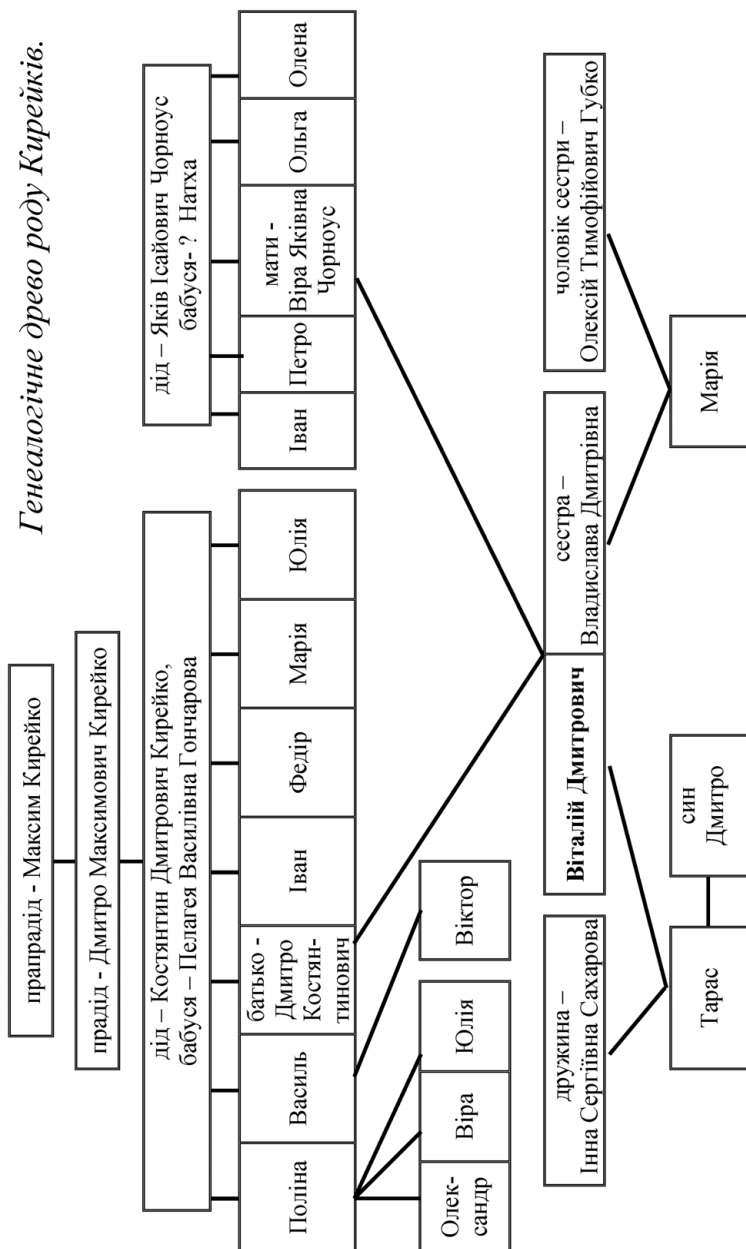
Ор.164 – 4 п'єси середньої трудності для фортепіано	1992
Ор.168 – Фантазія і fuga для фортепіано	1995
Ор.169 – Соната № 6 для фортепіано	1995
Ор.170 – “Елегія” для фортепіано	1995
Ор.174 – 2 ноктюрни для фортепіано	1995
Ор.175 – “2 забутих вальси” для фортепіано	1996
Ор.182 – Сюїта для фортепіано в 4 руки	1997
Ор.184 – “Поема пам'яті Л. Ревуцького” для віолончелі і фортепіано	1997
Ор.186 – “Поема” для скрипки і фортепіано	1997
Ор.187 – Варіації для фортепіано Фа мажор	1997
Ор.188 – Ноктюрн № 3 для фортепіано	1997
Ор.189 – Соната для альту і фортепіано	1997
Ор.190 – “Сумний наспів” для фортепіано	1998
Ор.191 – “Спогади” для фортепіано	1998
Ор.195 – “Фантазія” для фортепіано з камерним оркестром	1998
Ор.203 – Арія для альту і ф-но	1999
Ор.204 – Соната № 7 для фортепіано	1999
Ор.206 – “Багателі” для фортепіано	2000
Ор.208 – Соната № 8 для фортепіано	2000
Ор.210 – фортепіанний “Альбом для юнацтва”	2001
Ор.221 – “24 прелюдії” для фортепіано	2002
Ор.222 – “Ноктюрн” № 4 для фортепіано	2002
ор.223а – два етюди для фортепіано	2003
Ор.223б Соната № 9 для фортепіано	2003
Ор.224 – “Дует” для скрипки і віолончелі	2003
Ор.232 – Фортепіанний квінтет	2004
Ор.237 – “Роздуми” для фортепіано	2005
Ор.238 – “Фантазія” для фортепіано	2005
Ор.239 – “Маленька поема” для фортепіано	2005
Ор.240 – “Київський вальс” для фортепіано	2005

Ор.243 – “Новелета” для флейти і фортепіано	2005
Ор.244 – “Варіації” для гобою і фортепіано	2005
Ор.245 – “Варіації” для цимбал	2005
Ор.247 – “Дві новелети” для кларнета і фортепіано	2006
Ор.248 – “Арія” для валторни і фортепіано	2006
Ор.249 – “Вальс” для кларнета і фортепіано	2006
Ор.250 – Скерцо для туби і фортепіано	2006
Ор.251 – Рондо для фагота і фортепіано	2006
Ор.264 – Соната №10 для фортепіано	2007
Ор.265 – “Вальс-фантазія” для фортепіано	2007
Ор.266 – “Новелета” для труби і фортепіано	2008

Понад 100 Хорових та вокальних творів



Генеалогічне древо роду Кирейків.



Список використаної літератури і джерел

1. *Акопян Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995.
2. *Акопян Л.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – Санкт-Петербург, 2004.
3. *Антонович М.* Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1999.
4. *Антонюк В.* Ренесанс українського романсу. – Дніпропетровськ: Бористен, 1999, № 11, с. 10-13.
5. *Антонюк В.* Вічні ноти корифея. // Літературна Україна за 22.02.2007.
6. *Антонюк В.* Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. – К., 1998, 2 видання – К., 2001.
7. *Арановский М.* Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
8. *Архимович Л.* Виталий Кирейко. М.: Советский композитор, 1958.
9. *Архимович Л., Гордійчук М. М.В. Лисенко.* Життя і творчість. – К.: Мистецтво, 1952.
10. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Ленинград: Музыка, 1971, книги 1 и 2.
11. *Асафьев Б.* Об опере. Избранные статьи. – Ленинград: Музыка, 1976.
12. *Берегова О.* Постмодернізм в українській камерній музиці 80-90-х років ХХ сторіччя. – К. 1999.
13. *Бердяєв Н.* Національність і людство// Сучасність №1, 1993, с.154-157.
14. *Білозерська О.* Патріарх української музики. Інтерв'ю з В. Кирейком. // “У Києві” за 5 травня 2004 р.
15. *Билинская М.* Тарас Шевченко и музыка. – К.: Музична Україна, 1984.

16. *Боганова Т.* Национально-русские традиции в музыке С. Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1961.
17. *Булат Т.* Український романс. – К.: Наукова думка, 1979.
18. *Булат Т.* Микола Лисенко. – К.: Музична Україна, 1973.
19. *Бялик М.* Л.Н. Ревуцкий. – Ленинград: Советский композитор, 1979.
20. *Васильев В., Шаповал Ю.* (ред.). Командири Великого Голоду. Поїздки В.Молотова і Л. Кагановича в Україну та на Північний Кавказ. 1932-1933 роки. – К. Генеза, 2001.
21. *Вахранев Ю.* Исполнение музыки. Поэтика. – Харьков, 1994.
22. *Ващенко Д. І.* Кочерга і музичний театр України ХХ століття... Дипломна робота.- К., 2006, НМАУ, кафедра історії української музики.
23. *Виноградов Г.* Про формування індивідуальних композиторських стилів. // “Музика” № 2, 1976.
24. *Гаккель Л.* Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е издание. – Л.: Советский композитор, 1990.
25. *Герасимова-Персидська Н.* Специфіка національного варіанту барокко в українській музиці // Українське барокко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991, с.211-215.
26. *Головинский Г.* Композитор и фольклор. – М.: Музыка, 1981.
27. *Гольденвейзер А.* 32 сонаты Бетховена. – М.: Советский композитор, 1970.
28. *Гордійчук М.* Українська радянська симфонічна музика. – К.: Музична Україна, 1969.
29. *Горіла М.* Музика до «Кобзаря» // Музика, 1992, № 2, с. 5.
30. *Горюхина Н.* Эволюция сонатной формы. К.: Музична Україна, 1970.
31. *Горюхина Н.* Музыкальная форма и стиль. Диссертация... доктора искусствоведения. К., 1970.

32. *Горюхина Н.* Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.:Музична Україна, 1985.
33. *Горюхина Н.* Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры. – К.: Музична Україна, 1989, вып.2, ст.52-64.
34. *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Советский композитор, 1989.
35. *Грабовський С.* Так, революція! // Сучасність № 3, 2005, ст. 71-72
36. *Грица С.* Мелос української народної епіки. – К.: Наукова думка, 1979.
37. *Грицак Я.* Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX- XX ст. – К.: Генеза, 1996.
38. *Грінченко М.* Історія української музики. Видавництво Спілка, 1922.
39. *Грінченко М.* Український романс. Шевченко і музика. // Вибране.- К.: Державне в-во образотворчого мистецтва. 1959.
40. *Грушевський М.* Історія української літератури. – К.: Либідь, 1993, т.1.
41. *Губко М.* Так рано свеча догорела... сост. Алексей Губко. – К.: Радуга. 2004.
42. *Губко М.* Гуси-лебеді летять. Передмова і переклад на білоруську мову І.Літоша. К.: Радуга, 2005.
43. *Губко О.* Останній романтик українського мелосу.// Творець чарівних мелодій – К.: Криниця, 2002.
44. *Губко О.* Психологія українського народу. Кн. 1. Психологічний склад праукраїнської народності. – К.: Задруга, 2003.
45. *Давыдова О.* Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов. Диссертация на соискание науч. ст. кандидата искусствоведения. – К., 1987. Рукопись.

46. *Давидова О.* «Оргія» В. Кирейка. // Науковий вісник НМАУ, вип.16. К, 2002, ст.297-302.
47. *Драч І.* Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. – Суми, 2002.
48. *Друскін М.* Вопросы музыкальной драматургии оперы. – Л.: Музгиз, 1952.
49. *Єфремова Л.* “Лісова пісня”, опера В. Кирейка. – К.: Мистецтво, 1965.
50. *Забужко О.* Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період. – К.: Основи, 1993.
51. *Загайкевич М.* Українська балетна музика. – К.: Наукова думка, 1969.
52. *Загайкевич М.* С.П. Людкевич. Нарис про життя і творчість. – К. Наукова думка, 1957.
53. *Загайкевич М.* Драматургія балету. – К., 1978.
54. *Загайкевич М.* Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала». // «Культура і життя» за 14 серпня 1966 р.
55. *Загайкевич М.* Після сорокарічного забуття. Опера В. Кирейка «Лісова пісня» на сцені оперної студії Національної музичної академії ім. П. Чайковського. // «Культура і життя» за 11 грудня 1999 р.
56. *Загайкевич М.* Митець і доба.// «Культура і життя» за 05.02.1997р.
57. *Зенкін К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997.
58. *Зинькевич Е.* Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства, К.: Музична Україна, 1986.
59. *Зинькевич О.* Музичний процес чи його імітація // Музика. – К., 1993, №1, с.6 -8.
60. *Золочевський В.* Ладогармонічні засади української радянської музики. – К.: Музична Україна, 1976.
61. *Історія української музики т. 4.* – К.: Наукова думка, 1992.

62. *Історія української музики т. 5.* – К., 2004.
63. *Історія української дожовтневої музики.* – К., 1969.
64. *Квітка К.* Фольклористична спадщина М. Лисенка.// Вибрані статті. – К.: Музична Україна, 1976.
65. *Квітка-Основ'яненко Г.* Зібрання творів у 7-ми томах. т. III. К.: Наукова думка, 1981. Додатки.
66. *Келлер К.* “Прожить тысячу жизней”. По страницам разговорных тетрадей Л.Бетховена. М.: Музыка, 1983.
67. *Кирейко В.* Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького.- // Народна творчість та етнографія. Кн.1. – К., 1959.
68. *Кирейко В.* Обработки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів. Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства. – К.,1953. На правах рукопису.
69. *Кирейко В.* Третья симфония Б. Лятошинского // Украинская советская музыка. – К.: Советский композитор, 1960, с. 5-11.
70. *Кирейко В.* Титан. 200 лет со дня рождения Л.В.Бетховена. // «Рабочая газета» за 16.12.1970.
71. *Кирейко В.* Единство человеческого и творческого.// Лев Николаевич Ревуцкий. Статьи, воспоминания.- К.: Музична Україна, 1989, с.12-20.
72. *Кирейко В.* Третього голоду не переживу // «Вечірній Київ» за 12.12.1992р.
73. *Кирейко В.* «Геть духовну отруту!» лист до редакції газети «Вечірній Київ» за 13.2. 1995 р.
74. *Кирейко В.* Спогади про незабутню. Рукопис. 1995.
75. *Кирейко В.* «Що таке композитор і що таке філармонія» // Газета «Вечірній Київ» за 1996 рік.
76. *Кирейко В.* «Екзем», «Жаба в дирижаблі» та інші. Деякі міркування про музичну кон'юнктуру // Українська газета за 13.06.1992р.
77. *Кирейко В.* Рівна серед рівних. // Культура і життя за 12.1992 р.

78. *Кирейко В.* Відлуння ідеологічного бузувірства // *Культура і життя* за 23.11.1991 року.
79. *Кирейко В.* «Осінній ранок». Солоспіви на вірші Марії Губко. Від автора. – К.: Музична Україна, 1997.
80. *Кирейко В.* “Постановка голосу” Валентини Антонюк. // *Освіта.* – № 49. – К., 2000.
81. *Кирейко В.* Час іспитів і виживання // *Українська культура* № 2, 2001.
82. *Кирейко В.* Проникливий знавець музичного фольклору. // *Л. Івахненко. Анатолій Коломієць. (Творчі портрети українських композиторів).* – К., 2002.
83. *Кирейко В.* Вокальна Шевченкіана Валентини Антонюк. // *Культура і життя.* – 28 квітня 2004 р.
84. *Кирейко В.* Видатний українець. Передмова до роману В. Шевчука “Страсті за Миколаєм. Микола Лисенко”. – К.: Пульсари, 2007, с.3-4.
85. *Кирейко В.* «Я не пристосовувався до того, який і куди дме вітер» (розмову вела О. Мельник) // *Персонал плюс* №5 за 8-15 лютого 2007 р.
86. *Кирейко В.* Слово про ювіляра (Е. Яворському – 80). – К., *Музика* № 3, 2008, с.10
87. *Кияновська Л.* Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000.
88. *Кияновська Л.* Мирослав Скорик: Творчий портрет в дзеркалі епохи. – Львів, Сполом, 1998.
89. *Клин В.* Українська радянська фортепіанна музика. – К., 1980.
90. *Козаренко О. М.В.* Лисенко як основоположник української національної музичної мови. – Дис. кандидата мистецтвознавства. – К., 1993.
91. *Козаренко О.* Національна музична мова в контексті постмодернізму. – Тернопіль, 1999.
92. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. Львів. Наукове товариство ім. Шевченка, 2000.

93. *Конен В.* Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975.
94. *Копиця М.* Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия: Исследование. – Киев, 1990.
95. *Копиця М.* Епістолярна спадщина в аспекті вивчення музичного твору // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського.- вип. 21.- К.,1999.
96. *Копиця М.* Про драматургічний конфлікт у Четвертій симфонії Б.Лятошинського // Сучасна музика.- К., 1973.
97. *Копиця М.* Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. К., 2007.
98. *Копиця М.* Музика XX – XXI ст. Східна Європа та українське зарубіжжя. Робоча програма та методичні матеріали для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”. – К., 2005.
99. *Копиця М.* Давид Копиця – митець і громадянин. – К.: Вітчизна, 2006.
100. *Корній Л.* Історія української музики. ч.1– Київ- Харків – Нью-Йорк, 1996 та ч. 2 – Київ- Харків – Нью-Йорк, 1998.
101. *Королюк Н.* Кобзарєва пісня. Поезія Т. Шевченка і музика.- К.: Фонд мистецтв Юні таланти, 1994.
102. *Королюк Н.* Полум’яне серце Шевченка в музиці. – К.: Видавництво ім. О.Теліги, 1995.
103. *Косик В.* Україна і Німеччина у II світовій війні. – Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1993.
104. *Коцюбинська М.* Етюди про поезику Т. Шевченка: літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1990.
105. *Кочарова Г.* Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля.// Музично-історичні концепції в минулому і сучасності. – Львів, 1997.
106. *Кремлев Ю.* Фортепианные сонаты Л. Бетховена. – М.: Советский композитор, 1970.
107. *Кульчицький О.* Світовідчужання українця // Українська душа.- К.: Фенікс, 1992, с.48- 66.

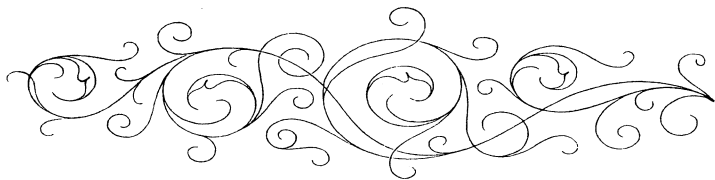
108. *Левицький О.* Музика В. Кирейка до трагедії «Оргія». // Музика, 1972, №3.
109. *Леонтович М.* Спогади, листи, матеріали. К., 1982.
110. *Лисенко М.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К.: Мистецтво, 1955.
111. *Лисенко М.* Про народну пісню і про народність у музиці. – К.: Мистецтво, 1955.
112. *Лисенко М.* Листи. / упорядкув. та коментарі О. М. Лисенка. – К.: Мистецтво, 1964.
113. *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973.
114. *Людкевич С.* Про основу і значення співності в поезії Т. Шевченка // Дослідження і статті. – К., 1976.
115. *Людкевич С.* Дослідження і статті, К., 1976.
116. *Лятошинський Б.* Епістолярна спадщина (упор. М. Копиця). Т.1.- К., 2002.
117. *Ляшенко І.* Національні традиції в музиці як історичний процес. – К.: Музична Україна, 1973.
118. *Ляшенко І.* Національне та інтернаціональне в музиці. – К.: Наукова думка, 1991.
119. *Ляшенко І.* Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996, (с.235- 258).
120. *Ляшенко І.* Національні традиції в музиці як історичний процес. – К.:Музична Україна, 1973.
121. *Мазель Л.* Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1991.
122. *Майбурова К.* Віталій Кирейко. Творчі портрети українських композиторів К.: Музична Україна, 1979.
123. *Майбурова К.* Провідна тема творчості // Музика, №6, 1976.
124. *Маланюк Є.* Нариси з історії нашої культури. – К.: Обереги, 1992.

125. *Матусевич Н.* Гармоническое варьирование в сольных обработках народных песен украинских композиторов. – Автореферат... канд. искусствоведения. К., 1971.
126. *Михайлов М.* К проблеме стиливого анализа. – М.: Музыка, 1976.
127. *Михайлов М.* Стил в музиці. – Л.: Музыка, 1981.
128. *Москаленко В.* Принципы претворения фольклора в современной симфонической музыке. – Автореферат... канд. искусств. – К., 1981.
129. *Мудрик В. В.* Кирейко – корифей-класик української національної композиторської школи. // зб. Мистецтвознавчі записки. Вип.12. – К., Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2007 (ст. 192 –195).
130. *Муха А.* Віталій Кирейко на відстані і зблизка. Рукопис. – архів І.Ш.
131. *Назайкинский Е.* Стил и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003.
132. *Назайкинский Е.* Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
133. Національна опера України ім. Т.Г. Шевченка. – Буклет. Упор. В. Туркевич. – К., 1997.
134. *Нестьев И. С.* Прокофьев. М.: Государственное музыкальное издательство, 1957.
135. *Орджоникидзе Г.* Фортепианные сонаты С. Прокофьева. – М.: Госмузиздат, 1962.
136. *Павлишин С.* Мар'ян Кузан.- Львів, 1993.
137. *Павлишин С.* Станіслав Людкевич. – К.: Музична Україна, 1974.
138. *Пархоменко Л.* Поезія і молодість // Радянська Україна – 2 квітня 1959 року.
139. *Первый Всесоюзный съезд советских композиторов, 1948г.* Стенографический отчет. Издание Союза советских композиторов. – М., 1948.
140. Питання стилю і форми в музиці. Зб. статей. Вип.4. – Львів: Каменяр, 2001.

141. *Поклад Н.* Передмова до збірки М. Губко «Гуси, гуси, лебедята, візьміть мене на крилята». – К.: Райдуга, 2007.
142. *Полищук Т.* «Наталка, Запорожец и Тарас Бульба – последние из могикан». // *День* №52 за 24.04.2004.
143. *Постановление ЦК ВКП (б)* от 10 .02.1948 г. «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели. – М.: Госполитиздат, 1953.
144. *Ревуцький Д.* Микола Лисенко. Повернення першоджерел. // Уп. В.Кузик. М.Чуєва.– К.: Музична Україна, 2003.
145. *Ревуцький Л.* Повне зібрання творів у 11 томах. – К. 1988. Т. 11.
146. *Ревуцький Л.* Галицькі пісні.- К., 1928.
147. *Ржевська М.* Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури (перша третина ХХ ст.). // *Українське музикознавство*, № 28, 1998. С.80-90.
148. *Рильський М.* Зібрання творів у 20 томах. т.15. – К. 1986.
149. *Роллан Р.* Собрание сочинений в девяти томах. Т.4. Музыканты прошлых дней. – М.: Музгиз, 1938.
150. *Руденко Ю., Губко О.* Українська козацька педагогіка. Витоки. Духовні цінності. Сучасність. – К., МАУП, 2007
151. *Ружин З.* Музика вічна і безкінечна... Видатному композитору В. Кирейку – 80.// *Українська культура за лютий 2007р.*
152. *Савенко С.* Сергей Иванович Танеев. – М.: Музыка, 1984.
153. *Сербин Р.* Анти-геноцидна конвенція ООН і український голодомор. Інтернет-сайт [www. telekritika.kiev.ua](http://www.telekritika.kiev.ua).
154. *Скорик М.* Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ ст. – К.: Музична Україна, 1983.
155. *Смирнова М.* Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. –М.: Музыка, 1983.
156. *Сохор А.* Национальное и современное в советской музыке. // *Музыкальный современник*, вып.1. М.: Советский композитор, 1973.

157. *Степаненко М.* Соната для скрипки і чембало М. Березовського. // Український музичний архів. Вип.1.
158. *Стилевые искания в музыке 70-80-х гг. XX в.* Сб. статей сост. Е. Шевляков. – Ростов-на-Дону, 1994.
159. *Стравинский И.* Диалоги (Воспоминания, Размышления. Комментарии). – Л.: Музыка, 1971.
160. *Творець чарівних мелодій.* Упорядник Ірина Лобовик. – К.: Криниця, 2002.
161. *Терещенко А.* Українська радянська кантата і ораторія. – Ч.1.- К.: Наукова думка, 1975.
162. *Терещенко А.* Українська радянська кантата і ораторія. – ч.2 –К., 1980.
163. *Українка Леся.* Про мистецтво. – К.: Мистецтво, 1996.
164. *Українська художня культура.* Навчальний посібник. Ред. І.Ф.Ляшенко.- К.: Либідь, 1996.
165. *Фільц Б.* Український радянський романс. – К.: Муз. Україна, 1970.
166. *Фрид Э.* Черты эпического симфонизма // Сов. музыка.- 1961, № 8.
167. *Холопов Ю.* Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX ст. Сб. статей. Сост. Тюлин Ю. Вип.2. – М.: Музыка, 1978.
168. *Черкашина М.* Опера XX ст. Нариси. – К.: Муз. Україна, 1981.
169. *Шагинян М.* Воспоминания о С. В. Рахманинове. // Воспоминания о Рахманинове т.2. – М., 1957 г.
170. *Шахназарова Н.* О национальном в музыке. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963.
171. *Шахназарова Н.* Национальная традиция и композиторское творчество. – М.: Композитор, 1992.
172. *Шевченко і музика.* Збірник статей. – К.: Мистецтво, 1996.
173. *Шестеренко І.* Маловідомі сторінки біографії В.Д.Кирейка. // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського, вип.55. – К., 2006, ст.88-98.

174. *Шестеренко І.* Традиції та новаторство в “Симфонічних варіаціях” для фортепіано з оркестром В. Кирейка. – Дослідження, досвід, спогади, вип.5. – К., 2004. с. 133-139.
175. *Шестеренко І.* Нова опера В. Д. Кирейка “Боярина”. Прочитання драми Лесі Українки в контексті часу. – Українське музикознавство вип. 35. – К., 2006, с.283-302.
176. *Шестеренко І.* Нова українська опера. // Музика № 5, 2005, с. 8-10.
177. *Шестеренко І.* Романтик своєї епохи. // Музика № 6, 2006, с.8-10.
178. *Шеффер Т.* Лев Ревуцький.- К.: Музична Україна, 1979.
179. *Шлемкевич М.* Душа і пісня.// Українська душа. – К.: Фенікс, 1992.
180. *Шреєр-Ткаченко О.* Історія української музики ч.1. – К.: Муз.Україна, 1980.
181. *Штогаренко А.* Партійність, народність, майстерність. (Із звітної доповіді Спілки композиторів). // Музика, К., 1974, №2.
182. *Юдкін І.* Вірність обраному шляху: до 60-річчя з дня народження В. Д. Кирейка. // Музика, № 6, 1986 р., ст.7.
183. *Ярустовский Б.* Очерки драматургии оперы XX в. – М., 1971.
184. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский.- Л.: Музыка, 1982.
185. *Яценко М.* У пошуках гуманістичного ідеалу.- // Дніпро, № 11, 1978.



Ірина Шестеренко

Творчість Віталія Кирейка

в курсі історії української музики

**Навчально-методичний посібник
для студентів спеціальності “Музичне мистецтво”
усіх спеціалізацій**

Підпис. до друку 24.09.08 Формат 60х84/16
Папір офс. Гарнітура Таймс. Друк офсетний.
Ум.-друк. арк. 16,82. Обл.-вид. арк. 18,1.
Наклад 500. Зам. № 044-08.

Видавець та виготівник Купріянова О.О
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої діяльності ДК № 315 від 24.01.2001 р.
03142, м. Київ, вул. Кржижановського, 3, ОКТЬ, корп. 5, офіс 142.