

Вокальний факультет
Кафедра оперного співу

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЦЮПАК КАРАБУЛУТ ВІКТОРІЯ АНАТОЛІЇВНА

УДК 784.3/.7.78.071.1(477)Кирейко(043.3)

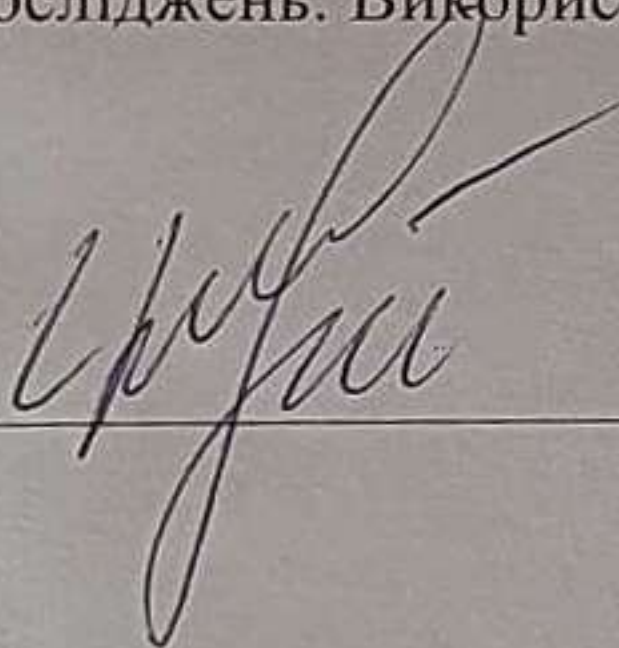
НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
**«ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА:
ВИКОНАВСЬКА АКТУАЛІЗАЦІЯ»**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Цюпак Карабулут В. А.

Творчий керівник: **Кабка Геннадій Миколайович**

Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Науковий консультант: **Шестеренко Ірина Вікторівна**

Кандидат мистецтвознавства, в. о. професора

АНОТАЦІЯ

Цюпак Карабулут В. А. «Вокальна творчість Віталія Кирейка: виконавська актуалізація». — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Зміст анотації

Мета дослідження полягає в науковому обґрунтуванні власного концертного втілення та мистецтвознавчого дослідження вокальної творчості визначного українського композитора сучасності Віталія Дмитровича Кирейка (1926–2016), а також визначенні новітніх підходів до інтерпретації його творів.

Творчий спадок В. Кирейка налічує 299 опусів. Твори композитора майже усіх жанрів та форм стали окрасою скарбниці української класичної музики та концертного репертуару виконавців, зокрема вокалістів.

Уся творчість митця вимагає нового осмислення та виконавської актуалізації. Процес осягнення вокальної спадщини В. Кирейка пов'язаний із введенням у дослідницький і виконавський обіг нових, невідомих або маловідомих творів майстра.

За допомогою історичного, музикознавчого, аналітичного, компаративного та системного методів було досліджено жанрово-драматургічні та художньо-образні особливості вокальної творчості Віталія Кирейка, а саме його опер, обробок українських народних пісень та романсів різних років.

У *першому* розділі з'ясовано теоретико-методологічні підвалини інтерпретаційного осмислення вокального спадку Віталія Кирейка і обґрунтовано необхідність комплексного підходу в сучасному науково-мистецтвознавчому дослідженні творчості композитора.

У *другому* розділі розглянуто оперну спадщину Віталія Кирейка в аспекті реалізації творчого мистецького проєкту дисертантки, а саме музичні портрети жіночих образів чотирьох опер митця.

Здійснено порівняльний аналіз інтерпретаційних підходів до вокальних утілень партії Мавки з опери-феєрії «Лісова пісня» у версіях 1958 та 1999 років; виявлено драматургічні особливості музичного портрету Тетяни з

опери-драми «У неділю рано». В образах Марусі та Ліліт з опери-феєрії «Марко в пеклі» розкрито гуманістичний зміст їх образів у проекції дихотомії добра і зла. Музичний портрет Оксани з опери-драми «Бояриня» змальовано крізь призму втілення найкращих рис українського жіноцтва.

Відзначено, що усі опери Віталія Кирейка різних жанрів були створені на тексти митців української класичної літератури і характеризувалися професійною майстерністю і технічною досконалістю в поєднанні з емоційною щирістю та вмінням розкрити усі тонкощі драматургічного розвитку. Вони є актуальними для сьогодення та необхідними для новітніх сценічних постановок.

У *третьому* розділі «Світоглядні парадигми камерно-вокальної спадщини Віталія Кирейка» з'ясовано багатопланову жанрову амплітуду камерно-вокальних творів митця, що відзначаються лірико-психологічним узагальненням образного змісту, а також оригінальними прийомами музичного розкриття поетичних ідей, почуттів і переживань.

Глибина проникнення у психологію, історичну правду української нації, обумовлює соціальне ідейно-образне спрямування і емоційну впливовість слова в усіх солоспівах В. Кирейка. Лаконічність висловлення, розвиток музичної стилістики митця в епіко-драматичному жанрі дало можливості драматизації музичних образів та створення ідейно вагомих композицій.

Аналіз романсів, написаних у різні періоди творчості (у тому числі і вокального циклу «Осінній ранок» на слова Марії Губко) та обробок народних пісень митця, привів до висновку, що в них було опосередковано відображено події минулого і сьогодення, людські настрої, їх почуття та емоції. Композитор знаходив необхідні прийоми мелодичного, гармонічного, ладового, поліфонічного та фактурного розвинення.

Наближеність до фольклорних джерел виявляється не тільки в постійному варіюванні вокальних мотивів, фактури і гармонії супроводу, а й у ладовому мисленні митця, а також вільній метроритмічній побудові, позначеній чергуванням розмірів.

Образно-тематичні сентенції та жанрові різновиди романсів Віталія Кирейка 2000-х років досить різноманітні: від поетичних лірико-пейзажних замальовок, баркароли, дитячих і колискових пісень до національно-патріотичних, соціальних, історичних, філософських романсів, драматичних, трагічних монологів та реквієму з розкриттям внутрішнього змісту і семантичного підтексту. Вони продемонстрували вміння композитора осягнути і втілити в музиці світобачення визначних поетів-філософів.

Розкриваючи героїчні сторінки історії українського народу, В. Кирейко порушував і животрепетні проблеми сучасності. Саме тому його твори є актуальними та потрібними сьогодні.

Інтерпретаційні парадигми творів В. Кирейка вимагають наявності у виконавців комплексного володіння усім арсеналом професійних навичок, потрібних для розкриття характеру та образного змісту кожного твору, адже розвиток музичної думки пов'язаний з сюжетом поетичного тексту. Вокалістові необхідно досягти не тільки інтонаційної майстерності, а й високого рівня декламації, кантиленності, артистизму та експресії у подачі художнього образу. Крім точного втілення музичного тексту, виконавцям слід передати багатство барв звукової палітри та динамізацію настроїв, співзвучних вимогам часу. Сьогодні виникає потреба нового усвідомлення авторського тексту твору та пошуку ширших та глибших трактувань наративу, закладеного у музиці, взаємозв'язку музики і слова. Цей фактор є вирішальним у новітніх підходах до інтерпретації творів Віталія Кирейка та до актуалізації вокальної спадщини композитора, що відгукувалася на хвилюючі події життя.

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

У Висновках обгрунтовано, що дослідження української музичної культури і вокальної творчості Віталія Кирейка зокрема, є найактуальнішим у сучасному музикознавстві. Воно потребує подальшого глибокого вивчення та виконавської актуалізації.

Композиторська самобутність, оригінальність почерку та стильових орієнтирів В. Кирейка ґрунтуються на синтезі фольклорного начала, пізньоромантичних тенденцій та модернізації засобів музичної виразності.

Ключові слова: *Віталій Кирейко, опери, інтерпретація, жіночі образи камерно-вокальна творчість, романси, образно-тематичні сентенції.*

TSIUPAK KARABULUT VIKTORIIA. «Vocal creativity of Vitaliy Kyreyko: the performance actualization». – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation for obtaining the educational and creative degree of Doctor of Art in the speciality 025 “Music Art” (field of study 02 “Culture and Art”). – P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 2023.

Abstract content

The purpose of the research is to provide a scientific basis for own's concert performance and an art-historical study of the vocal creation of the prominent Ukrainian composer Vitaliy Dmytrovych Kyreyko (1926–2016), as well as to determine the new approaches to the interpretation of his works.

V. Kyreyko's body of work includes 299 opuses. The composer's works of almost all genres and forms became a special beauty in the treasury of Ukrainian classical music and in the concert repertoire of performers, in particular vocalists.

All the composer's heritage requires a new understanding and performance actualization. The process of understanding of V. Kyreyko's vocal heritage is connected with the introduction of new, unknown or little-known works of the master into the research and performing circulation.

With the help of historical, musicological, analytical, comparative and systematic methods, the genre-dramaturgical and artistic-figurative features of Vitaliy Kyreyko's vocal creation (his operas, arrangements of Ukrainian folk songs and romances of different years) were investigated.

In the *first chapter*, the theoretical-methodological concept of the interpretive understanding of Vitaliy Kyreyko's vocal heritage was clarified and the need for a complex methodological approach in the modern scientific and artistic research of the composer's work was substantiated.

In the *second chapter*, the opera heritage of Vitaliy Kyreyko was considered in the aspect of the realization of the creative art project of the Creative Postgraduate student, namely musical portraits of female characters in four of the composer's five operas.

A comparison of interpretive approaches to the vocal embodiments of Mavka's part from the opera extravaganza "Forest Song" in the versions of 1958 and 1999 was made; dramaturgical features of the musical portrait of Tatyana from the opera-drama "Early on Sunday" were revealed; humanist values were revealed in the projection of the dichotomy of good and evil in the images of Marusya and Lilith from the opera extravaganza "Marco in Hell"; the musical portrait of Oksana from the opera-drama "Boyarynia" was drawn through the prism of the embodiment of the best features of Ukrainian femininity.

It was noted that all of Vitaliy Kyreyko's operas of various genres were based on the texts of Ukrainian classical literature and were characterized by professional skill and technical perfection combined with emotional sincerity and the ability to reveal all the subtleties of dramatic development. They are relevant for today and necessary for new stage performances.

In the *third chapter*, "Worldview Paradigms of Vitaliy Kyreyko's Chamber-Vocal Heritage", was clarified the multifaceted genre amplitude of the artist's chamber-vocal works, which are characterized by lyrical-psychological generalization of figurative content, as well as original techniques of musical disclosure of poetic ideas, feelings and experiences.

The depth of penetration into psychology, the historical truth of the Ukrainian nation, determines the social ideological direction and the emotional influence of words in all of V. Kyreyko's romances. The laconic expression, the development of the artist's musical style in the epic-dramatic genre made it possible to dramatize musical images and develop ideologically weighty compositions.

The analysis of romances created in different periods of creativity (including the vocal cycle "Autumn Morning" on the words of Maria Hubko) and the artist's arrangements of folk songs led to the conclusion that they indirectly reflected the events of the past and present, human moods, their feelings and emotions. The composer found the special methods of melodic, harmonic, modal, textural and polyphonic development.

The closeness to folklore sources is manifested not only in the constant variation of vocal motifs, texture and harmony of the accompaniment, but also in the artist's modal thinking, as well as a free metrorhythmic construction with alternating musical measures.

The figurative and thematic maxims and genre varieties of Vitaliy Kyreyko's romances of the 2000s are quite diverse: from poetic lyrical landscape sketches, barcarolles, children's and lullabies to national-patriotic, social, historical, philosophical romances, dramatic, tragic monologues and a requiem with an opening internal content and semantic subtext. They showed the composer's ability to grasp and embody in music the worldview of prominent poets-philosophers.

Revealing the heroic pages of the history of the Ukrainian people, Vitaliy Kyreyko also raised the vexing problems of our time. That is why his works are so relevant and necessary today.

The interpretive paradigms of V. Kyreyko's works require the performers to have a comprehensive mastery of the entire arsenal of professional skills necessary to reveal the character and figurative content of each work, because the development of musical thought is connected with the plot of the poetic text.

Performers need not only tonally and rhythmically accurately embody the musical text, but also to convey the richness of the colors of the sound palette and the dynamism of the moods, consonant with the requirements of the time. Today, there is a need for a new awareness of the author's text of each work and the search for broader and deeper interpretations of the narrative embedded in music, the

relationship between music and words, which has become a response to exciting life events. This factor is decisive in the latest approaches to the interpretation of Vitaliy Kyreyko's works and to the actualization of the composer's vocal legacy.

Not only the vocal, but also the piano part has a meaningful and philosophical load in his romances, which usually complements and artistically summarizes the original poetic source.

In the *Conclusions*, it was substantiated that the study of Ukrainian musical culture and vocal creativity of Vitaliy Kyreyko, in particular, is the most relevant in modern musicology. It needs further in-depth study and executive actualization.

V. Kyreyko's compositional ingenuity, originality of handwriting and stylistic guidelines based on the synthesis of folklore principles, late romantic tendencies and modernization of means of musical expressiveness.

Key words: *Vitaliy Kyreyko, operas, interpretation, female images, romances, chamber and vocal creativity, figurative and thematic maxims.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Цюпак Карабулут В. А. Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство*. Вип. 47. К., 2022. С. 102–109.

2. Цюпак Карабулут В. А. Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 42. Рівне, 2022. С. 42 – 48.

3. Цюпак Карабулут В. А. Національно-патріотичні мотиви вокальної творчості Віталія Кирейка 2000-х років // *Матеріали шостої міжнародної науково-практичної конференції Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях / НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада)*. Київ, 2022. С. 313 – 317.

4. Цюпак Карабулут В. А. Романси Віталія Кирейка 2000-х років. Навчально-методичний посібник для студентів мистецьких вишів III-IV рівнів акредитації. Кам'янець-Подільський – Київ : ТОВ Друкарня «Рута», 2023. 72 с. : нот.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедр оперного співу та історії української музики та фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського.

Матеріали дослідження викладено в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. П'ята міжнародна науково-практична конференція *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада). Київ, 2021 р.
2. Четверта міжнародна науково-практична конференція *Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу. Україна–Китай : музичний діалог*. НМАУ імені П. І. Чайковського (25 листопада). Київ, 2021 р.
3. Міжнародна науково-практична конференція *Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки; до 160-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського до 25-річчя заснування кафедри оперної підготовки та музичної режисури*. НМАУ імені П. І. Чайковського (21–23 лютого). Київ, 2022 р.
4. Шоста міжнародна науково-практична конференція *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. НМАУ імені П. І. Чайковського (4-5 листопада 2022 р.). Київ, 2022 р.
5. Всеукраїнська науково-практична конференція *Шамаєвські читання: митці, освіта, час*. НМАУ імені П. І. Чайковського (25-26 січня). Київ, 2022 р.
6. Міжнародна науково-освітня конференція *Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу* 8 червня 2023 року. Київ, 2023.

Концерт-презентація мистецького проєкту «Вокальні твори Віталія Кирейка» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва відбувся 30 червня 2023 року у малому залі ім. О. Тимошенка НМАУ імені П. І. Чайковського. У його програмі прозвучали твори Віталія Кирейка: арії Мавки з опери "Лісова пісня", Тетяни з опери "У неділю рано...", Марусі з опери "Марко в пеклі" та Оксани з опери "Бояриня", обробка української народної пісні «Чом ти мене, моя мати» з циклу «Десять пісень з Полтавщини», а також романси: "Осінній ранок" (на слова Марії Губко),

«Поклик (Баркарола)» - на слова Наталки Поклад, «У небі губляться лелеки» (на слова Сергія Цушка), «Запалим пам'яті свічу» (на слова Володимира Москвича), «Молитва за Україну» (на слова Петра Оселедька) та «Не бійся смутку» (на слова Максима Рильського).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. СТАН РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	22
1.1. Мистецтвознавчий концепт осмислення творчої спадщини Віталія Кирейка	22
1.2. Комплексний підхід у сучасному науковому дослідженні вокальної творчості композитора.....	25
Висновки до першого розділу.....	29
РОЗДІЛ 2. ОПЕРНА СПАДЩИНА ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА В КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ.....	31
2.1 Вокальні втілення образу Мавки з опери-феєрії «Лісова пісня»	32
2.2 Драматургія образу Тетяни з опери-драми «У неділю рано».....	42
2.3. Образи Марусі та Ліліт з опери-феєрії «Марко в пеклі» у проекції дихотомії добра і зла.....	48
2.4. Музичний портрет Оксани з опери-драми «Бояриня»: втілення найкращих рис українського жіноцтва	51
Висновки до другого розділу	58
РОЗДІЛ 3. СВІТОГЛЯДНІ ПАРАДИГМИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА.....	64
3.1. Жанрова амплітуда камерно-вокальних творів В. Кирейка.....	64
3.2. Семантика образів вокального циклу «Осінній ранок» на слова Марії Губко.....	65
3.3 Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка	69
3.4. Образно-тематичні сентенції романсів Віталія Кирейка 2000-х років	79

Висновки до третього розділу.....	96
ВИСНОВКИ.....	99
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	105
ДОДАТКИ.....	115
Додаток 1.....	115
Додаток 2.....	117
Додаток 3.....	118
Додаток 4.....	119

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

Однією з найактуальніших потреб музикознавців сьогодення є дослідження та популяризація надбань творців національної культури, які засобами мистецтва віддзеркалювали у своїй творчості історичні події, соціально-політичні та культурні проблеми українського суспільства.

У час протидії українців російській військовій агресії надзвичайно важливим питанням є звернення до творчості видатних українських митців, творців національної культури. Серед найяскравіших представників музичного простору України другої пол. XX – початку XXI ст. виділяється постать Віталія Кирейка (1926–2016 рр.) – видатного композитора, педагога, музикознавця та музично-громадського діяча. Це один із тих митців у історії українського музичного мистецтва, хто присвятив своє життя служінню національним культурним ідеалам, збагативши досягнення української композиторської школи. Не підкоряючись моді, він ішов власним мистецьким шляхом. Його високопрофесійна творчість різних жанрів, що налічує 299 опусів, увібрала у себе романтичні традиції та непідробну красу українського мелодизму.

Увібравши національний мелос, митець створив власну музичну мову, що знаходиться у тісному сплетінні з національними витоками та продовжує традиції європейського професійного мистецтва.

Особливий інтерес викликає звернення композитора до цитування фольклорних джерел та особливості його впливу на засоби музичної виразності.

Творчий спадок Віталія Кирейка різних жанрів і форм, що налічує 299 опусів, є однією з вершин мистецьких досягнень української культури у вимірі найвищих естетичних і високохудожніх зразків мистецтва. Проте він відомий набагато менше, ніж того заслуговує, та потребує нового глибинного наукового осмислення та популяризації.

Автор п'яти опер і біля 100 романсів, В. Кирейко писав свої вокальні твори на тексти українських поетів або в професійних українських перекладах. Музична мова усіх опусів митця виявляла мелодійність з опорою на інтонації української народної пісенності.

Сучасне наукове дослідження творчої спадщини композитора, зокрема вокальної, вимагає переосмислення попередніх наукових здобутків мистецтвознавців та історичних джерел у контексті нових сучасних реалій, а також аналізу недосліджених раніше творів та їх виконавської актуалізації й видавничої популяризації. Процес осягнення й нового осмислення спадщини митця пов'язаний із введенням у дослідницький і виконавський обіг нових, невідомих або маловідомих творів майстра, зокрема неопублікованих і недосліджених раніше романсів, написаних у 2000-х роках, а також опер Віталія Кирейка в контексті реалізації творчого мистецького проекту. Адже музика митця, завдяки професійній майстерності, національній означеності, підняттю високих філософських і патріотичних тем, стає ще більш актуальною в умовах сучасної війни, розв'язаної російськими окупантами проти України.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Мета дослідження полягає в науковому обґрунтуванні власного концертного втілення та інших інтерпретацій вокальних творів Віталія Кирейка, що стали достойним внеском митця у скарбницю української вокальної класики.

Означена мета обумовлює вирішення таких **завдань**:

- з'ясувати ступінь дослідження творчості митця відповідно до викликів сьогодення;

- виявити специфіку інтерпретації жіночих образів у чотирьох з п'яти опер композитора в контексті реалізації творчого мистецького проекту;
- дослідити семантику образів вокального циклу «Осінній ранок» на слова Марії Губко;
- охарактеризувати специфіку жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка;
- віднайти рукописи невідомих та невиконуваних раніше (або маловиконуваних) вокальних опусів Віталія Кирейка 2000-х років, зробити їх музикознавчий аналіз;
- дослідити музично-виражальні засоби та світоглядні парадигми вокального доробку митця пізнього періоду творчості;
- розглянути його з точки зору композиторських музично-виражальних засобів та з позиції інтерпретатора його вокальних творів;
- обґрунтувати коло образів та тематику творів;
- виявити значення вокального доробку В. Кирейка в історії української музичної культури;
- з метою актуалізації спадщини композитора здійснити комп'ютерний набір і видання навчально-методичного посібника «Романси Віталія Кирейка 2000-х років», а також презентувати концертне виконання цих творів в рамках творчо-мистецького проекту здобувачки;
- визначити новітні підходи до актуалізації спадщини композитора, співзвучні вимогам часу.

Об'єкт дослідження – вокальна спадщина Віталія Кирейка.

Предметом дослідження є виконавсько-музикознавча модель інтерпретації невідомих і невиконуваних раніше романсів Віталія Кирейка, а

також жіночих образів його опер: «Лісова пісня», «У неділю рано», «Марко в пеклі» та «Бояриня».

Методологія дослідження базується на комплексному застосуванні методів наукових галузей мистецтвознавства, теорії музики, вокального мистецтва, культурології, літературознавства, психології, філософії та джерелознавства.

Методи дослідження. У відповідності з визначеними об'єктом, предметом, метою та завданнями дослідження, у роботі застосовано методологічний інструментарій з повноцінним використанням наступних методів: історичного, аналітичного, джерелознавчого, музикознавчого, компаративного (порівняльного) та системного.

Під історичним методом мається на увазі творчість композитора в контексті епохи і часу, в якому він жив, а також хронологія написання творів.

Аналітичний та жанрово-стильовий методи застосовано для проведення музикознавчого дослідження вокального доробку В. Кирейка.

Порівняльний (компаративний) метод використано для виведення загального та розбіжного у творах митця та їх інтерпретаціях, системно-структурний метод – для систематизації набутих результатів дослідження та узагальнення набутої інформації, а крос-культурний – для уточнення контексту особливостей написання романсів.

Теоретична база дослідження спирається на праці науковців з обраної проблематики:

- у галузі історичного та теоретичного мистецтвознавства (Л. Архімович, М. Гордійчук, О. Давидова, І. Драч, Л. Єфремова, М. Загайкевич, В. Кирейко, М. Копиця, К. Майбурова, В. Москаленко, М. Черкашина, І. Шестеренко);

- культурології (В. Антонюк, М. Черкашина, І. Юдкін);

- композиторської, зокрема вокальної творчості Віталія Кирейка (В. Антонюк, Л. Архімович, М. Гордійчук, О. Давидова, Л. Єфремова,

М. Загайкевич, К. Майбурова, А. Терещенко, В. Туркевич, І. Шестеренко, Л. Шиленко).

Так, у дисертації [92] та навчально-методичному посібнику І. Шестеренко [91], поряд з симфонічною, музично-театральною, фортепіанною, камерно-інструментальною та хоровою, аналізувалась і камерно-вокальна спадщина митця, зокрема романси на слова Т. Шевченка, Лесі Українки, вокальні цикли «Барви легенд» на слова А. Німенка та «Осінній ранок» на слова М. Губко, а також романси на слова З. Ружин та «Десять обробок народних пісень з Полтавщини». Іриною Шестеренко було вперше проведено каталогізацію творчості митця (на 2008 рік вона налічувала 266 опусів). Остаточний список творів В. Кирейка (299 опусів) було надруковано І. Шестеренко після смерті композитора у буклеті «Віталій Кирейко» у 2016 р. [98].

Вокальній творчості митця, зокрема циклам романсів, обробок «Пісень з Полтавщини» та операм «Лісова пісня» й «Бояриня» були присвячені статті *Валентини Антонюк*, хоча музикознавчих аналізів у них не було здійснено, а також роботи *Л. Архімович*, *О. Давидової*, *М. Загайкевич*, *К. Майбурової*, *З. Ружин*, *І. Юдкіна* та ін.

Нові сфери критичного та наукового спрямування включають детальне дослідження оперної творчості Віталія Кирейка у сценічних утіленнях в кандидатській дисертації у 2021 р. [106] та статтях *Лади Шиленко* 2017–2022 років [102-105].

Велике наукове значення мають і статті самого композитора В. Кирейка в пресі та наукових збірниках, присвячені як музикознавчим, так і соціально-культурним проблемам [37 – 51].

Вокальним творам В. Кирейка 2000-х років мистецтвознавцями до сьогодні ще не було приділено належної уваги. Отже, камерно-вокальна спадщина митця потребує не тільки актуалізації, видання, а й глибокого аналізу та вивчення.

У всіх попередніх дослідженнях твори В. Кирейка розглядалися з мистецтвознавчих та культурологічних аспектів. Задля з'ясування основних принципів актуалізації виконавсько-дослідницького концепту значної уваги заслуговують методичні поради щодо роботи вокаліста над інтерпретацією вокальних творів митця, а також видання навчально-методичного посібника «Романси Віталія Кирейка 2000-х років».

Аналітичний матеріал дослідження становлять:

- віднайдені рукописи романсів Віталія Кирейка, обрані для мистецтвознавчого аналізу та виконання;
- клавіри опер, як опубліковані, так і рукописні;
- відео та аудіоматеріали із записами романсів та опер митця;
- історичні документи з ЦДАЛМУ та з особистих архівів сім'ї композитора, а також наукові праці щодо творчості митця;
- рецензії, відгуки та критика на оперні і концертні втілення творів В. Кирейка.

Наукова новизна даної роботи в тому, що в ній:

- досліджено вокальну спадщину В. Д. Кирейка з точки зору вокалістки-виконавиці;
- привернуто увагу до невідомих та маловідомих творів митця та особливостей їх виконання;
- здійснено аналіз оперно-вокальних інтерпретацій образу Мавки з опери В. Кирейка «Лісова пісня» в контексті часу, визначено спільні риси та відмінності у його трактуваннях;
- розглянуто архітектоніку та драматургічний розвиток образу Тетяни з опери-драми «У неділю рано»;
- з'ясовано мотиви психологічної поведінки головних героїнь опер «Марко в пеклі» та «Бояриня»;
- виявлено семантичні особливості вокальних творів Віталія Кирейка;

- розглянуто взаємодію музики і поетичного слова, ускладнення образної насиченості вокальної експресії, а також образно-тематичні сентенції вокальних творів В. Кирейка;

- здобуто цінний аналітичний фактаж невідомих досі камерно-вокальних творів В. Кирейка та виявлено їх жанрово-стильові аспекти.

- з'ясовано інтерпретаційні парадигми творів В. Кирейка;

- обґрунтовано перспективи подальшої актуалізації вокального спадку в сучасних умовах відродження національної культури.

Перспективи подальших розвідок. Концепт роботи не в повному обсязі розкриває усі аспекти обраної проблеми. Продовження музикознавчого дослідження та інтерпретаційних утілень вокальних творів Віталія Кирейка залишається актуальним питанням сьогодення.

Дана наукова робота може слугувати основою для подальшого вивчення як вокальної творчості В. Кирейка взагалі, так і необхідності концертно-інтерпретаційної актуалізації зокрема. За межами дослідження залишився розгляд проблеми задля більш точного і повного трактування як оперних партій, так і романсів митця (у рукописах перебуває ще понад 30 недосліджених солоспівів композитора).

Практичне значення отриманих результатів. Робота містить матеріал, важливий для розуміння рис стилю українського композитора Віталія Дмитровича Кирейка, зокрема, його здобутків у оперній та камерно-вокальній спадщині. Отримані результати можуть бути корисними для дослідників сучасного композиторського процесу, викладачів та студентів мистецьких, музичних, музично-педагогічних навчальних закладів різного ступеню акредитації. Матеріал дослідження може стати в нагоді при написанні відповідних розділів наукових та дидактичних робіт, навчально-методичних розробок з історії сучасної української культури, історії української музики, вокального виконавства, а аудіо- та відеозаписи

маловідомих і неопублікованих творів композитора дадуть можливість в повній мірі зрозуміти глибину передачі образу і красу музичної мови митця.

Для виконавців особливу цінність має виданий у 2023 році навчально-методичний посібник «Романси Віталія Кирейка 2000-х років» [85], що містить не тільки нотний матеріал 15 романсів пізнього періоду творчості композитора, а й їх музикознавчий аналіз та методичні вказівки до виконання. Романси останнього періоду творчості митця, що можуть бути окрасою концертного репертуару вокалістів, розміщено у хронологічному порядку з урахуванням каталогізації, здійсненої виконавицею і дослідницею творчості Віталія Кирейка – Іриною Шестеренко.

Основні положення роботи були **апробовані** на та п'яти Міжнародних та одній Всеукраїнській конференціях 2021-2023 років:

1. П'ята міжнародна науково-практична конференція *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада). Київ, 2021 р.
2. Четверта міжнародна науково-практична конференція *Сучасні аспекти теорії та практики оперного співу. Україна–Китай : музичний діалог*. НМАУ імені П. І. Чайковського (25 листопада). Київ, 2021 р.
3. Міжнародна науково-практична конференція *Музично-театральне мистецтво у глобалізованому світі: проблеми і пошуки; до 160-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського до 25-річчя заснування кафедри оперної підготовки та музичної режисури*. НМАУ імені П. І. Чайковського (21–23 лютого). Київ, 2022 р.
4. Шоста міжнародна науково-практична конференція *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. НМАУ імені П. І. Чайковського (4-5 листопада 2022 р.). Київ, 2022 р.
5. Всеукраїнська науково-практична конференція *Шамаєвські читання: митці, освіта, час*. НМАУ імені П. І. Чайковського (25-26 січня). Київ, 2022 р.
6. Міжнародна науково-освітня конференція *Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу* 8 червня 2023 року. Київ, 2023.

Апробації творчого мистецького проєкту відбулися на концертах:

- 1) 03.10.2021 – сольний концерт у Кам'янець-Подільському коледжі культури і мистецтв;
- 2) 29.10.2021 – участь у концерті «До 95-річчя від дня народження К. Огнєвого», НМАУ ім. П.І. Чайковського;
- 3) 31.10.2021 – сольний концерт у Кафедральному костелі святих Апостолів Петра і Павла, м. Кам'янець-Подільський;
- 4) 05.12.2021 – участь у концерті Odesa Music Olimp, м. Одеса, філармонія.
- 5) 23.12.2021 – участь у концерті «Вечір пам'яті Віталія Кирейка», Велика зала Національної спілки композиторів.
- 6). 15.12.2022 – сольний концерт у Кам'янець-Подільському фаховому коледжі культури і мистецтв;
- 7). 24.12.2022 – сольний концерт у Кафедральному костелі святих Апостолів Петра і Павла, м. Кам'янець-Подільський;
- 8). 10. 02.2023 – сольний концерт у Кам'янець-Подільській дитячій хоровій школі «Журавлик»;
- 9). 15.02.2023 – майстер-клас у Кам'янець-Подільському фаховому коледжі культури і мистецтв з вокальної майстерності для студентів спеціалізації «Музичне мистецтво естради» та «Народне пісенне мистецтво»;
- 10). 02.06.2022 – участь у концерті до відкриття філармонії у м. Фехтіє, (Туреччина);
- 11). 10.06.2022 – участь у концерті фестивалю «Kultur sanat» м. Мармарис (Туреччина);
- 12). 06.07.2022 – сольний концерт у філармонії м. Мармарис (Туреччина);
- 13). 08.07.2022– сольний концерт у філармонії м. Фехтіє (Туреччина);
- 14). 26.07.2022– сольний концерт у музеї м. Мармарис (Туреччина);

15). 21.08.2022 – сольний концерт у Кафедральному костелі святих Апостолів Петра і Павла, м. Кам'янець-Подільський.

Концерт-презентація мистецького проекту «Вокальні твори Віталія Кирейка» на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва відбувся 30 червня 2023 року. У його програмі прозвучали арії та романси Віталія Кирейка: арії Мавки з опери "Лісова пісня", Тетяни з опери " У неділю рано...", Марусі з опери "Марко в пеклі" та Оксани з опери "Бояриня", обробка української народної пісні "Чом ти мене, моя мати" з циклу «10 пісень з Полтавщини», а також романси: "Осінній ранок", «Баркарола», «У небі губляться лелеки», «Запалим пам'яті свічу», «Молитва за Україну» та «Не бійся смутку».

Структура дослідження складається з анотацій, вступу, трьох розділів, поділених на підрозділи, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (110 позицій) та чотирьох додатків.

Загальний обсяг дисертації становить 119 сторінок, з них основний зміст викладено на 104 сторінках.

РОЗДІЛ 1. СТАН РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Мистецтвознавчий концепт осмислення творчої спадщини Віталія Кирейка

Дослідження національної музичної культури і вокальної творчості Віталія Кирейка зокрема, є одним з найактуальніших питань сучасного музикознавства.

Українські музикознавці (В. Антонюк, Л. Архімович, М. Гордійчук, О. Давидова, Л. Єфремова, М. Загайкевич, К. Майбурова, А. Терещенко, І. Шестеренко, Л. Шиленко, І. Юдкін та ін.) зверталися до спадщини композитора у своїх працях, які стали теоретичною базою даного наукового дослідження.

Так, життєвий і творчий шлях композитора Віталія Дмитровича Кирейка було вперше ґрунтовно досліджено кандидаткою мистецтвознавства *Іриною Шестеренко* у навчально-методичному посібнику «Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики» [91], кандидатській дисертації «Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень» [92] та численних статтях (2005–2022 років).

У новітніх статтях І. Шестеренко «Нові обрії дослідження творчості Віталія Кирейка 2000-х років» [99] та «Синергія творчої спадщини Віталія Кирейка: до 95-річчя від дня народження» [100] згадувалися романси та інші твори митця новітньої доби, але не було проведено їх музикознавчого аналізу.

Значний внесок у вивчення та популяризацію творчості В. Кирейка своїми науковими роботами зробила докторка культурології, професорка, народна артистка України, завідувачка кафедри камерного співу НМАУ

ім. П. І. Чайковського Валентина Геніївна Антонюк, яка не тільки досліджувала оперну та камерно-вокальну спадщину, а й була першою виконавицею його романсів та обробок українських народних пісень.

В. Антонюк називала творчість В. Кирейка «феноменом національної української культури», а партію Мавки з його геніальної опери «Лісова пісня» за драмою Лесі Українки – «класичною перлиною світової музичної класики, одним з небагатьох художніх еталонів абсолютної краси» [3, с. 3].

Послідовник і втілювач ідеалів свого вчителя Л. М. Ревуцького, В. Кирейко, за словами М. Загайкевич, «є композитором, творчість якого глибоко вкорінена в національний ґрунт, ліриком і романтиком, наділений даром тонко відчувати і сприймати все прекрасне» [29, с. 2].

І. Шестеренко, досліджуючи життєвий і творчий шлях композитора в контексті його епохи та виконуючи його твори, зазначала, що основною ознакою композиторського стилю Віталія Кирейка завжди була «яскрава національна визначеність його музики... Драматургія та засоби виразності у його творах підпорядковуються виразному розкриттю змісту – ідеї звеличення Людини, утвердження цінності її внутрішнього світу, звернення до загальних проблем мистецтва, ідеї високої національної духовності. Саме ці ідеї гуманізму, властиві естетиці романтизму, є визначальними для творчості В. Кирейка» [91, с. 350- 351].

Оперна творчість Віталія Кирейка у сценічних утіленнях досліджувалася в кандидатській дисертації [106] та статтях *Лади Шиленко* (2017–2022 років). Крім того, творам митця були присвячені роботи *М. Загайкевич* - статті про В. Кирейка, постановки «Лісової пісні» та «У неділю рано зілля копала» [28 – 34], біографічні брошури *Л. Єфремової* [27] та *К. Майбурової* [62-63]; *О. Давидової* - про оперу «Лісова пісня» та балет «Оргія» [24], *І. Лобовик* - упорядник збірки статей про композитора та особливості його стилю «Творець чарівних мелодій» [73] та інших.

Велике значення мав би навчально-методичний посібник «Віталій Кирейко. Вибрані романси на вірші вітчизняних та зарубіжних поетів» (К. : Муз. Україна, 2007), до якого увійшли ноти 43 романсів митця з методичними вказівками до їх виконання Л. Дедюх, якби не велика кількість нотних опечаток (понад 200 помічених).

На сьогодні переважна більшість творів композитора існує в нотних рукописах, які сім'я Кирейків передала після смерті Віталія Дмитровича Ірині Шестеренко. Вони потребують подальшого дослідження, публікації та виконавської актуалізації.

Отже, цілком значимий доробок В. Д. Кирейка як видатної постаті в культурно-мистецькому просторі України чекає нових підходів до вивчення та аналізу.

Методологія дослідження базується на комплексному застосуванні методів наукових галузей мистецтвознавства, теорії музики, вокального мистецтва, культурології, літературознавства, філософії та джерелознавства.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи (об'єктивність, історизм, науковість), а також основні положення спеціальних методів дослідження: системного, мистецтвознавчого, культурологічного та музикознавчого.

Основоположними **методами** стали: *історичний* (для дослідження вокальної творчості Віталія Кирейка в контексті епохи і часу, в якому він жив, а також хронології написання його творів та з'ясування проблем вокальних інтерпретацій), *джерелознавчий* (для вивчення архівних джерел з цієї тематики), *крос-культурний* (для уточнення контексту культурних особливостей епохи і написання романсів). *Музикознавчий, аналітичний та жанрово-стильовий* методи застосовано для проведення музикознавчого аналізу вокального доробку В. Кирейка різних жанрів з точки зору композиторських музично-виражальних засобів та з позиції їх інтерпретатора. З'ясовано музично-виражальні засоби та світоглядні

парадигми вокальних творів, обґрунтовано їх коло образів та тематику, а також значення в історії української музичної культури.

Джерелознавчий метод дав змогу провести й обґрунтувати дослідження архівних джерел та наукових документів щодо творчості В. Кирейка, а також рукописів самого композитора.

За допомогою *літературознавчого* методу з'ясовано специфіку поетичних текстів вокальних творів митця й досліджено семантику їх образів.

Порівняльний (компаративний) метод використано для виведення загального та розбіжного у творах митця та їх інтерпретаціях, а *системно-структурний* метод – для систематизації набутих результатів дослідження та узагальнення набутої інформації.

Питання сучасних утілень опер В. Кирейка з точки зору репертуарної політики, культурно-економічних, соціально-політичних і технологічно-сценічних аспектів потребують подальшого дослідження з метою прогнозування потреб глядацької аудиторії у різних музичних жанрах.

1.2. Комплексний підхід у сучасному науковому дослідженні вокальної творчості композитора

Постать видатного композитора, педагога та музично-громадського діяча Віталія Дмитровича Кирейка (1926 – 2016) посіла почесне місце в історії української музики ХХ – ХХІ століть. Його музика, завдяки професійній майстерності, національній означеності, підняттю високих філософських і патріотичних тем, стає ще більш актуальною в умовах сьогоднішньої війни, розв'язаної російськими окупантами проти України.

Творчість Віталія Кирейка різних жанрів, що охоплює 299 опусів, відзначається українським національним колоритом, своєрідною композиторською стилістикою, наближеною до національних фольклорних джерел. Це робить його твори завжди впізнаними.

Вагомим внеском В. Кирейка у національну музичну культуру стали п'ять опер («Лісова пісня», «У неділю рано...», «Марко в пеклі», «Вернісаж на ярмарку» та «Бояриня»), а також чотири балети («Тіні забутих предків», «Відьма», «Оргія» і «Сонячний камінь»), написані за мотивами української літературної класики.

Серед інших визначних творів митця – 10 симфоній, симфонічні поеми, сюїти, увертюри, фантазії, сюїти; дві кантати, ораторія, шість струнних квартетів, два фортепіанні тріо, фортепіанні квартет, квінтет, перший в Україні подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром, концерти для скрипки, віолончелі, «Симфонічні варіації», Поема й Фантазія для фортепіано з оркестром. Багато творів написано для фортепіано (13 сонат, 24 прелюдії, 24 дитячі п'єси, Альбом для юнацтва, «Акварелі», цикли варіацій, багателей та інших п'єс). Композитор створив композиції для скрипки, віолончелі, альту, усіх інструментів симфонічного та народного оркестрів, а також численні хори й романси.

Як писала І. Шестеренко, «основною ознакою композиторського стилю В. Кирейка є яскрава національна визначеність його музики. Поряд з інтелектуальністю, витонченістю, письму композитора притаманна душевна щирість, чистота емоцій, досконале художнє відтворення душевного світу митця. У ліричній наповненості емоційного настрою відчувається поетика художнього вислову, помітним є психологічно вивірене ставлення до оспіваних у творах подій, відображення світосприйняття і світогляду українського народу. В. Кирейко є носієм глибоких національних та класико-романтичних традицій української академічної музики. У його творчості органічно синтезуються національні та європейські здобутки» [96].

На велику різножанрову творчість митця, безумовно, вплинули трагічні для нашої історії події голодоморів, другої світової війни, усі катаклізми соціальних перебудов другої половини ХХ ст. Але, незважаючи на усі соціально-економічні труднощі й негаразди, його світогляд з чистими моральними поглядами, вірою в торжество світлих сил та душевних устремлінь залишився незмінним.

За дослідженням І. Шестеренко, «усіх, хто знав композитора, вражала його всебічна обдарованість в багатьох сферах пізнання: крім іноземних мов (він володів німецькою, французькою, англійською, іспанською, італійською), композитор був добре обізнаний з історією (особливо українською), літературою, поезією, усіма видами мистецтва» [91, с. 87].

В. Кирейко блискуче закінчив Київську державну консерваторію (нині НМАУ) імені П. І. Чайковського та аспірантуру по класу композиції Л. М. Ревуцького, отримав звання кандидата мистецтвознавства (1953 р.), став викладачем (з 1953 р.), доцентом (1961 р.) та професором цієї ж консерваторії (1978 р.).

Перші десять років педагогічної діяльності він викладав сольфеджію й гармонію у вокалістів. Пізніше став вести читання партитур та аналіз музичних форм у студентів-народників та теоретиків. Студентів по композиції у Віталія Дмитровича було мало (за сорок років – всього п'ять композиторів: Віктор Гончаренко, Ігор Щербаков, Ірина Нефедова, Ірина Сивохіна, Григорій Верета).

Віталій Дмитрович виховував у них тяжіння до високих класичних ідеалів. Він був переконаний у тому, що перш ніж впроваджувати якісь постмодерністичні пошуки, необхідно дослідити та зберегти найкращі традиції композиторів-попередників. Він умів сам і вчив своїх студентів творчо використовувати жанри і форми, наповнюючи їх новим звучанням і надаючи неповторного відтінку.

Нагадаймо, що усі музично-театральні, вокальні і хорові твори митця написані виключно на українські тексти, або переклади (деякі, зокрема поезій Й. В. Гете, він робив власноруч, оскільки вільно володів іноземними мовами і яскравим поетичним даром). Російської мови він спеціально уникав не тільки у творчості, а й у спілкуванні. Критичне ставлення до поетичного першоджерела проявилось у виборі лаконічного сюжетно-образного смислу, що дозволяв розкрити музичними засобами його філософсько-психологічний підтекст. Таким чином, відбувався взаємозв'язок музики і слова, що ставав відгуком на хвилюючі події життя.

Жанрова амплітуда солоспівів В. Кирейка є досить широкою: від ліричних замальовок та зображення історичного минулого, дитячих пісень, колискових, до драматичних монологів, патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів, балади та останнього романсу-реквієму.

Розкриття соціально-політичної, громадянської теми стало ще більш властивим творчості В. Кирейка нового тисячоліття. Глибина проникнення в психологію, історичну правду української нації, обумовлює ідейно-образне спрямування і емоційну впливовість слова в усіх останніх солоспівах композитора. Лаконічність висловлення, розвиток музичної стилістики митця в епіко-драматичному жанрі дало можливості драматизації музичних образів та розробки ідейно вагомих композицій.

У пізній творчості митця є як романси, що будуються на розвитку одного музичного образу, так і на кількох образах з поглибленням психологічного стану. При тому композитор знаходить необхідні прийоми гармонічного, ладового, фактурного та поліфонічного розвитку.

Сучасне наукове дослідження творчої спадщини композитора, зокрема вокальної, вимагає комплексного підходу, що передбачає переосмислення попередніх наукових здобутків мистецтвознавців та архівних історичних джерел у контексті нових сучасних реалій, а також аналіз і видання

недосліджених раніше рукописів та виконавську актуалізацію й інтерпретаційну популяризацію творів.

Висновки до першого розділу

Таким чином, мистецтвознавчий концепт теоретичного осмислення вокальної спадщини Віталія Кирейка спирався на праці І. Шестеренко, а також В. Антонюк, М. Загайкевич, О. Давидової, Л. Єфремової, К. Майбурової, Л. Шиленко та ін.

Методологія даного дослідження базується на застосуванні методів наукових галузей мистецтвознавства, теорії музики, вокального мистецтва, культурології, літературознавства, філософії та джерелознавства.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові принципи (об'єктивність, історизм, науковість), а також основні положення спеціальних методів дослідження: системного, аналітично-музикознавчого, порівняльного (компаративного), мистецтвознавчого, психологічного та культурологічного.

Сучасне наукове дослідження творчої спадщини композитора, зокрема вокальної, що включає п'ять опер та понад 100 камерно-вокальних творів, вимагає комплексного методологічного підходу, що передбачає переосмислення попередніх наукових здобутків мистецтвознавців, архівних історичних джерел у контексті нових сучасних реалій, а також кропіткої аналітичної роботи з рукописами творів митця.

Досліджуючи творчий шлях митця в контексті культурно-політичної ситуації України другої половини ХХ – початку ХХІ століть, зауважимо, що його твори стали окрасою в скарбниці національної класичної музики та в концертному репертуарі вокалістів. Вони стають усе актуальнішими у

теперішній час жорстокої російської агресії, адже в них правдиво піднімається національно-патріотична, історична та філософська тематика вічних цінностей буття.

З'ясовано, що цілком значимий доробок В. Д. Кирейка як видатної постаті в культурно-мистецькому просторі України чекає нових підходів до вивчення та аналізу.

РОЗДІЛ 2.

ОПЕРНА СПАДЩИНА ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА В КОНТЕКСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

Протягом усього життя митець звертався до музично-театральних жанрів. Першою оперою, що зробила ім'я В. Кирейка знаним не тільки в Україні, а й за її межами, стала опера-феєрія «Лісова пісня» за однойменною поемою Лесі Українки (1957 р.). Наступною була романтична опера «У неділю рано» за однойменною повістю О. Кобилянської (1965 р.), а потім – сатирично-фантастична опера «Марко в пеклі» за однойменною п'єсою І. Кочерги (1966 р.). У 1985 р. була написана й поставлена камерна комічна опера «Вернісаж на ярмарку» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет», а останньою – стала опера-драма «Бояриня» за однойменною поемою Лесі Українки (2003 р.). Крім опер-феєрії «Марко в пеклі», всі вони мали певне сценічне життя.

Усі п'ять опер Віталія Кирейка різних жанрів були написані на першоджерела української класичної літератури і зіграли визначну роль в історії музичного театру ХХ – ХХІ ст.

Як писала І. Шестеренко, «проявляючи особливий інтерес до української класичної літератури (всі лібрето музично-сценічних творів митця написано на сюжети українських письменників-класиків), композитор по-новому дав концепцію філософського *credo* Лесі Українки (опери “Лісова пісня”, “Бояриня”). При тому розширено палітру жіночих образів, що піднімаються на високий рівень категорії трагічного. Відкриваючи заборонену раніше драму “Бояриня” В. Кирейко по-новому заглиблюється в життєвий простір поетеси, передає не тільки поетику, а й соціально-політичне спрямування твору» [91, с. 146].

Композитор знайшов особливі засоби виразності, музичної мови та оркестрової палітри для змалювання образів і почуттів героїв. З особливою

любов'ю і теплотою прописані жіночі образи, їх внутрішні переживання і мотиви психологічної поведінки.

У роботі розглянуто музичну драматургію і психологію образів головних героїнь чотирьох опер Віталія Кирейка («Лісова пісня», «У неділю рано...», «Марко в пеклі» та «Бояриня») в аспекті втілення творчого мистецького проєкту, означено стильові моменти інтерпретацій виконавиць.

2.1 Вокальні втілення образу Мавки з опери-феєрії «Лісова пісня»

Талант Віталія Кирейка як театрального композитора яскраво проявився в його першій опері «Лісова пісня», написаній на власне лібрето у 1957 році за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки. К. Майбурова звернула увагу на яскраво національну українську оперу: «В. Д. Кирейко написав лірико-філософську драму, яка органічно пов'язана з народною творчістю і водночас розвиває кращі традиції <...> класичного мистецтва. Трагедійна за змістом, опера глибоко оптимістична за своєю ідейною суттю, бо утверджує торжество кохання і творчості, непідвладних смерті» [63, с. 19].

Опера «Лісова пісня» вважається однією з перлин української музики ХХ століття. Її зміст втілює головну ідею твору і всієї спадщини як Лесі Українки, так і Віталія Дмитровича: переважання духовності над матеріальною основою буття.

«Лісова пісня» стала предметом досліджень багатьох музикознавців у наукових статтях і працях. Так, І. Шестеренко, роблячи музикознавчий аналіз та досліджуючи історію написання творів В. Кирейка, писала: «Першоджерело опери – однойменна драма-феєрія Лесі Українки – зразок класичної драматургії, що завдяки своїй самобутності зміг піднятися на загальноєвропейський рівень» [91, с. 220].

За словами дослідниці й виконавиці творів В. Кирейка В. Антонюк, «яскраво-національна колористика опери закорінена у ритмо-інтонаційне розмаїття жанрової української пісенності <...> 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» [8, с. 109].

Як і в однойменній драмі Лесі Українки, трагедія кохання в опері стає символом сили духу, досягаючи загальнолюдського рівня. Підкреслюючи емоційний посыл натхненною та мелодійною музикою, В. Кирейко передав задуману Лесею Українкою ідею. Сама поетеса писала про те, що хотіла бачити цю драму-феєрію у театральній-музичній інтерпретації. Музика опери Віталія Кирейка втілила специфічні риси його творчості, а саме: національну означеність мелодизму, свіжість гармонічної мови, колоритність оркестрової палітри та драматургічну довершеність партитури.

За дослідженням І. Шестеренко, «опера, що принесла автору заслужену славу одного з кращих композиторів України, стала знаковим твором, який виводив українську музику кінця 1950-х років на світовий рівень <... >. В. Кирейко стверджується як композитор постромантично-фольклорного поетичного напрямку з тяжінням до відображення філософської сутності людської свободи, національної міфології, конфліктного бачення дійсності» [91, с. 170].

О. Давидова у своїй кандидатській дисертації «Драматургія Лесі Українки в музично-сценічній творчості українських радянських композиторів» (1987 р.) визнала, що опера «Лісова пісня» – це не тільки персональне досягнення композитора, а й надзвичайно вагомий твір, що достойно поповнює ряд найкращих національних музичних творів. Вона зазначила, що «дія в опері організована в чітку часову послідовність з

активним розвитком характерів–образів, з яскравим втіленням конфліктних ситуацій, з чіткою логічно обгрунтованою драматургією» [24, с. 40 – 41].

«Лісова пісня» В. Кирейка – опера-феєрія на три дії та п'ять картин, написана на власне лібрето композитора за однойменною драмою Лесі Українки. Композитор зумів високомайстерно втілити драму-феєрію Лесі Українки, наповнивши музику яскравими барвами української народної пісенності, міфології та поезії, свіжістю почуттів та натхненністю людських переживань.

У філософському музично-сценічному творі В. Кирейка з'єдналися реальність та фантастика, глибока ліричність та поетична одухотвореність, відображення глибинних рис людських персонажів з їх психологічним розкриттям поведінки.

Композитор за допомогою музики розповів про чисте кохання селянського юнака Лукаша та лісової Мавки, яке не може бути здійсненим через розбіжність світоглядів і культур, про зіткнення поетичної душі з буденністю, про тугу за втраченим щастям і перемогу кохання.

Перші дві масштабні прем'єри «Лісової пісні» відбулися майже одночасно. У травні 1958 р. – на сцені Львівського оперного театру, де понад десять років вистава була частиною репертуару (диригент – Ярослав Вощак, режисер – Борис Тягно). Восени 1958 року відбулася ще одна постановка: «Лісовою піснею» було відкрито Оперну студію Київської консерваторії (теперішньої Національної музичної академії України) ім. П. І. Чайковського (диригент – Яків Карасик, режисер – Олександр Колодуб); партії виконували: Д. Петриненко та Н. Ткаченко (Мавка), М. Раков та В. Білоцерківський (Лукаш), Л. Остапенко і Л. Кнорозок (Килина), А. Мокренко та М. Дмитрієнко (Перелесник). На жаль, через деякий час «Лісова пісня» була вилучена з репертуару театрів.

Аналізуючи обидві вистави 1958 року, Катерина Майбурова зазначала: «Важко сказати, яка з постановок – львівська чи київська – була кращою. В

молодіжному театрі була особливо відчутною юнацька щира захопленість молодих виконавців» [63, с. 29].

На жаль, ні аудіо, ні відеозаписів Львівської вистави не залишилося. Є лише аудіозапис київської вистави із зірковими вокалістами-солістами (Діана Петриненко – Мавка, Михайло Раков – Лукаш, Анатолій Мокренко – Перелесник, Лариса Остапенко – Килина), що зберігається у фонді Національного радіо України. Усі вокалісти-інтерпретатори вміло передали образи персонажів, показавши високий професіоналізм і сценічну майстерність.

Третя постановка опери-феєрії «Лісова пісня» відбулась на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського у 1999 році (режисер-постановник – Валерій Курбанов, сценограф – Олексій Гавриш, балетмейстер – В. Вітковський). Головні ролі виконували: Наталія Ніколаїшин (Мавка), Геннадій Кабка (Лукаш), Світлана Ністратова (Мати Лукаша), Роман Смоляр (Дядько Лев), Ванда Войнарович (Килина), Валерій Мурга (Перелесник), Оксана Білоногова (Русалка), Володимир Збаруський (Лісовик).

Валентина Антонюк назвала оперу етапною, магістральною не лише для української музики вцілому, але і для її виконавців – як у постановці 1959 року, так і у втіленні 1999 року [8, с. 15].

На думку А. Терещенко, прагненням режисера-постановника В. Курбанова було втілити високий задум Лесі Українки, передати енергетику, ідею, яскравість дії, при цьому не опускаючись до побутових рішень у сценічному просторі, мізансценах та персонажах. Проте, А. Терещенко оцінила сценографію вистави так: «В якійсь мірі, частково, сценічне рішення заповнює відсутність декорацій... Дерев'яні дощечки, розвішані в просторі авансцени і намальовані на заднику, очевидно, покликані бути знаками, символами столітніх дубів, берез, верб. Але вони так і залишилися лише знаками, що нічого не говорили ні розуму, ні серцю» [75].

Нагадаймо, що в 1990-х роках Україна, тільки-но отримавши свою незалежність, переживала економічну кризу, що виражалася в матеріальній скруті як населення, так і культурних установ. Якщо в кінці 1950-х років, у часи хрущовської відлиги, розбудовувалась культура і на видовищні оперні постановки в державі виділялися значні матеріальні кошти, «Лісова пісня» змогла стати своєрідною візитівкою Оперної студії Київської державної консерваторії (нині НМАУ) ім. І. Чайковського, то на останню прем'єру (1999 р.) коштів, практично, було вкрай недостатньо. Спонсорський подарунок українцям на постановку вистави до 85-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, а також до 60-річчя Оперної студії і 40-річчя постановки опери у Львівському театрі опери та балету ім. І. Франка, зробив американський бізнесмен. Відновлена постановка в Оперній студії 1999 р., на відміну від попереднього втілення опери, відрізнялася вкрай скромними сценічними засобами. При тому сценографу О. Гавришу потрібно було створити декорації, виходячи зі скрутної матеріальної ситуації. Тож постановники вирішили передати сценічне дійство у казково-феєричному плані.

А від солістів-вокалістів вимагалось ще більше енергетичної віддачі для емоційного втілення образності. Завдяки щирості й високій професійній майстерності виконавців, прем'єра викликала захват глядачів та значну кількість відгуків у пресі.

Валентина Антонюк у статті «Боюся переміни мрії у бутафорію» писала, що сценічне рішення постановки свідчить про обмеження художніх засобів, а костюми не відображають багатогранності та феєричності твору; скорочення вокальних ансамблів як важливого матеріалу, негативно вплинуло на драматургію вистави. При тому, авторка відмітила професійність і майстерність виконавців-вокалістів – Наталії Ніколаїшин (Мавки), Геннадія Кабки та Сергія Пашука (Лукаша), роботу диригента-

постановника Леоніда Горбатенка, керівника проекту Олександра Кочкіна, оркестру та хору Оперної студії [2, 14].

Передати психологічну глибину характерів та символічний підтекст конфлікту цієї романтичної драми вдалося виконавцям-вокалістам завдяки професійній майстерності, щирості та безпосередності виконання.

Найбільш вдало, на думку Алли Терещенко, донесла образ головної героїні опери Наталія Ніколаїшин: «Її виразний і гарний голос, природний посыл звуку, сценічна привабливість сприяли створенню трепетного і поетичного образу Мавки. Вельми виразним – сценічно і вокально в партії Перелесника був В. Мурга... Запам'яталися мрійливий Лукаш (С. Пащук), цинічна і зухвала Килина (В. Вайнолович), мудрий дядько Лев (Р. Смоляр), імпозантний Лісовик (В. Зборазький) ...» [75].

Художньо-виражальні засоби творення сценічної образності в оперному мистецтві тісно пов'язані зі стилістикою оперного співу виконавця, невід'ємною складовою якого є вокальна інтерпретація.

Спробуємо осмислити роль вокального трактування в процесі створення сценічної образності в оперній виставі, дослідивши записи інтерпретацій партії Мавки з опери-фесрії Віталія Кирейка «Лісова пісня» за однойменною драмою Лесі Українки 1959 та 1999 років, що зберігаються в фонді Національного радіо України.

Порівнювати їхні виконання – це суб'єктивна справа критиків і мистецтвознавців. Проте, спробуємо визначити різні вокально-інтерпретаційні підходи, специфіку індивідуальної творчості виконавиць, урахувати культурно-соціальні і еволюційні чинники, що стають суттєвими для вирішення проблем сьогодення.

Відзначимо, що спільними якостями обох інтерпретацій були: висока професійна майстерність, бездоганні вокальні дані, щирість, безпосередність і переконливість донесення образу головної героїні, яскрава акторська гра, свіжі, молоді голоси (виходячи з контексту часу постановок) та сценічна

пластика, що, беззаперечно, вплинуло на успіх вистав. У обох виконавиць головної ролі це був хвилюючий перший досвід на великій сцені, а робота з диригентом та режисером-постановником допомогла органічно «вжитися» в роль.

Обидві артистки тонко відчували і з надзвичайною силою та виразністю виконали складну партію Мавки, підкоривши глядачів красивим тембром голосу, простотою і природністю гри, емоційністю почуттів. Проте, зауважимо, що виконавиці належали до різних епох, а це не могло не відбитися на їх індивідуальному трактуванні партії. Більш спокійне, розмірене відчуття часу з наявністю «милування» красою музики, гармонічних барв оркестру і гнучким відгуком тембру голосу на зміну характеру і емоційного стану характерно для інтерпретації Діани Гнатівни Петриненко. Актриса знаходила яскраво контрастні фарби різкої зміни внутрішнього стану, залежно від сценічної дії, силою свого таланту примушуючи глядача хвилюватися.

Наталія Ніколаїшин підкорила глядачів не тільки майстерним вокалом, а й вмінням передати пластичне рішення ролі головної героїні, гармонійним у поєднанні з артистами балету. Вражала у її виконанні остання арія Мавки, в якій голос героїні лунав з-за куліс, а на сцені був танець Душі Мавки.

Друга арія Мавки «О, не журися за тіло», задіяна і в мистецькому проєкті здобувачки, є однією з найпоказовіших і найважливіших драматургічних сцен опери. Невипадково композитор обрав світло-поетичну тональність *Des-dur*, що пов'язана із світлими образами кохання. Вільний розвиток мелодії у спокійному темпі підкреслено авторською ремаркою *commodo*, що втілює стан роздуму, впевненості і внутрішнього спокою. Цій же меті слугує триольна пульсація акордів у оркестровому супроводі та контрапунктуюча басова лінія. М'якої лагідності арії додають мелодичні розспіви складів. Уповільнення в кінці періоду відповідає змісту слів «стане початком тоді мій кінець». Спогад про спів коханого викликає

схвильованість і висотну кульмінацію з утвердженням світлої романтичної мрії в кінці арії.

Наталія Ніколаїшин передала більшу активність, тривогу, романтичне піднесення, феєричність і схвильованість поведінки своєї головної героїні. Це трактування відповідало складній епосі кінця 1990-х років. Звідси – пришвидшені темпи, порівняно з втіленням кінця 1950-х років.

У ХХІ столітті ми помічаємо значну акселерацію темпоритму життя, що, безумовно, впливає і на музичні інтерпретації. Це показують і значно швидші темпи виконання та більш сучасні інтерпретації образу Мавки, зокрема її арій, Інною Андріяш і Валерією Туліс (збереглися їх записи з концерту пам'яті Віталія Кирейка у Великому залі НМАУ імені П. І. Чайковського 30 січня 2017 року у супроводі Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під орудою народного артиста України Валерія Матюхіна).

Отже, відчуття часопростору, драматургічного розвитку образу, емоційний стан і темпи усіх виконавиць істотно відрізнялися.

У постановці 1958 року Діана Петриненко послідовно розкривала драматургічну видозміну психології образу Мавки, а у виставі 1999 р. Наталія Ніколаїшин зразу подавала емоційно-схвильований стан героїні, тим самим позбуваючи слухача поступового розкриття інтриги.

На наш погляд, розкриття образу Мавки Діаною Петриненко було найбільш багатогранним і досконалим. Співачка відчула і трагедійність змісту, і оптимістичну віру в торжество кохання, що сильніше за смерть, та передала поетичне, чисте почуття, що було протипоставлене в музиці В. Кирейка безсердечності й дріб'язковості мислення Килини й Матері Лукаша.

Це трактування більше імпонувало і самому композитору Віталію Кирейкові. За свідченням композитора, не дивлячись на позитивні відгуки у пресі, сценічна постановка 1999 р. видалась дещо примітивною і суперечила

філософському задуму митця. Разом з тим, композитор виділив яскраве виконання партії Мавки Наталією Ніколаїшин.

Розбіжності інтерпретацій, на нашу думку, полягали, першої черги, у індивідуальних прочитаннях образу головної героїні, різних вокальних школах виконавиць: Діана Петриненко навчалася в аспірантурі Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського, яку вона закінчила в 1961 р., в класі професора М. Єгоричевої, а Наталія Ніколаїшин здобула освіту в класі доцента З. Бузиної у Київській консерваторії (1994 – 1997 рр.). Крім різних вокальних шкіл, кожна виконавицю відрізняла особиста манера співу, тембральне забарвлення і індивідуальне відчуття емоційного наповнення образу. Не слід забувати як про історичний контекст, так і дотримання традицій виконання.

Порівнюючи виконання двох співачок, зазначимо, що зовнішньо вони створюють абсолютно протилежні образи. Образ, який вибудувала Наталія Ніколаїшин, відрізнявся більшою експресивністю, оскільки вже у першій дії співачка надала йому драматичної насиченості, ніби передбачаючи фінал опери. Мавка Діани Петриненко була більш багатогранною, поступово розкриваючись і драматизуючись під час дії всієї опери. Безумовно, виконання Д. Петриненко і Н. Ніколаїшин були музично, естетично і технічно довершеними. На думку здобувачки, трактування партії Мавки Діаною Петриненко було найбільш правдивим з точки зору образного розвитку: від зовнішньої легкості і невимушеності з акцентом на почуттях до Лукаша. Проте найкраще для кожного слухача-глядача і критика завжди буде індивідуальним і особистим.

Визначення спільних рис вокально-інтерпретаційних підходів показало, що обом актрисам вдалося створити переконливі та яскраві образи, знайти необхідний спосіб дії персонажу на сцені. Вони обидві вразили глядачів та слухачів професійною майстерністю, акторським вмінням втілити

психологічну глибину образу, чистоту і тепло звучання голосів. Кожна виконавиця внесла свої почуття, розуміння образу, тембральну красу.

Серед розбіжностей інтерпретацій назвемо індивідуальність бачення і трактування свого образу в контексті історичного часу. Втілення Мавки Діаною Петриненко було найбільш довершеним з точки зору образного розвитку. Наталія Ніколаїшин передала більшу активність, тривогу, романтичне піднесення, феєричність і схвильованість поведінки своєї головної героїні.

Майбутня сценічна постановка «Лісової пісні» вимагає пошуку нових режисерських концептів у дослідженні особливостей драматургії опери, а також глибокого розкриття психологічних портретів героїв.

Однією із складових даного творчого мистецького проєкту було виконання другої арії Мавки з останньої дії опери «Лісова пісня». Щоб бути переконливою, здобувачка намагалася втілити своє психологічне бачення ліричного образу головної героїні та емоційно вплинути на слухачів.

Отже, інтерпретаційні версії акторів-вокалістів визначаються ступенем правдивості донесення змісту основного тексту та емоційного підтексту оперної партії за допомогою різних експресивних засобів та прийомів вокальної техніки разом із образно-сценічною пластикою і акторською майстерністю.

Використання нових та традиційних вокально-інтерпретаційних моделей відкриває широкі можливості для дослідження історико-теоретичного аспекту оперного мистецтва різних періодів, композиторських шкіл та жанрів.

2.2 Драматургія образу Тетяни з опери-драми «У неділю рано»

Протилежною за характером трактування образу головної героїні попередньої опери стала інтерпретація партії Тетяни з наступної романтичної опери-драми Віталія Кирейка «**У неділю рано...**» (ор. 35), створеної у 1965 р. за повістю Ольги Кобилянської та мотивами української народної пісні-балади «Ой не ходи, Грицю».

Ірина Шестеренко, аналізуючи цю оперу, писала так: «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» [91, с. 133].

Слідуючи за літературним першоджерелом, композитор розкрив драматичні події життя карпатських гуцулів на початку ХІХ століття, їхні щирі та сильні почуття, що зіткнулися із суворими звичаями і традиціями життя.

За словами Лади Шиленко, – дослідниці оперного спадку В. Кирейка та режисеркою постановки його опери «У неділю рано...» 2014 року на сцені Оперної студії Національної Музичної академії ім. П. І. Чайковського, – композитор В. Кирейко і лібретист М. Зоценко «зберегли у відповідності до першоджерела головні сюжетні лінії, характери, тип конфлікту, вихідну подію... та трагічну розв'язку (смерть Гриця) ... Однією з ключових змін, порівняно з повістю, став фінал твору, в якому Тетяна залишається живою, а не гине» [106, с. 11].

Усі дослідниці обґрунтували думку, що опера Віталія Кирейка «У неділю рано...» вражає професійною майстерністю написання, мелодійністю вокальних партій, емоційністю сцен і яскраво презентує українську національну культуру.

Через протиставлення кількох драматургічних ліній в опері втілено яскраву образність і сильні почуття головних персонажів – циганки Маври, її сина Гриця, якого вона втратила ще немовлям, та двох коханих дівчат Гриця – поетично-ніжної, лагідної, відкритої, розумної, терплячої, щирої та довірливої Настки, яка все готова пробачити Грицю, та непідступної, сильної характером, гордої та пристрасної Тетяни, яка не в змозі пережити зраду коханого. У музиці опери знаходять своє відображення контрастні образи дівчат. Помітно, що Віталій Кирейко не засуджує дії своїх героїв, а ніби співчуває їм, розкриваючи психологічну мотивацію вчинків.

Як писала Л. Шиленко, «митець передає пристрасні історії кохання головних дійових осіб, підкресливши містичність та рокову неминучість подій, закладених літературним першоджерелом О. Кобилянської, а мотив роздвоєності передано через дві душі головного героя Гриця, який не може вибрати поміж Туркинею та Насткою» [106, с.152].

Опера має виразні вокальні партії з лейтмотивною структурою та національною мелодикою. Лейтмотиви супроводжують героїв, змальовують їх характеристики, «розшифровують» думки й передбачають наступні конфлікти.

За дослідженням Л. Шиленко, Гриць «упевнений в собі, керується стихією емоцій та імпульсів: не вміє приборкувати свої почуття, запальний та мінливий, як стихія Карпатських гір» (106, с. 150). Він кохає обох дівчат і не може зробити свій вибір. Тетяна ж – «горда, імпульсивна, чиста душею, вона покохала Гриця безоглядно. Відчайдушно бореться за своє щастя, повністю віддається любові і, не в змозі прийняти зраду хлопця, втрачає розум» [106, с. 147].

Зупинімося більш детально на розкритті драматургії образу Тетяни-Туркині (композитор зробив Туркиню другим ім'ям Тетяни і дав його підзаголовком опери).

Досить повно розкритий образ Тетяни у двох аріях, двох дуетах із Грицем, дуетних сценах з Маврою, старим циганом Андронаті, Дубихою, а також у фіналі з Грицем. Туркиня змальована як драматичною декламацією, що показує доволі різкі риси характеру героїні, так і ліричними інтонаціями, які з'являються в сольних номерах (ніжний лейтмотив кохання до Гриця, що зароджується з арії «Минає літо красне» з другої дії, перед зустрічю з хлопцем та супроводжує образ до розв'язки, де дівчина повторює цей мотив у стані божевілля).

В. Кирейко правдиво і драматургічно цілісно розкрив протирічний характер героїні, показавши в музиці зміну її внутрішнього стану.

Перше знайомство з Тетяною-Туркинею відбувається у третій картині другої дії. У дуеті Тетяни і Маври романтичними засобами виразності композитор передав примхливий характер красивої гордої дівчини-гуцулки, яка любить свободу. Втративши батька в ранньому дитинстві, Тетяна виросла з мамою та циганкою Маврою, матір'ю Гриця. Циганська воля проявилася в мінливості, впертості й нестримності характеру, психічній вразливості дівчини.

У цій же картині відбувається перша зустріч Гриця з Туркинею. Не зважаючи на обіцянку побратися з Насткою, свободолюбний Гриць закохується в красиву чорнобриву Тетяну і намагається причарувати її. Тетяна спочатку з обережністю не довіряє словам Гриця, але на другій зустрічі, коли хлопець і їй пропонує одружитися, Тетяна теж пристрасно закохується.

Речитатив і арія Тетяни-Туркині з другої дії – одна з найпоетичніших сторінок творчості В. Кирейка. Композитор змальовує трепетно-ніжне почуття справжнього кохання Тетяни до Гриця лірико-поетичними засобами виразності.

Тетяна вперше зізнається сама собі і дубочку на галявині, що палко закохалася в гуцула Гриця. Її схвильованість в речитативі передають

«недомовлені» фрази, що перериваються паузами, контрапунктичні й канонічні мелодичні перегукування в супроводі, варійовані секвенційні поспівки. Невпевнені ходи на тритон піддають сумніву позитивну відповідь на запитання: «Чи я щаслива нині?»

Основна тема арії «Минає літо красне», що є лейтмотивом Тетяни, написана в тональності *a-moll*, має баркарольний супровід, що варіюється в кожному новому реченні, додаючи постійно нових нюансів до розспівно ліричної романсової мелодичної лінії.

Ця тема чергується з драматичними епізодами, написаними в тональності *A-dur*. Їх тремолоючий напружений оркестровий супровід, насичений тритоновими оспівуваннями, заперечує слова героїні: «На серці радість сяє, в солодкій мрії щемить». Таким чином, композитор розкриває внутрішні протиріччя дії, передбачає неможливість щасливого кохання для Тетяни. Насичена контрапунктичними мелодичними лініями оркестрова перегра з висхідними секвенціями драматизує матеріал, а низхідні, «схлипуючі» інтонації готують повторення основної теми «Минає літо красне». Нове повернення мажорного епізоду («На серці радість сяє») набуває рис іще більшої схвильованості в очікуванні приїзду коханого: «То милий поспішає на коні, як вітер мчить». Нестримний характер ілюструється «бігом» шістнадцяток в оркестрі, що імітують поспіх закоханого Гриця. Арія переходить у романтичну сцену закоханих з обіцянкою Гриця побратися.

Музичний матеріал **другої арії Тетяни** з четвертої дії («Як хороше навкруг») побудовано на чергуванні кількох розділів, що змальовують внутрішній стан героїні, її закоханість та очікування весілля з Грицем. Музичний супровід, попри оптимістичний словесний текст, передає нестабільність, нестійкість і хвилююче передбачення наступних трагічних подій. Це відображено, першої черги, гармонічними засобами: змінами можоро-мінору, непередбаченими тональними модуляціями у далекі тональності, дисонантними послідовностями акордів. Вокальний матеріал

другого епізоду арії («Минає літо красне, осінні дні ідуть») побудовано на музичному матеріалі мелодично-поетичної першої арії Тетяни. У цей самий час контрастною поліфонією до вокальної партії звучить супровід, насичений швидко змінними підголосками «повзучих» дисонансів, що розкривають драматичний підтекст ситуації.

Світлими «вставками» є поспівки лейтмотиву кохання з Дуету Гриця і Тетяни («Заки сніг упаде, буду в хаті твоїй»). Та нездійсненність мрії Туркині передано в оркестровому супроводі: мінорні дисонантні акордові послідовності виступають протиріччям до слів: «Щаслива господиня, Грицева газдиня...». Лейтмотив кохання, що зазнає гармонічних змін і драматизації, ніби передбачує неможливість щасливого майбуття. Мелодичне начало вокальної партії змінюється декламаційними вигуками: «О гей! Гори мої!»

Наступна сцена з Андронаті ще більше показує накал ситуації. Дізнавшись від старого цигана про невірність хлопця, Тетяна не сприймає цю новину, адже вірить у кохання Гриця. Не в змозі пережити невірність хлопця, сходить з розуму та варить зілля, щоб «врятувати» коханого.

Як бачимо, із зміною психічного стану змінюється характер передачі музичного образу Тетяни: якщо перша арія «Минає літо красне» та сцена з Маврою має лірико-романтичне наповнення, то подальше розкриття образу драматизується. Особливою трагедійністю пронизана сцена із старим циганом Андронаті, де дівчина дізнається про зраду коханого. Найбільшими музичними контрастами пройнята сцена божевілья Туркині, до якої органічно вставлені фрагменти з дуету з Грицем – «Заки сніг упаде».

Четверта дія опери побудована на яскравих контрастах: Гриця і Настку, які щойно побралися, вітають на весіллі гості й батьки. У цей час Мати Туркині хоче спинити доньку, яка готує зілля для коханого, щоб приворожити його до себе, але розуміє, що вона вже стала божевільною. Віднайшовши хату, де відбувається весілля, Тетяна кличе Гриця,

намагаючись використати будь-які засоби для того, щоб відвоювати коханого. Той виходить з хати та випиває її отруйне зілля. Смерть Гриця настає під час їх весільного танку з Насткою на очах у всіх гостей. В опері цей фрагмент виразно підкреслений гуцульською запальною мелодикою, що раптом обривається трагічним фіналом. Смерть головного героя передана музичними та сценічними контрастами до попередньої картини весільного свята.

За дослідженням Л. Шиленко, однією з ключових змін у лібрето М. Зоценка, порівняно з повістю, є «остання сцена твору, тобто доля Туркині після смерті Гриця. О. Кобилянська чітко дає зрозуміти, що Тетяна топиться в річці після смерті коханого. В опері композитор і лібретист залишають фінал відкритим» [106, с. 154].

Оперу «У неділю рано» було успішно поставлено на сцені Львівського оперного театру в 1966 році. Вперше досліджуючи оперну постановку, Марія Загайкевич відмічала «поетичне відтворення духовного життя людини, схильність до тонкого, ліричного музичного звукопису, наповнення образів м'якою чуттєвістю і соковитим колоритом, що корениться в глибинних надрах пісенних багатств українського народу» [31].

2014 року опера «У неділю рано» вперше прозвучала в Києві на сцені Оперної студії Національної Музичної академії ім. П. І. Чайковського (режисерка – Лада Шиленко, диригент – Назар Якобенчук, концертмейстерка – Євгенія Кучеренко, сценографія – Олексій Гавриш).

У статті «Довгоочікувана вистава» Ірина Шестеренко писала, що «опера-драма із трагічною розв'язкою була проведена “на одному диханні”. А режисерці вдалося досягнути філософський підтекст, відчути і втілити наскрізний розвиток усіх вокальних номерів, специфіку сценічних і драматургічних контрастів» [89, с. 8].

Вразили глядачів молоді талановиті вокалісти – О. Дорошук (циганка Мавра, мати Гриця), О. Бурда (красива й горда Тетяна-Туркиня), А. Крук

(добра й лагідна Настка), а також Д. Жданов (головний герой Гриць) та Е. Абдуллаєв (Андронаті, батько Маври). Вони змогли втілити психологічну глибину образів і закладений у музиці автора драматизм почуттів та загальну містично-романтичну атмосферу.

Психологічний і музичний портрет Тетяни-Туркині розкрито в опері найбільш повно і різнобічно.

У творчому проєкті здобувачки представлено першу арію Тетяни, в якій дівчина зізнається про своє кохання до Гриця. Тож основними інтерпретаційними задачами є передати м'яку ліричність та наспівність оповіді, що поступово драматизується в очікуванні зустрічі з коханим, а також широку гаму нюансів, що показують психологічний стан героїні.

2.3. Образи Марусі та Ліліт з опери-феєрії «Марко в пеклі» у проєкції дихотомії добра і зла

Третя опера В. Д. Кирейка, «**Марко в пеклі**» була створена за однойменною сатиричною п'єсою І. Кочерги в 1966 році. В. Кирейко написав власне лібрето опери, трохи змінивши поетичний текст п'єси І. Кочерги, написаної в 1928 році, в якому героїко-революційна реальність поєдналася зі світом фантастики.

Тогочасна радянська ідеологія потребувала громадянської, пройнятої пафосом проблематики. Драматург вирішив поєднати актуальну тематику його сьогодення з комедійністю та фантастичним світом. В. Кирейко показав своє бачення і ставлення до відображених подій, використовуючи жанр гротесково-сатиричної комедії.

На жаль, оперу так і не було поставлено. За словами Віталія Дмитровича, він «сватався» з цією оперою до Київського оперного театру

більше 40 років, проте вона так і не побачила сцени. За часів «соціалістичного реалізму» композитора звинувачували в сатиричному зображенні партійної еліти, а в подальшому вважали, що зміст опери не актуальний [91, с. 152].

Можливо, ще не віднайшовся режисер, здатний зрозуміти і поставити цю гротесково-сатиричну феєрію, що висміює людські недоліки, співставляє реальний і фантастичний світи, відтворює сатиричний сюжет п'єси І. Кочерги.

Хоча в опері є музичні номери (арії, аріозо, ансамблі), усі вони підпорядковані наскрізному драматургічному розвитку, об'єднуючись у картини (як і в усіх інших операх Віталія Кирейка).

Опера відзначається яскравими портретно-образними замальовками дійових осіб: реальних (комісар Червоної армії Марко, дівчина Маруся, безпритульний Хламушка та шахраї залізничної станції «Плутанина») і потойбічних (Тінь, Рудий Чорт, цариця пекельного царства Ліліт, Козерог та ін.). Кожного із персонажів опери зображено відповідними музичними прийомами: образи реального світу відтворено класично-романтичними засобами, а потойбічні – імпресіоністично-експресивними.

Головними антиподами опери є образи Марусі та Ліліт, які уособлюють дихотомію (тобто, протиставлення) й боротьбу сил Добра і Зла. Образ вірної й самовідданої Марусі, яка кохає героїчного Марка і здатна потрапити навіть до пекла задля його спасіння, передано через інтонації українських народних (зокрема, протяжних) пісень, а партію пекельної цариці Ліліт, яка хоче звабити Марка й назавжди залишити у своєму царстві, відтворюють замислуваті східні мотиви, насичені соковитою орнаментикою та колоратурними інтонаційними розспівами.

Зупинімося більш детально на партії Марусі, що є однією із складових творчо-мистецького проєкту здобувачки.

Знайомство з героїнею відбувається вже на початку першої дії, коли вона благає шахрая начальника станції не виганяти з хати її старого батька-

сторожа, а шахрай хоче залицятись до дівчини. Маруся тікає, сміливо й рішуче обіцяючи розказати червоноармійцям про злочинні дії кradіїв. На початку дії музична мова героїні побудована на речитативах, що перериваються паузами, передаючи хвилювання й обурення дівчини. У першій сцені з Марком речитатив поступово мелодизується. У наступній сцені Марко воліє покарати шахраїв, але непритомно падає: його хворого несуть до лазарету. Інтенаційні вигуки Марусі пройняті розпачу й болу, а шахраї радіють, що їх дії залишились безкарними.

У другій дії, що відбувається в лазареті, образ Марусі розкривається у гнівному спілкуванні з п'яними станційними начальниками («Іроди прокляті») і неквапливій сцені з хворим Марком (у Терцеті Марусі, Хламушки і Марка). Речитативні інтонації змінюються романсовими лірико-пісенними: «О, змилуйся, доле, верни його світу для щастя й тривоги».

Третя картина опери зображує станцію Чортів тупик і пекло. Оркестровий супровід з імпресіоністичними тремлюючими гармонічними послідовностями передає таємничий характер царства мертвих. Арія Ліліт, наповнена вишуканими мелодичними розспівами і стрибками на зменшені й збільшені інтервали, зображує намагання цариці звабити сміливого Марка й залишити у пеклі назавжди.

Далі характер Марусі розкрито в її сценах з чортами («Пустіть мене до нього») та ліричному **Аріозо** «О, благаю вас!» Страждання люблячої дівчини, її безстрашність і готовність до самопожертви, бажання віднайти й повернути коханого з пекла передані в музиці поєднанням низхідних інтонацій вокальної партії із розспівом складів і метро-ритмічною мінливістю та драматично схвильованим супроводом з різними поліфонічними лініями і дисонантними гармоніями, що підкреслюють напруженість сцени, але не безнадію.

Четверта картина третьої дії присвячена намаганням Марка «вибити» у Рудого чорта зниклі накладні на вагони. Маруся й Хламушка прибувають до

пекла, щоб допомогти Марку і чекають, поки чорти поснуть після довгої й нудної «промови» Рудого (в його Речитативі та рондо), що нагадувала промови секретарів компартії.

Сцена Марка й Ліліт з П'ятої картини повертає до таємничої романтики: цариця хоче спокусити сміливого Марка, який забув свій пароль: за їх договором, він тепер має залишитися в пеклі назавжди. Звабливий танок відьом перериває лірична Пісня Марусі («Вийду на поле, гляну на море»), яка потрапила в пекло, щоб визволити Марка. Тепер мелодика її партії основана на інтонаціях народних плачів і протяжних пісень з низхідними ходами, перемінним метроритмом і розспівуванням складів, чергуванням натурального і гармонічного мінору. Марко, чуючи рідний голос, згадує забутий пароль «Маруся», при цьому стіни пекла з гуркотом руйнуються.

У шостій, останній картині знову повертається реальний світ: знаходяться зниклі вагони, а Марко, Маруся й Хламушка вирушають «за сонцем і за щастям».

Таким чином, у проекції дихотомії (протидії) сил Добра і Зла розкривається і протиставлення двох світів (реального і фантастичного). Образи Марусі і Ліліт теж є втіленням боротьби й перемоги світла над темрявою, справжнього кохання із здатністю до самопожертви над спокусою і жадобою. В. Кирейко зміг засобами музичної виразності передати це в музиці, а виконавицям необхідно донести задум композитора.

2.4. Музичний портрет Оксани з опери-драми «Бояриня»: втілення найкращих рис українського жіноцтва

Написавши в 2003 році останню свою оперу «Бояриня» на лібрето В. Туркевича за забороненою в радянські часи однойменною драмою Лесі Українки, Віталій Кирейко по-новому трактував її зміст, відтворюючи як

поетичний світ образів, так і соціально-політичний контекст літературного першоджерела. Музика опери, як і драматургії Лесі Українки, має справжній ідейно-філософський зміст. Леся Українка була майстринею в описі психологічних портретів своїх героїв. Вона відображала внутрішні переживання та думки, що робило їхні дії більш реалістичними та зрозумілими.

Сюжет «Боярині» є надзвичайно актуальним сьогодні, у дні злочинної війни, розв'язаної російським агресором. Будучи патріоткою і берегинею мовних традицій, драматургиня займала стійкі національно-визвольні позиції. Її новаторські методи та концептуальні ідеї призвели до збагачення не тільки української, а й європейської літератури. У своїй творчості боролася за те, щоб український народ зрозумів свою історію та місце у світі. Поетеса мріяла про створення щасливого суспільства, де люди матимуть можливість самостійно вирішувати свою долю.

Композитор, слідуючи за поетичним словом Лесі Українки, звернувся до історичних часів Руїни XVII століття, коли українці змушені були боротися з поляками, турками і росіянами, виборюючи свою незалежність. Саме у теперішній час відчувається пророча значимість як драматургії Лесі Українки, так і музичної творчості Віталія Кирейка, постає з великою силою нескорений національний дух і справжній патріотизм українського народу, що нарешті об'єднався для нещадної боротьби з окупантами за рідну землю і свободу. Композитор протиставив світ вільного українського козацтва російському гніту засобами музичної і сценічної виразності, яскраво відтворивши їх непримиренність.

Прем'єра опери В. Кирейка «Бояриня» відбулася в концертному виконанні 20 квітня 2008 року на сцені Національної опери імені Т. Г. Шевченка (диригент-постановник – народний артист України Іван Гамкало, режисер – Микола Гамкало). Опера мала великий успіх. Цьому сприяла не тільки високохудожня музика, а й майстерне виконання. Критики

особливо відзначили виконавицю головної ролі опери – народну артистку України Ірину Даць. Вона напрочуд природньо перевтілилась в образ Оксани, по-справжньому переживши на сцені кохання і страждання своєї сильної й мужньої героїні. Душевний стан Степана майстерно передав народний артист України Степан Фіщич. Правдиво відтворили характери своїх героїв н. а. України Олександр Востряков (Єпископ), Геннадій Ващенко (Гетьман), Сергій Скубак (Перший боярин), Юрій Аврамчук (Другий боярин), Микола Хоружий (Третій боярин), Василь Колиб'юк (Перебійний), Оксана Яценко (Мати Степана), Тетяна Пімінова (Ганна) та інші.

Композитору так і не прийшлося побачити повноцінну оперну виставу з історичними декораціями та костюмами. Хоча опера «Бояриня» заслуговує на повноцінне сценічне життя, вона поки що не ввійшла до репертуару Національної опери та інших театрів України.

Віталій Кирейко майстерно розкрив психологічні характери та взаємовідносини своїх головних героїв: благородного українця Степана, який став московським боярином, і української дівчини-патріотки Оксани, котра, полюбивши Степана, вирушає за ним до Москви.

За словами І. Шестеренко, «В. Кирейко зміг відчутти й утілити в музиці улюблену тематику Лесі Українки – проблему жіноцтва, цікаво інтерпретуючи тему жіночої долі: духовно багата, розумна й освічена жінка-особистість і провидиця не зможе пристосуватись до життя в рабстві та покорі... Опера вражає тонким психологізмом, правдивістю, умінням розкрити музичними засобами внутрішній світ і характери героїв, а також філософсько-узагальнюючий підтекст літературного шедевр поетеси» [91, с. 360].

Розширюючи палітру жіночих образів, які підіймаються до рівня трагічного, В. Кирейко розкрив драматургічну лінію та психологічну характеристику розумної жінки-особистості, передану в драмі Лесі Українки:

Оксана не змогла прижитися в московії, де жінка ототожнювалася з безправною рабинею, залежною від чоловіка. Не зважаючи на загибель героїні, незламною залишається ідея боротьби народу за свою волю й незалежність.

Психологічний портрет Боярині Оксани розкрито найбільш повноцінно в опері. Композитор змінює засоби музичної виразності для передачі драматургічного розвитку образу головної героїні. Ліризмом і теплом пройняті всі сцени опери, пов'язані з коханням Степана й Оксани.

Так, *Арія Боярині-Оксани* з першої дії («Такий чудний, а серце так забилось»), в якій вона зізнається сама собі в коханні до Степана, побудована на світлих лірико-романсових інтонаціях та баркарольному ритмі. Незвичними й неординарними є тональні відхилення (коливання Es-dur, G-dur, es-moll, d-moll, D-dur, G-dur) й енгармонійні заміни, характерні для музичного письма В. Кирейка пізнього періоду творчості. Друга частина арії (Poco più mosso) з різкими неочікуваними модуляційними відхиленнями (As-dur, Es-dur, H-dur, E-dur, a-moll, H-dur, G-dur) передає схвильованість стану героїні: «А серденько так б'ється». Умиротворений G-dur (з підвищеними другим і четвертим щаблем у супроводі) з'являється в останніх тактах арії («Люблю його, люблю»).

У наступному дуеті із Степаном вокальна партія Оксани наповнюється драматизмом (зміни розміру, метроритму – з дуольного на триольний, постійні модуляційно-гармонічні зміни). Ліричним апофеозом дуету є кінцівка з присягою на вірність молодят у коханні: «Ми перед Богом присягаєм свої серця навек з'єднати».

Аріозо Оксани з першої картини другої дії («Такого ще не було, щоб з українців хтось на воеводу став») у сцені з Гостем показує вже змінену Оксану, її небажання підкорятися московським рабським звичаям і мрії зруйнувати присягу козаків московському царю: «Бо вони не відають, що ми ніколи ні перед ким не падали ще ниць». Музичний матеріал аріозо

побудований на видозмінених мелодичних поспівках арії героїні з першої дії, тільки з ще більшими гармонічними загостреннями і тональними еліпсисами. Композитор передає внутрішні відчуття та переживання героїв музичними засобами: гострі пунктирні ритми, поєднані з маршовим поступом, відображають схвильованість і тривогу.

З розвитком сюжету у наступній сцені із Степаном (*Allegro non troppo*) психологічний стан героїні змінюється. Речитативи замінюють наспівний ліризм, що підсилює психологічний стан і динаміку напружених ситуацій. У діалогових сценах Оксана дізнається про місцеві звичаї і заперечує московські традиції, протестуючи проти жіночого безправ'я. Повним гнівом і ненавистю сповнені її слова: «Степане, що ти кажеш? Мене бояри цілувати мають? Чи це мені причулося?» Особливого драматизму набуває оркестровий супровід із зміненою фактурою викладу шістнадцяток, гармонічною нестабільністю (використання зменшених і збільшених септакордів), зміною мелодично-ліричної лінії вокальної партії на схвильований речитатив.

Кульмінацією сцени є драматичні вигуки Оксани: «Степане, та куди ж це ми попались, та це ж неволя бусурманська!» на тлі ритмічно загострених пунктирів супроводу.

Наступна сцена з боярами, що йде російською мовою, контрастує усьому попередньому матеріалу: за задумом композитора і лібретиста Василя Туркевича, в музиці протипоставлено українську пісенність і російський сухий речитатив, що таким чином підкреслило протилежні види ментальності, культури і звичаїв, а також неможливість для вільної української жінки сприйняти московську рабську покору.

У останньому *монолозі-арії* хворої *Оксани* «З яким лицем збираєшся з'являтися на Вкраїні?» з другої картини другої дії мелодика вокальної партії повністю змінюється як інтонаційно, так і метроритмічно, тонально, фактурно й гармонічно. Замість лірико-поетичного, характер набирає рис

справжнього драматичного пафосу й патріотичного піднесення: мелодична плавність змінилась на речитативний виклад з різкими стрибками й загостреним пунктирним ритмом. Особливим хвилюванням сповнений середній епізод арії: «А може, хочеш подивитись на ріки сліз і крові, що течуть у нашій краї?» – з напруженим гармонічним тлом і різкими тональними змінами (gis-moll – Es-dur – es-moll – cis-moll – e-moll – es-moll – cis-moll – e-moll – gis-moll). Страшним докором Степанові стають слова засудження: «Всього боялися, а не подумали, що буде, як запанує спокій в Україні. На твоїх руках немає крові, а видається, що їх іржа покрила». Так, в останньому дуеті із Степаном, сповненому трагічного пафосу, Оксана, дізнавшись про тяжкі втрати українців від рук московитів, жалкує, що не змогла допомогти побратимам: «Ми не втекли тоді, як було треба, на Україну. Прикрилися присягою, бажанням мати чисті руки...» Відчуваючи свою смерть, героїня застерігає чоловіка-боярина: «Пам'ятай: на бойовищі не всі померли, поранених багато. Поможі їм одужати, а з часом, зібравшись знов до бою, вони згадають і тебе».

Таким чином, музичний портрет Оксани з опери-драми «Бояриня» є своєрідним втіленням найкращих рис українського жіноцтва: гідності, чесності, волелюбства, порядності, прозорливості, цнотливості і вірності в коханні.

Віталій Кирейко розумів глибину творчого процесу, що став підґрунтям створення вокальної партії Оксани, що складалася з трьох арій та ансамблевих сцен, послідовно розкриваючих характер та почуття героїні: від ліричності до драматизму і трагізму.

Початкова любовна арія передавала ліричний настрій дівчини, яка зізнається у коханні до Степана. Поїхавши за коханим чоловіком, вона важко переживала розлуку з рідним краєм. Поступово конфлікт Оксани з російськими звичаями, де вона відчула себе безправною, замкненою в теремі, став набирати політичного характеру. З розвитком сюжету вокальна партія

ставала ще більш насиченою та емоційно зарядженою. Друга арія-монолог передавала докір чоловікові та була пронизана глибоким драматизмом, а остання передсмертна арія, що закінчувалася думкою про Україну, поверталася до ліричного настрою та викликала тремтливо-щемне відчуття мрії у світле майбуття українців. Так, експресія вокальної лінії героїні виявилася настільки складною та глибокою, що фактично потребувала темброво-голосового перевтілення.

Не зважаючи на смерть героїні, у фіналі опери, як і драми Лесі Українки, утверджується велич українського духу, боротьби за відстоювання національної ідеї та віри в перемогу. Таким чином, у творі відбувається відтворення семантичної і композиційно-драматургічної ідеї авторів.

Своєю натхненною оперою композитор, наслідуючи геніальну поетесу, підіймав українців на боротьбу за свою незалежність, честь і волю, свободу і гідність. Смілива ідея твору є надзвичайно актуальною сьогодні, адже історія знову повторюється. І тих, хто мріяв жити мирно, йдучи на поступки перед «руським миром», спіткала нова трагедія.

Сподіваємося, що опера з'явиться в репертуарі музичних театрів України, бо вона цілком цього заслуговує, її концертні арії увійдуть до репертуару українських вокалістів, а клавір буде виданий для широкого кола музикантів.

Висновки до другого розділу

Розглядаючи оперну спадщину Віталія Кирейка в контексті реалізації творчого мистецького проєкту, можна зробити висновки:

Протягом усього життя митець звертався до музично-театральних жанрів і написав п'ять опер: опера-феєрія «Лісова пісня» за однойменною поемою Лесі Українки (1957 р.), романтична опера «У неділю рано» за однойменною повістю О. Кобилянської (1965 р.), сатирично-фантастична опера «Марко в пеклі» за однойменною п'єсою І. Кочерги (1966 р.), камерна комічна опера «Вернісаж на ярмарку» за повістю Г. Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет» (1985 р.) та остання опера-драма «Бояриня» за однойменною поемою Лесі Українки (2003 р.). Крім опери-феєрії «Марко в пеклі», всі вони мали сценічні втілення.

Усі п'ять опер Віталія Кирейка різних жанрів були написані на першоджерела української класичної літератури і зіграли визначну роль в історії музичного театру XX – XXI ст.

Змальовуючи образи головних героїнь своїх опер, їх внутрішні переживання та вчинки, композитор віднайшов свої засоби виразності, музичної мови та композиторського письма для розкриття образно-філософського підтексту літературного першоджерела. Позитивні героїні опер уособлюють найкращі риси українського жіноцтва, утверджують велич кохання, українського патріотичного духу, боротьби за незалежність та відстоювання національної ідеї.

Вокальні інтерпретації партії **Мавки** з опери «Лісова пісня» за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки, потребують професійної майстерності, вміння втілити психологічну глибину образу, чистоту і тепло звучання тембру голосу, передачі пластичного рішення ролі й акторського перевтілення, а також віднайдення яскраво контрастних фарб різкої зміни внутрішнього стану, залежно від сценічної дії.

Дослідження інтерпретаційних версій виконавиць цієї складної ролі привело до висновку, що вони визначаються ступенем правдивості донесення змісту основного тексту та емоційного підтексту оперної партії за допомогою різних експресивних засобів та прийомів вокальної техніки разом із образно-сценічною пластикою і акторською майстерністю.

Виконуючи у мистецькому проєкті другу арію Мавки («О, не журися за тіло»), що є однією з найпоказовіших і найважливіших драматургічних сцен опери, здобувачка намагалася втілити своє психологічне бачення ліричного образу головної героїні та емоційно вплинути на слухачів.

Звертаючись до образу **Тетяни-Туркині** з опери «У неділю рано...» за однойменною повістю О. Кобилянської, дисертантка прагнула правдиво розкрити змальований В. Кирейком протирічний характер красивої, гордої та пристрасної дівчини-гуцулки, яка любить свободу і чесність. Психологічний і музичний портрет Тетяни-Туркині розкрито в опері найбільш повно і різнобічно.

У програмі проєкту – Речитатив і арія Тетяни-Туркині з другої дії – одна з найпоетичніших сторінок творчості В. Кирейка. Художня задача полягала в передачі лірико-поетичними засобами виразності трепетно-ніжного почуття справжнього кохання Тетяни до гуцула Гриця. Тож основною інтерпретаційною задачею було передати м'яку ліричність та наспівність оповіді, що поступово драматизується в очікуванні зустрічі з коханим, а також широку гаму нюансів, що показують психологічний стан героїні.

Схвильований речитатив з «недомовленими» фразами, що перериваються паузами, контрапунктичні й канонічні мелодичні перегукування в супроводі, варійовані секвенційні ходи на тритон піддають сумніву позитивну відповідь на запитання: «Чи я щаслива нині?»

Основна тема арії «Минає літо красне», що є лейтмотивом Тетяни, варіюється в кожному новому реченні, додаючи постійно нових нюансів до розспівно-ліричної романсової мелодичної лінії. В. Кирейко розкрив внутрішні протиріччя дії, передбачив неможливість щасливого кохання для вразливої та нестримної Тетяни, співпереживаючи їй.

В останній дії композитор передав у музиці зміну внутрішнього стану Тетяни, яка не в змозі пережити зраду коханого: бажаючи повернути Гриця, вона напоює його отруйним зіллям.

У гротесковій опері-феєрії В. Кирейка «**Марко в пеклі**» (1966 р.) за однойменною сатиричною п'єсою І. Кочерги, висміяні людські недоліки, крізь призму дихотомії сил Добра і Зла розкривається і протиставлення двох світів (реального і фантастичного), відтворюється сатиричний сюжет п'єси І. Кочерги.

Кожен із персонажів опери зображений відповідними музичними прийомами: образи реального світу вітворено класично-романтичними засобами, а потойбічні – імпресіоністично-експресивними.

Головними антиподами опери є образи Марусі та Ліліт, які уособлюють дихотомію сил Добра і зла. Образ вірної й самовідданої Марусі, яка кохає героїчного Марка і здатна потрапити навіть до пекла задля його спасіння, передано через інтонації українських народних (зокрема, протяжних) пісень і плачів, а партію пекельної цариці Ліліт, яка хоче звабити Марка й назавжди залишити у своєму царстві, відтворюють мотиви, насичені соковитою орнаментикою та колоратурними інтонаційними розспівами.

Образи Марусі і Ліліт теж є втіленням боротьби й перемоги світла над темрявою, справжнього кохання із здатністю до самопожертви над спокусою і жадобою.

Аріозо Марусі «О, благаю вас! Пустіть же до нього мене ви!» є однією із складових творчо-мистецького проєкту здобувачки. Лірична вокальна

партія Марусі, наповнена низхідними інтонаціями плачів з розспівом складів і метро-ритмічною мінливістю на початку аріозо, передає страждання дівчини, яка шукає свого Марка, і готова навіть піти в пекло, щоб віднайти й повернути коханого. Подальшу динамізація й напруженість сцени підкреслено драматично схвильованим супроводом з поліфонічними підголосками і дисонантними гармоніями, що передають безстрашність Марусі і готовність до боротьби за коханого.

Таким чином, В. Кирейко зміг засобами музичної виразності передати в музиці протиставлення образів Марусі та Ліліт у проекції дихотомії добра і зла, а виконавицям необхідно професійно й майстерно донести задум композитора.

Однією із найскладніших оперних партій є музичний портрет Оксани з опери-драми «Бояриня» (2003 р., лібрето В. Туркевича) за однойменною драмою Лесі Українки, написаною поетесою в 1912 році і забороненою в радянські часи. Оперу було поставлено у 2008 році на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, проте лише в концертному виконанні. Повноцінної постановки опери так і не відбулося, хоча правдиві сторінки історичного минулого України XVII століття з боротьбою українців проти московського рабства, зображені в музиці В. Кирейка, є надзвичайно актуальними на сьогодні.

У своїй опері-драмі В. Кирейко розкрив передану в драмі Лесі Українки драматургічну лінію та психологічну характеристику розумної жінки-особистості: Оксана, ставши дружиною Степана, в якого закохалася з першого погляду, не змогла прижитися в боярському середовищі московії, де жінка ототожнювалася з безправною рабинею, залежною від чоловіка. Не зважаючи на загибель головної героїні, незламною залишається ідея боротьби народу за свою волю й незалежність.

Психологічний портрет Боярині Оксани розкрито найбільш повноцінно в опері. Композитор змінює засоби виразності для передачі драматургічного розвитку музичного портрету героїні. Ліризмом і теплом пройняті всі сцени опери, пов'язані з коханням Степана й Оксани.

Так, *Арія* Боярині-Оксани з першої дії («Такий чудний, а серце так забилося») побудована на світлих лірико-романсових інтонаціях та баркарольному ритмі. Незвичними й неординарними є тональні відхилення й енгармонійні заміни, характерні для музичного письма В. Кирейка пізнього періоду творчості. Друга частина арії з різкими неочікуваними модуляційними відхиленнями передає схвильованість стану героїні. Умиротворення в останніх тактах арії підкреслило упевненість героїні у своєму коханні до Степана і готовність розділити його долю.

З розвитком сюжету вокальна партія ставала більш драматично насиченою та емоційно зарядженою. Друга арія-монолог передала докір чоловікові за покірність московитам і небажання їм протидіяти, та була пронизана глибоким драматизмом, а остання передсмертна арія, що закінчувалася думкою про Україну, поверталася до ліричного настрою з мрією у світле майбуття українців. Так, експресія вокальної лінії героїні виявилася складною та глибокою, потребуючи темброво-голосового перевтілення.

Отже, музичний портрет Оксани з опери-драми «Бояриня» є втіленням найкращих рис українського жіноцтва: гідності, чесності, волелюбства, порядності, прозорливості, цнотливості і вірності в коханні.

Аналіз оперного спадку Віталія Кирейка в контексті реалізації творчої складової мистецького проекту привів до висновку, що В. Кирейко у своїх високопрофесійних операх, які стали достойним внеском у скарбницю українського музичного класичного мистецтва ХХ – ХХІ століть, передав не тільки події нашого історичного минулого, а й змалював риси української

національної ментальності. Тематика творів митця залишається напрочуд актуальною для теперішньої театральної репертуарної політики. Потребують подальшого дослідження і питання сучасних утілень опер з точки зору соціально-політичних і професійних аспектів з метою реалізації потреб глядацької аудиторії у національних творах різних оперних жанрів.

РОЗДІЛ 3.

СВІТОГЛЯДНІ ПАРАДИГМИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА

3.1. Жанрова амплітуда камерно-вокальних творів В. Кирейка

Камерно-вокальна творчість В. Д. Кирейка – найбільш відома та багаточисельна: нараховується понад 100 солоспівів і дуетів на різні тексти українських та зарубіжних поетів у українському перекладі.

Шукаючи оригінальних засобів музичної виразності, композитор прагнув до розширення відтворення образної сфери, звертаючись не тільки до лірико-поетичної, а й до історико-романтичної та соціально-філософської тематики. Вокальні твори В. Кирейка відрізняються професійною майстерністю, неординарністю, глибоким проникненням в поетичний текст та вмінням передати його засобами музичної виразності. Особливу увагу композитор надавав українському фольклору.

Коло образів диктує вибір жанру романсу. Відзначимо *лірико-пейзажні романси* (на тексти Лесі Українки, В. Антонюк, Г. Віковичного, М. Губко, З. Ружин, М. Рильського, П. Тичини, Я. Черногуза, Г. Чубач та ін.), *драматичні монологи* з розкриттям внутрішнього змісту і підтексту (на слова Т. Шевченка, Лесі Українки, В. Бровченка, Я. Коласа), *філософські романси* (на слова Й. Гете, Т. Мура, М. Рильського, М. Луківа, П. Перебийноса, Н. Поклад, М. Томенка), *історичні* (на тексти В. Москвича, А. Німенка, В. Оліференка), *патріотичні* (на слова В. Кирейка, В. Москвича, Д.Павличка, З. Ружин, І. Франка), *гумористичні* (на слова П. Глазового), *дитячі і колискові* (на слова В. Кирейка, Н. Поклад і З. Ружин), *романс-реквієм* (на слова В. Москвича).

Драматургія і стилістика романсів підпорядковується виразному розкриттю філософського поетичного змісту, передачі національно-

патріотичних ідей; тонкі музичні барви передають душевний світ і глибокі людські почуття й переживання.

Ці якості були властиві ще раннім романсам В. Кирейка, таким, як: «Тополя» на слова Т. Шевченка, «Стояла я і слухала весну», «Знов весна» та «Соловейковий спів на весні» на слова Лесі Українки, а також «Не бійся смутку» ор. 13 на слова М. Рильського, що входить до концертного репертуару здобувачки.

Як писала І. Шестеренко, «вірно відчуваючи народно-пісенну основу, митець творчо узагальнює український мелос, шукає своїх особливих виражальних засобів... Музична мова композитора і ладо-гармонічні риси українського фольклору надали його творам своєї особливості і привабливості» [91, с. 335].

Глибина проникнення в психологію, історичну правду української нації, обумовлює ідейно-образне спрямування і емоційну впливовість слова в усіх солоспівах В. Кирейка. У творчості митця є як романси, що будуються на розвитку одного музичного образу, так і на кількох образах з поглибленням психологічного стану.

Аналізуючи романси у контексті творчого проекту дисертантки, зазначимо, що у світовідчутті митця була важливою уява про поєднання подій і фактів минулого і сучасного, причинно-наслідкової залежності, філософські питання життя і смерті, людини і буття.

3.2. Семантика образів вокального циклу «Осінній ранок» на слова Марії Губко

Велике значення в камерно-вокальній творчості Віталія Кирейка займає цикл романсів на вірші та переклади його племінниці Марії Губко, до якого увійшло 11 солоспівів (ор. 173, 177 і 178), написаних в 1995–1996

роках. У них відчувається, за словами І. Шестеренко, «органічна єдність поетичної і музичної інтонації, емоційне сприйняття та природне, невимушене розгортання музичної думки» [91, с. 335].

Зворушеною щирою теплотою і відчуттям краси життя проникнути перші чотири романси циклу на слова М. Губко («*Березневий день*», «*Ранкове море*», «*Ніч*», «*Осінній ранок*»). Головним показником цих творів є лірична мелодія, що підпорядковується вишуканому семантично образному фортепіанному супроводу. Його фактура, ілюструючи співаний текст, є самостійною і складною, незалежною від мелодичної лінії голосу. Велику драматургічну роль несуть всі фортепіанні перегри та заключення, що узагальнюють поетичний зміст та розкривають його авторське бачення.

Особливою ліричною теплотою, пориванням до світлих висот позначений солоспів «*Осінній ранок*». Задушевності й поетичного настрою висловлювання надає політний супровід з романтично осяяними гармоніями, поліфонічними підголосками, що вступають у діалог з вокальною партією. Зауважимо, що всі фрази фортепіано і вокальної партії починаються з-за такту, створюючи відчуття постійного хвилюючого руху вперед («*Осінній ранок, сонячна краса...*»). А синкоповані затримання нот у супроводі додають ще більшої ритмічної розмаїтості, вишуканості.

Фортепіанна перегра з непередбачуваними гармонічними еліпсисами, що являє собою невелику середню частину романсу, і остання постлюдія - є апофеозом романтичного гімну неперевершеної краси природи, що набуває філософського узагальнення.

Поетичною лірикою позначений і романс «*Світанок*» на слова Емілії Дікінсон у перекладі Марії Губко. У романсі крізь призму музичних засобів показано поступову зміну характеру від настрою суму (фортепіанний вступ і заспіви першого «Неначе жебрала я хліба» і другого куплетів «Неначе я просила небо» – у тональності *g-moll*) через осяяну радість середнього розділу – у тональності *H-dur*, до умиротвореного світлого останнього

епізоду в *G-dur* («Світанок душу сколихнув») з відчуттям щасливого злиття людини з природою.

Солоспіви «Нічна пісня мандрівника» (на слова Й. В. Гете), «Ірландська пісня» (на слова Томаса Мура) та Три романси на поезії Й. В. Гете («Перша втрата», «Нічна пісня» та «Рання весна») в перекладах М. Губко розкривають філософську проблематику вічної проблеми життя і смерті, що закладена в поетичних текстах. Велику роль у них відіграє фортепіанна партія: це звукозображальні прийоми, що передають і церковний дзвін, і низхідні інтонації стогону та страждання, і драматичну напругу оповіді.

Трагічністю та глибокою філософською образністю пройнятий романс «*Нічна пісня*». Його мелодизм найбільше з усіх решти солоспівів близький до української ліричної пісенності. Відчувається поєднання ладово-гармонічних особливостей фольклору з досягненнями сучасної композиторської техніки. Страшного протиріччя сповнені фрази з повторюванням слів: «Засни – знайдеш насолоду. Чого іще хочеш ти?» Фортепіанний акомпанемент романсу розкриває семантику слів: кілька самостійних поліфонічних голосів та ладові зміни передають внутрішню психологічну напругу вічного сну.

Завершує цикл солоспів «*Рання весна*» на слова Й. В. Гете. Після розчарування і трагізму попередніх його семантична образність повертає до оптимістичного світовідчуття та радості буття. Так, композитор оспівує перемогу сил добра і єднання з природою. Викладення ліричної мелодії підкреслює важливість поетичного тексту, що несе ідею вічного життя і радості світосприйняття. Складна музична мова й довершена форма солоспіву, що підпорядковані розкриттю змісту, переконують про велику професійну майстерність Віталія Кирейка.

Виконання романсів митця вимагає від інтерпретаторів (як вокалістів, так і концертмейстерів) володіння усім арсеналом професійних навичок та вмій, а також розуміння їх образного підтексту.

Першою і поки що єдиною виконавицею усього циклу стала народна артистка України, докторка культурології, професорка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Валентина Антонюк. Її концертмейстерами були спочатку сам композитор – Віталій Дмитрович, його сестра – Владислава Дмитрівна Кирейко, а пізніше – Ірина Шестеренко. Майстерно доносячи музичний і поетичний текст, виконавиця змогла осягнути філософську семантику образів солоспівів та передати їх філософську проблематику.

У своїй статті «Ренесанс українського романсу» В. Антонюк узагальнила значення збірки «Осінній ранок»: «І сама Марія (Губко), 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 саме тут сходяться і суміщаються воедино святощі звукослова, зідеалізованого молодими пориваннями до пізнання світових скарбів через освячення їх скарбами національної культури» (1, с. 13)

До творчого проєкту дисертантки увійшов романс «Осінній ранок» з однойменного циклу. Головним завданням було донесення лірично-поетичного змісту та філософської семантики образів природи, що несе не тільки вокальна, а й фортепіанна партія.

3.3 Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка

Досить часто композитори усього світу зверталися у своїй творчості до фольклорних надбань, вбачаючи в цьому як національно-історичне значення, так і школу майстерності з її невичерпною багатовіковою спадщиною. В. Кирейка українські народні пісні надихали протягом усього життя; він знав і любив їх із самого дитинства.

Тому цикл обробок В. Кирейка «Десять українських народних пісень з Полтавщини для голосу і фортепіано» (ор. 26, 1961 р.) є цінним творчим матеріалом для виконання та дослідження.

У навчально-методичному посібнику (2008 р.) та кандидатській дисертації *Ірини Шестеренко* (2009 р.) проведено мистецтвознавчий аналіз цього циклу, як складової великого творчого доробку В. Кирейка усіх жанрів.

Докторка культурології, народна артистка України, професорка НМАУ імені П. І. Чайковського та перша виконавиця циклу В. Кирейка «Десять пісень з Полтавщини», *Валентина Антонюк* у своїй доповіді на Десятій всеукраїнській науковій фольклористичній конференції, присвяченій Л. Дунаєвській, ділячись власним виконавським досвідом, зауважила, що високо професійна композиція й драматургія вокального циклу підносять цю «перлину українського пісенного мелосу в обробці видатного національного композитора до філософських вершин світового трагізму в музиці» [9, с. 14-15].

Однак до сьогодні науковцями ще не було приділено належної уваги висвітленню інтерпретаційних сентенцій циклу, а також обґрунтуванню композиторсько-драматургічної та семантичної ідеї циклу.

Тож, розглядаючи жанрово-драматургічний та інтерпретаторський концепт обробок українських народних пісень В. Кирейка, вирішено за необхідне:

- розкрити художньо-образні парадигми обробок;
- охарактеризувати концепцію композиторсько-драматургічної будови та семантичної ідеї циклу;
- визначити роль вокальної та фортепіанної партій та їх виражальні функції;
- виявити індивідуальні риси стильових орієнтирів В. Кирейка на основі проведеної аналітики;
- з'ясувати інтерпретаційні парадигми обробок українських народних пісень В. Кирейка.

«Десять українських народних пісень з Полтавщини» для голосу і фортепіано Віталія Кирейка (ор. 26) - це різнобарвний цикл, у якому крізь призму індивідуального бачення митця розкривається багатство музичного фольклору. Неповторна краса та духовна енергетика української народної пісні, що сягає своїм корінням глибокої давнини, у повній мірі розкривається в майстерному обрамленні композитора.

Ці обробки стали, за словами І. Шестеренко, «своєрідною лабораторією для створення більш масштабних полотен композитора» [91, с. 303].

Композитор знайшов свої засоби і прийоми, глибоко проникнувши в образну природу фольклорного першоджерела, розкривши те прекрасне й самобутнє, що заховане в народній пісні. Адже відтворення всієї різноманітності відтінків, властивих народним пісням, вимагає виняткового художнього чуття, яким В. Кирейко володів у значній мірі.

Створюючи обробки, Віталій Кирейко продовжив традиції своїх видатних попередників, серед яких М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, В. Косенко, В. Барвінський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, А. Кос-Анатольський, його вчитель Л. Ревуцький та ін. Спираючись на традиції Л. Ревуцького, В. Кирейко поєднав романтичну емоційність із

класичною вираженістю форми, складністю поліфонічного нашарування голосів і національною фольклорною основою. Обрамляючи українську народну пісенність, митець застосовував характерні мелодико-інтонаційні, ладо-гармонічні і ритмічні звороти та формотворчі риси музичного національного фольклору.

Українська народна пісня, яку композитор чув із самого народження, завжди представляла величезну цінність для Віталія Дмитровича. Вона була глибоко занурена у його композиторській свідомості та стала невід'ємною складовою індивідуального музичного письма. Тому звернення до жанру обробки фольклорного матеріалу стало внутрішньою духовно-естетичною потребою митця. Крім «Десяти українських народних пісень з Полтавщини», В. Кирейко створив ще низку самобутніх творів – обробок народних першоджерел: «Чотири українські народні пісні в обробці для басу з мішаним хором» (1974 р.), «Дві українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано» (1978 р.), останні «П'ятнадцять обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано» у Співанику “Ой, у гаю, при Дунаю” (2016 р.).

Написанню камерно-вокального циклу обробок передували теоретико-музикознавчі дослідження В. Кирейка. У 1953 р. він захистив кандидатську дисертацію на тему: «Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів».

Цикл «Десять українських народних пісень з Полтавщини» було створено у 1961 р. Надихнула композитора на цю роботу пропозиція полтавської співачки Євдокиї Нос – артистки хору Національної радіокомпанії України та упорядниці збірки «З пісенних скарбів Полтавщини». До збірки увійшли записані фольклористкою у Полтавському регіоні 52 пісні з варіантами. Серед них – ліричні, побутові, жанрові, колискові й давні козацькі пісні, що входили до концертного репертуару співачки.

Збірка «Десять українських народних пісень з Полтавщини» В. Кирейка вийшла друком у 1967 р. обмеженим тиражем, тому до сьогодні виданих екземплярів не збереглося. Так само, як і переважна більшість творів митця, обробки залишилися у вигляді рукописів і потребують нового видання.

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

Усі десять обробок циклу – це яскраві побутові замальовки, кожна з яких висвічує окремий епізод із народного життя, підкреслюючи український колорит, справжню реалістичну життєвість та національну характерність персонажів. Контрастуючи між собою за образною сферою, твори експонують барвисту палітру емоційної організації. Тут поєднано дотепний гумор і жарт, лірико-романтичну чуттєвість і тяжкий трагізм душевних переживань. За способом і манерою художнього опрацювання обробки становлять твори куплетно-варіаційної форми високого естетичного рівня.

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

Усі обробки написані в куплетно-варіаційній формі, де проявилася композиторська винахідливість В. Кирейка та глибоке художнє опрацювання фольклорного пісенного матеріалу. Вокальна мелодія залишається

мелодично незмінною. Важливу функцію у формотворенні виконує фортепіанна партія, що стає справжньою творчою «лабораторією» митця, переймаючи на себе принципи варіювання та вміщуючи широкий арсенал фактурних, поліфонічних та ладо-гармонічних засобів.

Мелодія вокальної партії у жодній з обробок не дублюється фортепіанним супроводом, являючи собою самостійний матеріал. Тому вокалістові необхідно мати своє точне інтонаційне звуковисотне відчуття і вміння передати у незмінній мелодичній канві зовсім різні, іноді контрастні образні настрої героїні.

Відкриває цикл «Десять українських народних пісень з Полтавщини» лірико-драматична побутова музична замальовка «*Як поїхав мій миленький*», що складається з восьми куплетів, кожен з яких відображує послідовні сюжетні події та стан жінки, яку зрадив чоловік.

Мелодія вокальної партії залишається незмінною протягом усієї обробки. Тему складає квадратний період із двох речень, у який вкладається дворядкова поетична строфа. За основу композитор взяв варіант фольклорного наспіву, адже мелодія вже наперед насичена орнаментальними розспівами. Постійно змінний розмір (5/8 – 6/8 – 5/8 – 4/8 – 6/8 – 5/8) та синкопований ритм надають мелодії певної ритмічної свободи й рухливості та створюють складнощі виконання.

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

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

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

Друга обробка циклу *«Ой сьогодні тута»* демонструє жанрово-побутову образну сферу. Маючи елемент діалогу, сюжет пісні зображує жінку та її зрадливого чоловіка. Вона може лише здогадуватись, де його треба шукати: у лігві диких звірів, водах Дунаю, на базарі або ж у шинкарки.

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

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

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

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

Наступний номер 3 «*Ой у полі верба*» вражає поетичною красою ліричної протяжної пісні. У трьох куплетах варіаційної форми передано розмову козака та молодої дівчини, врода якої порівнюється із стрункою вербою, що схилилась над водою.

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

Фортепіанний вступ так само, як і в інших обробках, зберігає принцип побудови на пісенному матеріалі. Різні мотиви мелодії сплітаються до поліфонічної фактури, що проймає всю обробку.

У центральному, другому куплеті загальний розвиток динамізується, адже виникає образ козака: «Що козак до води, а дівчина від води». Фортепіанна фактура ущільнюється, підкреслюючи чоловіче начало.

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

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

На початку інструментального супроводу композитор виставляє позначення *Allegretto scherzando*, підкреслюючи пошвавлений темп та скерцозний образний устрій пісні. Невпинна партія фортепіано постійно насичена остинатними повторами нот, несподіваними динамічними, темповими контрастами та акцентами. У всіх трьох куплетах вокальна партія незмінна, а фортепіанна – ілюструє слова тексту. Наприкінці кожного куплету вокальна партія з низхідним поступовим рухом повторюваних нот набуває рис речитативу, що додає більшого комізму.

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

Центральний номер циклу № 5 «*Чом ти мене, моя мати...*», що включений і до даного мистецького проєкту, повертає лірико-драматичну, трагедійну сферу образів. Із великою експресією, глибоким психологізмом, філософським баченням та вражаючою образною трансформацією виконували цю пісню народна артистка України В. Антонюк у супроводі І. Шестеренко, передаючи і тяжку тугу молодої дівчини за милим, який пішов у похід, і діалог доньки з матір'ю, і відчуття приреченості та горя.

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

Пісня, побудована в формі п'яти-куплетної варіаційної структури, пройнята глибокою печаллю, журбою та трагізмом. Мелодія, наслідуючи звучання народних плачів та голосінь, прикрашається терпкими орнаментальними розспівами.

Фортепіанна кода частково повертає патетичний акордовий виклад вступу. Втім обробка життєствердно завершується послідовністю з мажорних багатозвучних акордів, чим підкреслюється оптимістичне сподівання на краще майбутнє.

Обробка народної пісні № 6 «*Недалеко милий живе*» контрастує попередньому номеру своїм веселим й завзятим характером. Це ще одна жартівливо-побутова пісня циклу, в якій розповідається про те, як козак тричі сватався до дівчини Галі. А вона, незважаючи на свою відмову, все ж зовсім небайдужа до нього.

Протягом п'яти куплетів вокальна мелодія залишається однаковою. Пунктирний ритм, незмінний маршовий чотиридольний розмір надають пісні рис козацьких молодецьких пісень.

За допомогою фортепіанної партії вибудовується образно-драматургічна лінія розгортання сюжету твору: перший та другий куплети характеризують образ козака, третій і четвертий відображують репліки дівчини, а п'ятий, немов скорочена реприза, підсумовує розкриття подій, хоча наприкінці пісні історія залишається недомовленою. Так, в кожному з куплетів втілюється зміна образів і характеру.

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

Наступна обробка *«Зажурилася бідная удівонька»* – це сумна історія про нещасну жінку, яку покинув чоловік, залишивши її саму з дітьми. У семи куплетах-картинах послідовно розгортається ліричне тужливе оповідання. Змінний розмір та вокальні розспіви складів надають наспіву ще більшої свободи висловлення та наближують обробку до протяжних ліричних пісень.

При незмінності вокальної партії, інструментальний супровід передає психологічний стан покинутої жінки, трагічність болю прихованої жіночої печалі. Композитор глибоко й тонко відтворив із майстерністю музиканта-психолога, справжнього знавця людської душі, внутрішні почуття героїні.

Лірична дев'ята пісня *«Ой зірву я з рожі квітку»* дещо схожа на попередній номер не тільки за образною концепцією, а й за засобами виразності. У ній розповідається про тяжке життя молодої жінки, яка вийшла заміж «далеко від роду» і тепер тужить за своєю родиною.

Куплетно-варіаційна форма побудована на п'яти проведеннях однієї протяжної наспівної мелодії, що має змінний розмір (4/4, 3/4) та характеризується широким діапазоном.

У поліфонізованому акомпанементі застосовано яскраві оригінальні гармонії, що змальовують лірико-тужливий сюжет пісні, допомагаючи розкрити характер та образний стан твору.

Заключна пісня «*Ой і сяду ж я*» продовжує лірико-трагічну сторінку циклу, розкриваючи тематику складних сімейних стосунків, життя нещасливої жінки, яку зрадив чоловік. В обробці, що складається з шести куплетів, поєднано жанрові риси ліричної протяжної пісні й романсу з додаванням драматичних епізодів. У мелодичній лінії, насиченій ефектними широкими розспівами, закладено внутрішню експресію, глибину психологічного переживання. Пісня з мінливою метричною структурою і перемінним розміром має задумливий, лірико-філософський характер.

Фортепіано не тільки розкриває сюжет, а й співпереживає героїні, підсумовуючи сповнений драматизму монолог твору. Музична мова супроводу сповнена непередбачуваних відхилень та модуляцій, цікавих пошуків гармонічно-інтонаційної лексики.

Поліфонічні підголоски проникають у різні голоси фактури, що утворює загальну мелодизацію руху на всіх рівнях мелодико-гармонічної організації. В акомпанементі трапляються і приховане багатоголосся, і витримані органні пункти, на тлі яких утворюються гармонічні послідовності.

Таким чином, цикл В. Кирейка «Десять українських народних пісень з Полтавщини» (ор. 26) зайняв важливе місце у творчому доробку композитора. У зверненні до фольклорних джерел композитор глибоко відчував єднання зі своїм генетичним корінням, близькість до народу.

Дослідження будови циклу привело до висновку, що усі обробки написані в куплетно-варіаційній формі, де проявилася композиторська

винахідливість В. Кирейка та глибоке художнє опрацювання фольклорного пісенного матеріалу.

Визначення ролі виражальних функцій вокальної та фортепіанної партій допомогло з'ясувати, що при незмінній мелодичній лінії партія фортепіано розвинена і самостійна. Це не лише акомпанемент, що функціонально підтримує вокальну лінію. У фортепіано відбувається розкриття образно-драматургічного змісту та філософсько-психологічного навантаження кожної пісні. Часто саме у супроводі ілюструються контрастні зміни музично-сценічних замальовок або репліки різних персонажів, що утворює художню забарвленість обробок, яскраву «картинність» та динамічність розвитку матеріалу. Винахідливі музичні звукозображальні знахідки створюють ілюстрацію до словесного тексту, або містять певні символічні значення.

Таким чином, обробки українських народних пісень В. Кирейка відзначаються образно-тематичною та жанровою багатоплановістю, лірико-психологічним узагальненням образного змісту, а також оригінальними прийомами музичного розкриття ідей, почуттів і переживань.

Розглянувши «Десять українських народних пісень з Полтавщини» в обробці В. Кирейка, підкреслимо особливу шану і дбайливе ставлення композитора до народної мелодії. Своїми обробками В. Кирейко надає нового життя цьому вічному природному скарбу.

3.4. Образно-тематичні сентенції романсів Віталія Кирейка 2000-х років

Вокальні твори В. Кирейка є досить актуальними та сучасними на сьогодні, оскільки він порушував животрепетні проблеми сучасності, розкриваючи героїчні сторінки з історії українського народу.

Оскільки мистецтвознавцями ще не досліджувалися романси Віталія Кирейка доби 2000-х років, що стали достойним внеском митця у скарбницю української вокальної класики, зупинімося на їх розгляді. Зазначимо, що розкриття соціально-політичної, громадянської теми стало ще більш властивим творчості В. Кирейка нового міленіуму.

Глибина проникнення в психологію, історичну правду української нації, обумовлює ідейно-образне спрямування і емоційну впливовість слова в усіх солоспівах Віталія Кирейка.

Лаконічність висловлення, розвиток музичної стилістики митця в епіко-драматичному жанрі дали можливості драматизації музичних образів та розробки ідейно вагомих композицій. При тому композитор знаходить необхідні прийоми гармонічного, ладового, фактурного та поліфонічного розвитку.

Мелодика романсів має яскраво виражений національний окрас. Безпосереднього зв'язку з конкретними фольклорними зразками немає, проте усюди відчувається інтонаційна структура і ладова мінливість, поліфонічність і розспівність, характерні для українських народних пісень.

Жанрова амплітуда солоспівів Віталія Кирейка є досить широкою: від лірико-поетичних замальовок та зображення історичного минулого, дитячих пісень і колискових до драматичних монологів, патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів та останнього романсу-реквієму.

Розглянемо солоспіви нового міленіуму у хронологічному порядку.

У 2002 р. митець створив один із кращих зразків вокальної лірики – солоспів «**Nur wer die Sehnsucht kennt**» («Хто звідав туги біль») ор. 218 на слова Й. В. Гете у власному українському перекладі. Композитору була близька поезія німецького поета. Тому філософський підтекст поетичного слова яскраво передано в музиці усіх чотирьох романсів на його тексти (до трьох попередніх зробила українські переклади Марія Губко). До останнього

(«Хто звідав туги біль») В. Кирейко зробив два варіанти тексту – німецькою та українською мовами, при тому зберіг усі поетичні наголоси оригіналу та перекладу, співвідносні музичному втіленню.

Основна лірично-розспівна мелодія експонується вже у фортепіанному чотиритактовому вступі, проходячи спочатку у верхньому, а потім – у середньому голосі правої руки на тлі пульсуючого триольного ритму, що відіграє своєрідну зображувальну роль протягом усього романсу.

Проведення мотивів та їх варіантних трансформацій у різних модуляціях, хроматизація діатонічних інтервалів і поліфонізація гармоній свідчать про використання композитором різноманітних прийомів, необхідних для наскрізного мелодичного та драматургічного розвитку.

Внаслідок поєднання різних ритмічних ліній виникає внутрішньотактова пульсація, синкопи в супроводі, а в мелодії часто зустрічається розспівування складів – прохідних звуків з порушенням структурної регуляції.

У наскрізній композиційній побудові романсу-монологу помітні риси куплетності з повною видозміною як мелодії, так і супроводу. Постійний поліфонічний діалог вокальної партії та підголосків у різних голосах супроводу з усе зростаючою альтерацією звуків приводить до першої драматичної кульмінації: «Ах, хто мене кохає, десь так далеко». Риси репризності має третій куплет («Мій гасне зір»). Але динамізація матеріалу в ньому ще більш загострена ритмічно (різні поліфонічні, поліритмічні лінії в супроводі) й теситурно (у соліста), і досягає найбільшої кульмінаційної вершини на словах: «Хто звідав туги біль, той сум мій знає!»

Фортепіанна постлюдія – це відгомін і філософське узагальнення попередніх драматичних споминів. Низхідні мелодичні інтонації з затриманнями нот додають найбільшої туги й суму останнім інтонаційним затриманням у низькому регістрі. Так, емоційний підтекст стає провідним у музиці, що сприяє психологізації розкриття образу.

Романс «Nur wer die Sehnsucht kennt», що став прикладом одного з найкращих зразків світової камерно-вокальної лірики, звучав на концертах пам'яті Віталія Кирейка у виконанні тенора Леоніда Гука у супроводі піаністки Ірини Шестеренко.

Лірико-поетичний романс «Відлетіло листя» (ор. 228) на слова П. Перебийноса, написаний у 2004 році, овіяний романтикою суму. Музика солоспіву показує тонке проникнення в емоційний стан та ритміку вірша і створення на основі поетичного тексту художньо завершених музичних образів.

Самотність одинокої душі з бажанням вирватися з відчаю передають висхідні мотиви голосу, але низхідні каданси з мелодичним оспівуванням нот ніби повертають усе назад. Відбувається варіантна трансформація мотивів та їх кінцева кульмінація з драматичною експресією у невеликій фортепіанній постлюдії.

Розвиток мотивів вокальної партії, незважаючи на їх самотійність, створює відчуття продовження, а не повторності. Тим самим досягається цілісність розгортання поетичної думки, ефект ліричної кантиленності та широти дихання. При інтонаційній спільності вокальної та фортепіанної партій досить виразною є фактурна і гармонічна підтримка фортепіано, що забезпечує неперервність розвитку.

Як у переважній більшості романсів, фортепіанний супровід відіграє не тільки колористично-образну роль, а й виступає узагальнюючим змістовним фактором.

Уже в фортепіанному восьмитактовому вступі структурно виділяються два епізоди: перший чотиритакт – стрімкі висхідні інтонації на тлі органного пункту триольних вісімок лівої руки, а другий – низхідні поліфонічні поспівки хроматизмів «16»-тих нот, що підтримують настрій драматичного смутку.

Живописне створення музичного образу не несе прямої ілюстративності. Емоцію передає приваблива й невимушена мелодія та акварельний фортепіанний супровід.

Особливе значення має мінлива ладова динаміка з постійними модуляційними відхиленнями та непередбачуваними гармонічними еліпсисами, характерними для музичного письма В. Кирейка. Митець використав різноманітні прийоми для наскрізного розвитку, зокрема поліфонізацію фортепіанної фактури, а також ладову структуру з непередбачуваними тональними відхиленнями, характерними для української пісенності.

Романс написано у тричастинній формі з розвинутою більш драматичною середньою частиною. Фортепіанний вступ відіграє драматургічну роль: він не тільки починає романс та становить заключний епізод, а й є основою розвитку матеріалу у перегрі. Живописна зображальність самобутньо сполучається у фортепіанній партії з передачею душевного стану самотньої людської душі.

Лірична оповідність і душевна настроєвість яскраво виражені й у вокальній партії, набуваючи глибини суспільного й поетичного узагальнення.

Яскравим зразком лірико-поетичного романсу став солоспів **«Дайте крила мені»** на слова Валентини Антонюк (ор. 231, 2004 рік), сповнений світлої енергії і відчуття легкості, вальсової «політності», що присутнє у сольній партії та в супроводі. Мисткиня неодноразово виконувала твір на свої слова у концертах у супроводі піаністки І. Шестеренко.

Особливим трепетом наділені романси, присвячені пам'яті матері: **«Пісня про матір»** на слова Б. Олійника (ор. 256-2, 2006 р.), **«Лиш будь зі мною вічно»** на слова А. Кошіль (ор. 233, 2005 рік), а також **«До мами»** ор. 236 на слова В. Сови (2005 р.). Останній з них написаний в куплетній

формі. Зображальні прийоми помітні у фортепіано на словах: «Як тільки розтануть останні сніги і води помчать ручаями, й покрийуться квітом зелені луки, я знову поїду до мами». Приспів у однойменному ля-бемоль мажорі («Мамо, мамо прекрасно моя») з поліфонізацією гармоній є кульмінацією романсу. Таким чином, для розкриття змісту поезії В. Кирейко використав взаємодію мелодії, гармонії, ладу, структури й образної драматизації.

Солоспів В. Кирейка «**На озері**» **ор. 252** на слова М. Вороного був написаний у 2006 році. Продовжуючи розвивати лірико-поетичний жанр солоспіву, композитор використав метроритм *баркароли*, наситивши фортепіанний супровід різними поліфонічними та ладо-гармонічними прийомами. Куплетно-варіаційна форма сприяла створенню яскравої пейзажно-емоційної замальовки, що є тлом для розкриття психологічного душевного стану людини. Особливим сумом і драматизмом сповнений епізод, написаний у тональності *des-moll*: «Так в душі моїй спокійній, тихомрійній, образ любий твій встає».

У цьому романсі з великою майстерністю передані найтонші нюанси поетичного тексту. Лірична за змістом мелодія вокальної партії варіаційно розвивається, набуваючи нових нюансів, драматичних кульмінацій і образних видозмін.

Фортепіанна партія є не просто емоційним супроводом: вона зсередини «підсвічує» розгортання драматургічної вокальної лінії, розкриваючи філософський підтекст романсу.

Близьким до попереднього є наступний **романс «Поклик» ор. 253** на слова **Наталки Поклад**, написаний у 2006 році. Обидва куплети цього солоспіву теж мають баркарольний ритм і розмір $\frac{6}{8}$. Проте в ньому превалює ліричний характер, відсутній трагізм і драматизм попереднього. Довершеність музичної форми, природне володіння законами образного

мислення дозволили композитору передати внутрішню динаміку розгортання та розмаїті модифікації поетичних образів, а також найтонші емоційні нюанси тексту, що змальовує світле почуття кохання.

Значну увагу В. Кирейко приділив фортепіанному акомпанементу. За допомогою самобутніх варіаційно-поліфонічних, свіжих ладо-тональних і фактурно-гармонічних засобів оспівано проникливу романтичну ліричність почуттів. Ладо-тональне життя мелодії та гармонії з народно-лексичними елементами набули окремого драматургічного значення, що показує високу композиційну майстерність митця.

Зразком романсової лірики кохання став і романс «**Пахнуть липи**» на слова О. Черногуза **ор. 254**, написаний у 2006 році. Поетична образність, романтична піднесеність почуття, інтонаційна свобода визначили і вибір вокальної партії: то розспівної, то декламаційної з метроритмічною гнучкістю. Композиція романсу, що має довершену куплетно-варіаційну структуру, а також розвиток музичної думки, пов'язані з сюжетом поетичного тексту.

Індивідуально-стильова визначеність композиторського письма є близькою до фольклорних інтонаційних зворотів. В. Кирейко застосовує традиційні композиторські прийоми для розкриття глибини змісту, де головною є музично-сміслова функція. Ладо-тональне варіювання мелодії та гармонії з народно-лексичними елементами грає окрему драматургічну роль.

Зіставлення кількох музично-образних сфер є характерною рисою романсу: характеристика щасливого буття відтіняється мелодикою ліричного суму, болю.

Двотактовий фортепіанний вступ побудований на інтонаціях основного тематичного мотиву романсу. Терпкості звучання додає застосування пониженого другого шаблю в тональності *As-dur*. Лірична розповідність вокальної партії супроводжується варіантною різноманітністю

гармонічних, поліфонічних і фактурних прийомів фортепіано, що ніби ілюструють поетичний текст: передають то стан схвильованості, недовомленості, невизначеності, то щастя і спогадів про минуле кохання.

Філософським узагальненням ідеї стала остання фраза: «І згорають, як роки, повільно зорі в куполі синіх небес». Композитор дивовижно правдиво відтворив чистоту почуттів, емоційно виразно реагуючи на усі нюанси тексту, поєднуючи традиційні прийоми класично-романтичних гармонічних і поліфонічних засобів з особливостями народно-варіантного співу.

Найбільш актуальною тематикою творчості Віталія Кирейка 2000-х років стала національно-патріотична, що проявилася у великій кількості творів.

Солоспів **«Народна пісня» ор. 260** на слова М. Томенка було створено в 2007 році. Це – натхненний гімн-звеличення Пісні, «що сильніша од навальних орд, бо ниць не падала перед катами».

Перемінна метрика, що експонується у величному чотиритактовому вступі, побудованому на інтонаціях основної теми романсу з додаванням висхідного руху із стрибком на кварту, диференціюється в процесі подальшого образно-тематичного розвитку (чергування чотири- і тридольного метрів). Це пов'язано з ритмікою поетичного першоджерела. Помітні типологічні риси народнопісенних ритмів і інтонацій. Але прямого наслідування народної традиції немає, є її відчуття і творче переосмислення з варіантністю повторень, ритмічною поліфонізацією окремих голосів та підголосків (вокальна партія та контрапунктичні проведення мелодичної лінії у верхньому і нижньому голосах фортепіано). Це надає музичній фактурі особливої гнучкості. Метрична свобода вірша обумовлює мінливість метро-ритміки мелодії (подібно до фольклорних зразків української пісенності та романсів основоположника української композиторської школи – Миколи

Лисенка). Композитор ніби затушовує періодичне акцентування сильних часток, знімаючи метричну одноманітність мелодичного малюнку.

Особливе значення для передачі настрою має варіантність супроводу, розспівування нот, наявність елементів поліладовості, ладів народної музики, поєднання натурального та гармонічного мінору з мажором. Так, перше речення заспіву куплетно-варіаційної форми звучить у *e-mol* з приспівом у *E-dur* з кількома проміжними альтераціями. У другому куплеті композитор видозмінює вокальну партію, піднімаючи її у верхній регістр, кульмінаційно стверджуючи ідею життєдайної сили народної пісні: «Вона – місток в історію назад, вона в майбутнє стежка із проміння».

Яскравим зразком лірико-поетичного романсу став солоспів «У небі губляться лелеки» ор. 262 (2007 рік) на слова С. Цушка. Як і в попередніх романсах («На озері» ор. 252 на слова М. Вороного та «Поклик» ор. 253 на слова Н. Поклад), композитор використав метроритм баркароли та куплетно-варіаційну форму. Символічним є порівняння невідвратно втраченої молодості і друзів із зникаючими в небесній далечині лелеками. У фортепіанному вступі і невеликій постлюдії контрапунктично до основної теми проходять мелодичні поспівки подвійних нот «шістнадцятими», що піднімаються і ніби «розтають» у повітрі.

Перші два куплети, написані в тональності *d-moll*, зображають «буденну тугу» життя за друзями з кульмінацією на словах: «Які нас вирії в тумані невідвратно розвели?» Третій куплет (*Più animato*) передає спомини про «гарячі молоді часи». Відбувається модуляція в *F-dur* з підняттям і вокальної теситури. Проте через чотири такти його змінює стан суму і розчарування. На словах: «У небі губляться лелеки. Все далі й далі голоси» з'являється *f-moll*, напружені дисонантні гармонії з модуляційним поверненням до основної тональності *d-moll* у кінці романсу.

Зображальні моменти, гнучка система варіаційного розвитку ритмоінтонацій та застосування різнобарвних гармонічних та поліфонічних прийомів підкреслюють індивідуальність музичного висловлення композитора в роботі над поетизацією художнього образу.

Яскравим прикладом є **Пісні для дітей** (ор. 258, 2007 р.) на слова Н. Поклад (до циклу ввійшли: «Наша хата», «Літо», «Родичі» та «Ніч»), а також **«Гуси-лебеді летять»** ор. 259-2 (2007 р.) на слова племінниці композитора Марії Губко. Безпосередність вислову музичної думки, куплетна форма і далекий від простоти вишуканий супровід з незвичними ладо-тональними відхиленнями і вишуканими гармоніями поєднуються з простими і щирими словами дитячого вірша М. Губко, з любов'ю опоетизовані в музиці В. Кирейка.

На противагу філософсько-заглибленій, трагічно оповідній **«Колисковій»** на слова Наталки Поклад (ор. 211, 2001 рік), у 2007 році композитор написав **дві колискові пісні ор. 263** на слова Зої Ружин (**«Мама-рибка»** та **«Вишиванка»**), музична мова яких інтонаційно близька до українських фольклорних джерел, але поєднана з вишуканим гармонічним супроводом. Вважаючи українську пісню найціннішим скарбом духовних цінностей нації, В. Кирейко досліджував фольклор і використовував народнопісенні інтонації у своїх творах різних жанрів. Глибинні художні особливості народних пісень митець застосовував і у своїх романсах.

Коліскові пройняті теплим ліричним почуттям, художньо-образним багатством, що передається простими самобутніми засобами музичної виразності з застосуванням куплетної форми. Художня виразовість, щирий мистецький вислів яскраво зображують безпосередню поетичність ліричних образів.

Історія козаччини завжди цікавила В. Кирейка. Непереможний та незламний дух козацтва, генетично переданий йому від прадідів, був творчим кредо і самого композитора.

Саме тому близькими стали для митця вірші поета-однодумця Володимира Москвича, в яких підіймалася історична тема українського минулого.

Таким змістом наповнений **романс-балада «Батурин» ор. 268** (2008 р.). Слідуючи за поетичним текстом В. Москвича, композитор звертається до часів історичного минулого України, а саме часів XVII століття, і пише на початку: «Гетьманській столиці присвячується». І знову в музиці передані гострі, як лезо бритви, слова поета: «Шматує Україну вовча згряя московського антихриста орда». Гармонічними і ритмічними засобами змальовано страшні картини страждань: «Прогнулось небо до землі похмуро, горять у пеклі душі золоті. Ординцями розтерзаний Батурин, конає весь на чорному хресті». Кожен інтервал у творі перетворюється на інтонацію певної експресії, за якою вгадується мовна декламація. Поступальний рух мотивних ланок містить заряд енергії, що розгортається до кульмінації. Музична інтонація цілком залежить від слова.

У двох куплетах з приспівом композитор передає поетичні відтінки тексту ритмічними і гармонічними засобами: ладові переходи від мажору до мінору, терпкість гармоній під час драматизації музичного матеріалу. Митець не просто проілюстрував вірш В. Москвича, а знайшов власне висловлювання, що поєднало його індивідуальні та об'єктивні моменти з етико-філософським узагальненням, розсунуло межі романсу до драматичної сцени-картини.

Яскравим прикладом філософської лірики В. Кирейка стали романси на слова Л. Тендюка, зокрема **«Все відходить в небуття»**, написаний у **2008** році (ор. 268-а). Наслідуючи думку поета, композитор бачить сенс вічності у

єднанні з природою. Динаміка емоційного стану, розкриття змісту через ладове варіювання мелодії виступають у В. Кирейка композиційним чинником. Сміслові та ритмічні членування вірша диктує метро-ритмічну гнучкість (зміну метроритму і розміру). Від типу мелодико-ритмічних утворень залежить фактура фортепіанної партії, ладотональні розцвічування, зміни гармонії і мелодії вокальної партії.

У пісні-романсі «Ексклюзив» **ор. 268-б** на слова Наталки Поклад, написаному в **2008** році, творчий задум Віталія Кирейка був спрямований на ідейно-художнє розкриття історичного буття українського народу та його незламну віру в краще майбутнє.

У невеликому, але ємкому за змістом солоспіві композитор, слідуючи за поетичним першоджерелом, створює яскраву музичну замальовку, намагаючись досягнути: «Звідки і куди? І хто ми? Із яких верхів'їв повелінь?» Пишаючись історичним минулим українського народу, автори возвеличили народну пісню – «вогненну діадему... часові новому на чоло».

Основну патріотичну ідею було обрамлено в просту трикуплетну форму.

Епічно-величний характер закладено вже в шеститактовому піднесено-маршовому акордовому фортепіанному супроводі з мінливими ладовими і тональними відхиленнями. Мелодика сольної партії є незвичною для вокалістів, як і акомпанемент, насичений альтераціями і непередбачуваними еліптичними зворотами. Емоційної примхливості надає музиці поєднання мажоро-мінору, застосування лідійського і міксолідійського ладів народної музики. Інтонаційний рух мелодії, інтервальні співвідношення, оспівування нот, ладово-гармонічна структура, прийоми імітаційної поліфонії, – всі ці чинники зумовлені особливостями українського національного музичного мислення.

Отже, глибоко відчуваючи ідейно-образні багатства народної пісенної культури, Віталій Кирейко неповторно і самобутньо тлумачить їх у малій формі пісні-романсу. Розкриваючи в музиці внутрішній зміст поетичного тексту, композитор застосовує нові контрапункти, гармонічні і модуляційні звороти та інші здобутки творчої техніки.

Національно-патріотичну тематику відображено і в наступному пісні-романсі «**Молитва за Україну**» **ор. 269** на слова П. Оселедька (2009 р.).

Велично-маршовий характер солоспіву передає акордовий супровід фортепіано з мінливими тональними коливаннями (*Ges-dur, es-moll* у заспіві і *Es-dur* у приспіві простої куплетної форми) та активна вокальна партія з ритмічно загостреними пунктирами і кварто-квінтовими стрибками. Урочистості приспіву надає триольний ритм фортепіано із стрімкими пасажами, оптимістично стверджуючими фінальний *Es-dur*: «Слава тобі, рідна Україно, за любов, за щастя, за життя».

Протилежний до попереднього – врівноважено-спокійний, ліричний характер та ознаки поємності має романс «**Мелодія**» **ор. 272-2** на слова польського поета XIX століття Юліуса Словацького в українському перекладі Миколи Бажана, написаний теж у **2009** році. Стан психологічного заглиблення у внутрішній світ людини яскраво передано живописною манерою створення музичного образу. Символ нескінченності простору демонструє світла мелодична лінія, обрамлена поліфонічним супроводом. Кожний порух поетичної думки, мінливість тонів і барв імітується ладо-тональними, гармонічними, фактурними, ритмічними засобами. М'який перехід з мажору в однойменний *a-moll* в середній частині романсу привносить почуття суму, нездійсненності намірів («Та серце зрадило, роз'ятрило жалі»). Але в третьому куплеті (своєрідній динамізованій репризі) знову повернувся світлий мажор: радісний, життєствердний стан перекинув

усю печаль середньої частини: «Нехай, коли сльоза твоїх торкнеться вій, мій лишок радості твоє лице прикрасить».

У формі романсу куплетність поєднано з тричастинністю, при тому стверджується наскрізний розвиток матеріалу. Простота й невимушеність вокальної партії зіставляється з примхливим і витонченим супроводом, що, завдяки зміні характеру фактурного викладення, ніби поділяє кожен куплет на дві частини. В останньому розділі акомпанемент насичений поліфонічними контрапунктами, ускладненими рухом «шістнадцяток» з нестандартними гармонічними відхиленнями і поліфонічним розвитком матеріалу, що є характерною особливістю музичної мови Віталія Кирейка.

Наслідуючи першоджерело, композитор передає семантику живописного образу Мелодії, що уособлюється зі щастям України, виявляючи тим самим своєрідну образну психологізацію і трансформацію через мелодичні «розцвічування», ладотональні зміни гармонії.

Патріотичне тематичне спрямування відкрито просліджується в романсах В. Кирейка на слова **Володимира Москвича**, зокрема в солоспіві «**Пісня про Конотоп**» **ор. 273** (лютий 2010 р.). Відзначимо, що поетичні тексти В. Москвича, які стали напрочуд актуальними під час сучасної українсько-російської війни, були досить сміливими в ті далекі від агресії роки. Однак митці-патріоти завжди бачили справжню загрозу московського рабства. В. Кирейко не побоявся втілити в музиці романсу «Пісня про Конотоп» гострі слова поета: «Обсіла нас, немов москити, ота страшна московська рать: пруть в Україну московити на нашу землю панувать». Історична битва за Конотоп з перемогою козаків під час російсько-української війни XVII століття образно зображена у двокуплетному солоспіві з кульмінаційним приспівом у однойменному *D-dur*: «Конотоп! Конотоп! Конотоп! Славне місто козацької битви! Гордість наша – страшений потоп, який перелився в молитви».

Лапідарний маршовий ритм триольного супроводу (розмір 12/8) з непередбачуваними гармонічними альтераціями поєднується із стримано розповідною, поступово драматизованою вокальною партією. Зображальні моменти фортепіано яскраво переконливі на словах: «Як з Конотопа московити давали драла до Кремля». Динамізація матеріалу в ньому ще більш загострена ритмічно (різні поліритмічні контрапунктичні лінії в супроводі) й теситурно (у соліста), показуючи різне освітлення мотивів.

Філософська проблематика вірності кохання відображена у романсі «Давньоєгипетська пісня» ор. 294 на слова Лесі Українки, написаному в 2015 році. Звернемо увагу на ще більшу змістовну ємність, ладо-тональну мінливість музичної мови Віталія Кирейка останніх двох років життя. Символічним є і звернення до поетичного тексту Лесі Українки (нагадаймо, що перша і остання опери митця, «Лісова пісня» і «Бояриня» за драмами улюбленої поетеси – стали знаковими в творчості композитора-патріота).

Щастя і вірність в коханні передаються через розповідь голубки, яка пишається тим, що «між усіма дівоньками я найкраща на вроду, бо не журив мого серця мій коханий ще зроду». У трьох розділах куплетно-варіаційної структури відбуваються примхливі ритмічні й інтонаційні варіювання мелодії, гармонічні еліпсиси й поліфонічно-фактурні видозміни фортепіанної партії, що є філософським підтекстом поетичного першоджерела.

В передостанньому романсі «Епіграма» (ор. 296) на слова Й. В. Гете в українському перекладі самого композитора (2016 рік) семантично розкрито вади несправедливих керівників-шахраїв, які бажають понад усе володарювати задля самозбагачення та сваволі, і суть правління справедливих вождів, які гідно зуміють витримати усі складнощі життя для служіння народу та прийняття правдивих рішень.

За спогадами І. Шестеренко, композитор написав два варіанти музичного тексту романсу: у травні, а потім у серпні 2016 року. На запитання, який варіант він вважає кращим, Віталій Дмитрович відповів так: «Виберіть той, який вам більше сподобається». Мисткиня обрала другий варіант, супровід якого здався їй більш драматичним і цікавим. Вокальна партія обох варіантів була майже без змін (у другому з'явилися пунктирно загострені ритмічні малюнки та розспівування складів). Таким чином, В. Кирейко практично до останніх днів свого життя критично ставився до написаного, завжди перебував у кропіткій роботі і творчих пошуках.¹

Романс-монолог «Епіграма» – невеликий за обсягом, але надзвичайно ємкий змістовно. В ньому відбувається безперервний розвиток основної ідеї, завдяки чому грані тричастинної форми ніби стираються. Лірико-епічна розповідність на початку трансформується у драматичний декламаційний вислів у кінці. Риторичний останній вигук: «Хочеш збагнути? Тож спробуй!» – є своєрідним закликком до дії.

Мотивам як фортепіанної, так і вокальної партій, надається внутрішнього розвитку інтонаційно-ритмічними засобами (пунктирний ритм, синкопічні затримання, непередбачувані гармонічні відхилення супроводу, динамічні й теситурні контрасти у соліста).

Основна лірично-розспівна мелодія експонується вже у фортепіанному чотиритактовому вступі, проходячи спочатку у верхньому, а потім – у середньому голосі правої руки на тлі пульсуючого триольного ритму, що відіграє своєрідну зображувальну роль протягом усього романсу. Звернемо увагу на гармонічні альтерації з поєднанням мажора і мінора (як натурального, так і гармонічного), характерні для стилістики В. Кирейка. Саме ця непередбачуваність гармонічних відхилень, завуальованість граней форми створює несхожість стилістики і неповторність солоспівів В. Кирейка.

¹ З особистої бесіди з І. Шестеренко від 25.08.2021 року

Внаслідок поєднання різних ритмічних ліній виникає внутрішньотактова пульсація, синкопи в супроводі, а в мелодії зустрічається розспівування складів – прохідних звуків з порушенням структурної регуляції. Ритмічний малюнок вокальної партії солоспіву, зокрема зупинки на довших тривалостях нот, додають особливої експресії авторському вислову.

Проведення мотивів та їх варіантних трансформацій у різних модуляціях, хроматизація діатонічних інтервалів і поліфонізація гармоній свідчать про використання композитором різноманітних прийомів, необхідних для наскрізного мелодичного та драматургічного розвитку.

Останній солоспів «**Запалим пам'яті свічу» ор. 298** (2016 рік) на слова Володимира **Москвича** – це своєрідний романс-реквієм В. Кирейка, що свідчить про розширення концепційно-музичного початку. Можна стверджувати, що композитор певним чином здійснив музичне прощання, узагальнивши свою спадщину. Поетичний текст романсу присвячено пам'яті жертв Голодомору України 1932-1933 років. Лаконічна музична мова В. Кирейка з альтерованими загостреними гармоніями підкреслює не тільки скорботу, а й об'єктивність прояву страшної трагедії, силу духу, невмирущість народу. Емоційний підтекст стає провідним у музиці, що сприяє психологізації розкриття образу.

Експресивно-сміслові навантаження має фортепіанний супровід, що трансформується від самозаглиблення і журби до філософської трагедійності.

Вокальна партія з ритмічними пунктирними загостреннями, розспівами складів, передає розповідь про людські страждання, яка переростає у декламаційно-схвильовану мову і протест у прикінцевій кульмінації. Кінцівка романсу є ідеологічним резюме перемоги добра над злом.

Поєднання наспівних та декламаційних мотивів, переосмислення окремих семантичних моментів підкорені ідеї вирішення ідейно-виразових

завдань. Так, врівноваженість трагедійного висловлення на початку трансформується у процесі динамізації в енергійний заклик: «Запалимо в душі безсмертя свічі і пом'янем загиблих на віки!»

Отже, дослідження невідомих і не аналізованих раніше романсів Віталія Кирейка доби 2000-х років, довело, що усі вони відрізняються цікавим пошуком інтонаційної лексики, яка семантично відтворює внутрішній зміст поетичного слова.

Висновки до третього розділу

Аналіз камерно-вокальних творів В. Д. Кирейка підтвердив те, що вони стали достойним внеском митця у скарбницю української вокальної класики.

Здобуто цінний аналітичний фактаж невідомих досі камерно-вокальних творів В. Кирейка та виявлено їх жанрово-стильові аспекти.

Драматургія і стилістика романсів підпорядковується виразному розкриттю змісту, передачі національних ідей; тонкі музичні барви передають душевний світ і глибокі людські переживання.

В. Кирейко винахідливо, з тонким художнім смаком поєднав різні типи фактури, поліфонії, досягаючи необхідної музичної виразності та глибини передачі образів. Композитор зазвичай трактував музичні образи своїх творів значно ширше, ніж поетичний текст першоджерела: в музиці відчувається більш ємкий семантичний зміст, філософський підтекст, узагальнення.

У своєму музичному письмі Віталій Дмитрович спирався на український фольклор у відношенні ритмобудови, а також особливостей ладо-гармонічних та інтонаційно-мелодичних зворотів. Він не просто шукав натхнення на ґрунті національних здобутків, а переосмислював, стилізував, підводив до сумарного узагальнення фольклорні надбання і виражав їх

авторською музичною мовою. Отже, індивідуально-стильова визначеність композиторського письма пов'язана з близькістю до фольклорних інтонаційних зворотів.

Обґрунтовано, що В. Кирейко, сягаючи широкого спектру образності, застосовував різні камерно-вокальні жанрові різновиди. Крім соціальних, історичних романсів-монологів, громадянсько-патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів, балади і реквієму, він широко використовував жанри лірико-поетичного романсу, вальсу, колискової та дитячої пісні.

Виконання камерно-вокальних творів В. Д. Кирейка вимагає від виконавців не тільки бездоганного володіння правильною інтонацією, метроритмом, формою, смаком, а й вміння передати образну драматургію, поліфонічність, внутрішній зміст і характер написаного.

Зауважимо, що мелодія вокальної партії у жодному з вокальних творів не дублюється фортепіанним супроводом, являючи собою самостійний матеріал. Тому вокалістові необхідно мати своє точне інтонаційне звуковисотне відчуття і вміння темброво передати у мелодичній канві різні, іноді контрастні образні настрої, а також почуття смаку. Важливим є професійне володіння опорним диханням, що повинно бездоганно поєднувати великі фрази, тембровою і штриховою культурою.

Музична мова супроводу сповнена непередбачуваних відхилень та модуляцій, цікавих пошуків гармонічно-інтонаційної лексики. Часто саме у супроводі ілюструються зміни музично-сценічних замальовок, що створює художню забарвленість, яскраву «картинність» та динамічність розвитку матеріалу. Винахідливі музичні звукозображальні знахідки створюють «живу» ілюстрацію до словесного тексту або навіть містять певні символічні значення. Тож піаністу потрібно мати тонке образне мислення задля розкриття образно-драматургічного змісту та філософсько-психологічного навантаження кожного романсу.

Звернемо увагу на необхідність творчого порозуміння тандему вокаліст-концертмейстер, єднання інтерпретаційних намірів у створенні художньо-образної сфери кожного твору, синтезі емоційного та раціонального факторів у виконавському процесі.

Інтерпретаційні парадигми романсів В. Кирейка вимагають наявності у виконавців комплексного володіння усім арсеналом професійних навичок, необхідних для розкриття характеру, передачі усіх нюансів образного змісту кожного твору.

Отже, камерно-вокальні твори стали достойним внеском митця у скарбницю української вокальної класики. Всі вони відрізняються професійною майстерністю, неординарністю, глибоким проникненням в поетичний текст та вмінням передати його засобами музичної виразності.

ВИСНОВКИ

Розгляд вокального спадку видатного українського композитора Віталія Дмитровича Кирейка (1926 – 2016) у науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту «Вокальна творчість Віталія Кирейка: виконавська актуалізація» включив музикознавчий та інтерпретаторський аналіз як власного, так і інших концертних утілень вокальних творів митця, та дозволив зробити висновки:

- Дослідження творчості (як оперних арій, так і камерно-вокальних творів композитора) вимагає нового ступеню осмислення, відповідно до викликів сьогодення, та виконавської актуалізації й популяризації спадщини композитора, співзвучної вимогам часу з необхідним виданням творів, що перебувають у рукописах.

- З'ясовано, що у творах В. Кирейка сучасне авторське світосприйняття поєдналося з осмисленням історичних подій минулого, образно-експресивне оспівування – з громадянською позицією митця, а ліричність образів – з національною окрасою тематизму і специфічною музичною стилістикою, що бере початок у старовинних народно-пісенних зразках українського фольклору.

- Виявлено необхідність оновлення та наукового осмислення сценічних постановок опер В. Кирейка у теперішній час. Питання сучасних утілень опер з точки зору репертуарної політики, соціально-політичних і професійних аспектів потребують подальшого дослідження з метою реалізації потреб глядацької аудиторії у професійних національних творах різних оперних жанрів.

- У роботі проаналізовано пошуки оригінальних рішень актуалізації вокального доробку В. Кирейка, що полягають як у віднайденні рукописів невідомих та невиконуваних раніше (або маловиконуваних) вокальних

опусів, так і в необхідності публікації надбань митця, що перебувають у рукописах, а також виконанні камерно-вокальних опусів композитора та сценічних втіленнях його музично-театральних творів.

- З метою актуалізації спадщини композитора здійснено комп'ютерний набір і видання навчально-методичного посібника «Романси Віталія Кирейка 2000-х років», а також презентовано концертне виконання цих творів у рамках творчо-мистецького проекту здобувачки.

- Поза увагою дослідження в рукописах залишається проведення комп'ютерного набору і видання ще понад 30 романсів митця.

- Розгляд специфіки втілень жіночих образів у чотирьох з п'яти опер композитора в контексті реалізації творчого мистецького проекту (аналіз оперно-вокальних інтерпретацій образу Мавки з опери «Лісова пісня» в контексті часу, драматургічного розвитку образу Тетяни з опери-драми «У неділю рано», мотивів психологічної поведінки головних героїнь опер «Марко в пеклі» та «Бояриня») допоміг визначити новітні підходи до їхніх вокальних інтерпретацій, що базуються на синтезі професійних і артистичних навичок, а також здатності передати образну драматургію, внутрішній зміст і психологічний підтекст написаного.

- Зроблено мистецтвознавчий аналіз музичних характеристик головних героїнь опер, що ґрунтується на з'ясуванні драматургічної ідеї літературного та композиторського задуму, а також донесенні музичного задуму в інтерпретаційному розгортанні музичних подій опер.

- Дослідження композиторських музично-виражальних засобів з точки зору інтерпретатора його вокальних творів показав, що митець зумів відчутти і зрозуміти літературне першоджерело, передати ліризм і трагічні відчуття драматичних образів, загострюючи внутрішній конфлікт, закладений у словах, при тому даючи філософське узагальнення, яке треба зрозуміти й передати виконавцям його творів. Зіставлення кількох музично-образних сфер є характерною рисою творів.

- Музикознавчий аналіз обробок «Десяти українських народних пісень з Полтавщини» та романсів Віталія Кирейка різних періодів творчості дав можливість виявити музично-виражальні засоби та світоглядні парадигми вокального доробку митця, з'ясувати коло образів та тематику камерно-вокальної творчості.

- Доведено, що В. Кирейко рельєфно розробляв теми, поєднуючи класичні прийоми з методами народно-підголоскового варіювання, мелодичного розспіву, орнаментування, ладотональних «коливань».

- З'ясовано, що у вокальній творчості композитора і, зокрема, в обробках, фортепіанний супровід відіграє важливу роль, передаючи філософські «слова автора», що поглиблюють розкриття прихованого підтексту змісту.

- Дослідження семантики образів вокального циклу «*Осінній ранок*» на слова Марії Губко показало, що композитор, шукаючи оригінальних засобів музичної виразності, прагнув до розширення відтворення образної сфери, звертаючись до лірико-романтичної, поетичної та соціально-філософської тематики. Характеристика щасливого буття відтіняється мелодикою ліричного суму, болю.

- Доведено, що лірична оповідність і душевна настроєвість у творах Віталія Кирейка набуває глибини суспільного й поетичного узагальнення. Всі вони відрізняються професійною майстерністю, неординарністю, глибоким проникненням в поетичний текст першоджерела та вмінням передати його оригінальними засобами музичної виразності.

- В. Кирейко застосував традиційні композиторські прийоми для розкриття глибини змісту, де головною є музично-смілова функція. Особливе значення має фортепіанний супровід, якому митець приділяв значну увагу. Ладотональне життя мелодії та гармонії з народно-лексичними елементами грає окрему драматургічну роль.

Для передачі настрою застосовано елементи поліладовості, ладів народної музики, поєднання натурального та гармонічного мінору.

-На основі здійсненого музикознавчого аналізу невідомих та невиконуваних раніше *вокальних творів Віталія Кирейка 2000-х років* доведено, що митець застосовував різні камерно-вокальні жанрові різновиди. Крім соціальних, історичних романсів-монологів, громадянсько-патріотичних та психологічних картин, філософських роздумів, балади і реквієму, він широко використовував жанри лірико-поетичного романсу, вальсу, колискової та дитячої пісні.

-Відзначено критичне ставлення композитора до поетичного першоджерела, що проявилось у виборі лаконічного сюжетно-образного смислу, який дозволяв розкрити музичними засобами його філософсько-психологічний підтекст. Таким чином, відбувався взаємозв'язок музики і слова, що ставав відгуком на хвилюючі події життя.

-Розглянуто взаємодію музики і поетичного слова, ускладнення образної насиченості вокальної експресії, а також образно-тематичні сентенції вокальних творів В. Кирейка.

-Розкриваючи героїчні сторінки історії українського народу, композитор порушував животрепетні проблеми сучасності. Саме тому його твори є такими актуальними та сучасними на сьогодні.

-З'ясовано *стилістику* вокальної творчості В. Кирейка, яку відрізняє специфічне ладове мислення з використанням принципів ладового розцвічення і ладоінтонаційної розробки старовинних пластів народної музики. Крім індивідуалізованої мелодичної лінії, смислової образності і гармонічної вишуканості, рушійною силою творчості і невичерпним ресурсом, живлячим музичне мовлення В. Кирейка, є народна пісня, що пройшла крізь багато поколінь українців. Поєднання наспівних та декламаційних мотивів, переосмислення окремих семантичних моментів підкорені ідеї вирішення ідейно-виразових завдань.

-Зауважено, що характерними для музичного письма В. Кирейка, особливо останнього періоду творчості, є мінлива ладова динаміка з постійними модуляційними відхиленнями та непередбачуваними гармонічними еліпсисами. Як і в попередні роки, Митець використовував різноманітні прийоми для наскрізного розвитку, зокрема поліфонізацію фортепіанної фактури, а також ладову структуру української пісенності.

- З'ясовано, що *інтерпретаційні* парадигми творів В. Кирейка вимагають наявності у виконавців комплексного володіння усім арсеналом професійних навичок, необхідних для розкриття характеру та образного стану кожного твору. Інтерпретаторам необхідно не просто інтонаційно й ритмічно точно втілити музичний текст, а й передати багатство барв звукової палітри та динамізацію настроїв, співзвучних вимогам часу. Отже, сьогодні виникає потреба нового усвідомлення авторського тексту твору та пошуку ширших та глибших трактувань наративу, закладеного у музиці, взаємозв'язку музики і слова, що став відгуком на хвилюючі події життя. Цей фактор є вирішальним у новітніх підходах до інтерпретації творів Віталія Кирейка та до актуалізації вокальної спадщини композитора.

- Мистецтвознавчий аналіз показав, що у творах В. Кирейка фортепіанна партія «співіснує» з вокальною, практично ніколи не повторюючи її, несучи самостійне смислове навантаження. Виконавцям важливо відчувати поліфонічність мислення композитора, образність та особливості драматургії кожного твору.

- Обґрунтовано, що в сучасних умовах відродження національної культури дослідження української музичної культури і вокальної творчості Віталія Кирейка зокрема, є одним з найактуальніших питань сучасного вітчизняного музикознавства. Ця тема не вичерпана і потребує подальшого глибокого вивчення. Ще очікують подальшої публікації понад 30 романсів митця, що перебувають у рукописах.

- Досліджуючи життєвий і творчий шлях митця в контексті культурно-політичної ситуації України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зауважимо, що його твори стали окрасою в скарбниці національної класичної музики та в концертному репертуарі вокалістів. А вивчення й актуалізація великої творчої спадщини Віталія Дмитровича Кирейка, і вокальної зокрема, залишається актуальним питанням для музикознавців та виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Ренесанс українського романсу. Дніпропетровськ : Бористен, 1999. № 11. С. 10–13.
2. Антонюк В. Г. Боюся переміни мрії у бутафорію // Кінотеатр. Київ, 2000. № 3(29). С. 14–15.
3. Антонюк В. Г. Духовні джерела українського співу // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету імені В. Гнатюка. Тернопіль, 2001. Вип. 2 (7). С. 36–42.
4. Антонюк В. Г. Вічні ноти корифея. Літературна Україна. 2007. 22 лютого. С. 3.
5. Антонюк В. Г. Оперна Лесіана Віталія Кирейка // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Луцьк, 2011. Вип. 7. С. 5–15.
6. Антонюк В. Г. Розмисли після святкування 85-річчя композитора Віталія Кирейка // Слово Просвіти. 2012. Грудень. URL : www.slovoprosvity.org.
7. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1998. 109 с.
8. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. 2-ге вид. / КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 2002. 144 с.
9. Антонюк В. Г. «Десять українських народних пісень із Полтавщини» Віталія Кирейка у виконавському та науковому досвіді : тези доп. Десятих всеукраїнських наукових фольклористичних читань, присвячених проф. Лідії Дунаєвській. КНУ імені Т. Г. Шевченка. Київ, 2017. С. 13–15.

10. Антонюк В. Г., Шестеренко І. В. Портрет композитора в інтер'єрі часу: Віталій Кирейко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. №2 (31) С. 114–122.
11. Архімович Л. Б. М. В. Лисенко. Життя і творчість. 3-тє вид. Київ : Музична Україна, 1992. 254 с.
12. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Музична Україна, 1970. 376. с.
13. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття : енциклопедія. Інститут культурології Національної академії мистецтв України. У 2-х т. Київ, 2010. 255 с.
14. Берегова О. М. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство
15. Білозерська О. Патріарх української музики. Інтерв'ю з В. Д. Кирейком // У Києві. 5 травня 2004. С. 1.
16. Герасимова-Персидська Н. О. Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці. Українське бароко та європейський контекст. Київ : Наукова думка, 1991. С. 211–215.
17. Гордійчук М. М. Українська радянська симфонічна музика. Київ : Музична Україна, 1969. 428 с.
18. Горюхіна Н. О. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ : Музична Україна, 1985. 112 с.
19. Грінченко М. О. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
20. Губко М. Гуси-лебеді летять. Передмова і переклад на білоруську мову І. Літоша. Київ : Радуга, 2005. 56 с.
21. Губко М. Так рано свеча догорела... сост. Алексей Губко. Київ : Радуга, 2004. 98 с.
22. Губко О. Т. Останній романтик українського мелосу. Творець чарівних мелодій. Розповіді про Віталія Кирейка / упоряд. І. Лобовик. Київ : Криниця, 2002. С. 61–73.

23. Губко О. Т. Психологія українського народу : у 2 кн. Кн. 1 : Психологічний склад праукраїнської народності. Київ : Задруга, 2003. 356 с.
24. Давыдова О. Н. Драматургия Леси Украинки в музыкально-сценическом творчестве украинских советских композиторов : дис. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 1987. 151 с.
25. Драган О. Опери та балети українських композиторів у творчій біографії диригента Ярослава Воцака. Музикознавчі студії : Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. Вип. 18. С. 53–63.
26. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2005. 32 с.
27. Єфремова Л. П. «Лісова пісня», опера В. Кирейка. Київ : Мистецтво, 1965. 52 с.
28. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 257 с.
29. Загайкевич М. П. Митець і доба // Культура і життя. 5 лютого 1997.
30. Загайкевич М. П. Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала». Українська балетна музика. Творець чарівних мелодій. Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Кирейка Віталія Дмитровича. Київ : Криниця, 2002. С. 79–83.
31. Загайкевич М. П. Опера Віталія Кирейка «У неділю рано зілля копала» // Культура і життя. 14 серпня 1966.
32. Загайкевич М. П. Після сорокарічного забуття. Опера В. Кирейка «Лісова пісня» на сцені оперної студії Національної музичної академії імені П. І. Чайковського // Культура і життя. № 20–21. 11 грудня 1999.
33. Загайкевич М. П. Повертаємо минуле, щоб будувати майбутнє // Культура і життя. №5. 19 березня 2003.

34. Загайкевич М. П. Українська балетна музика. Київ : Наукова думка, 1969. 232 с.
35. Запис передачі «Оперний абонемент» третього каналу українського радіо від 26.08.2012. Ведуча Ірина Пашинська URL : www.gazeta.zn.ua (дата звернення : 20.05.2018).
36. Кирейко В. Д. «Вибрані романси» на вірші вітчизняних та заруб. поетів, Л. Дедюх, методичні рекомендації. 2007. С. 217.
37. Кирейко В. Д. «Екзем», «Жаба в дирижаблі» та інші. Деякі міркування про музичну кон'юнктуру // Українська газета. 13 червня 1992.
38. Кирейко В. Д. «Постановка голосу» Валентини Антонюк. Освіта. Київ, 2000. № 49. С. 5.
39. Кирейко В. Д. «Я не пристосовувався до того, який і куди дме вітер» [розмову вела О. Мельник] // Персонал плюс. 2007. № 5. С. 4.
40. Кирейко В. Д. Великий музичний геній // Життя і слово. 11 січня 1971.
41. Кирейко В. Д. Від автора. «Осінній ранок». Солоспіви на вірші Марії Губко. Київ : Музична Україна, 1997. С. 3–4.
42. Кирейко В. Д. Вокальна Шевченкіана Валентини Антонюк // Культура і життя. Київ. 28 квітня 2004. С. 4.
43. Кирейко В. Д. Доленосна зустріч // Музика. 2004. № 2. С. 18.
44. Кирейко В. Д. Народна музика в творчості Л. М. Ревуцького. Народна творчість та етнографія. Київ, 1959. Кн. 1. С. 6–11.
45. Кирейко В. Д. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів : дис. ... канд. мистецтвознавства / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1953. 118 с.
46. Кирейко В. Д. Проникливий знавець музичного фольклору. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 2002. С. 3–4.
47. Кирейко В. Д. Спогади про видатного вчителя-творця // Українське мистецтвознавство. Київ, 2015. Вип. 15. С. 28–33.

48. Кирейко В. Д. Творець чарівних мелодій (Л. Ревуцькому – 80 років) // Культура і життя. 19 жовтня 1969.
49. Кирейко В. Д. Учитель (Л. Ревуцькому – 80 років) // Робітнича газета. 1 жовтня 1969.
50. Кирейко В. Д. Час іспитів і виживання. Українська культура. Київ, 2001. № 2.
51. Кирейко В. Д. Що таке композитор і що таке філармонія // Вечірній Київ. 1996. С. 3
52. Кияновська Л. О. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід // Часопис Національної Музичної Академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. №1 (2) С. 34–39.
53. Козаренко О. В. Національна музична мова в контексті постмодернізму. Тернопіль : 1999. 286 с.
54. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка, 2000. 286 с.
55. Копиця М. Д. Епістологія в лабіринтах музичної історії. К., 2008. 526 с.
56. Лисенко М. Листи / упорядкув. та коментарі О. М. Лисенка. Київ : Мистецтво, 1964. 680 с.
57. Лисенко М. Про народну пісню і про народність у музиці. Київ : Мистецтво, 1955. 68 с.
58. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ : Мистецтво, 1955. 88 с.
59. Лісова пісня: видовище, яке має подивитись кожен гість України // The Ukrainian. Київ, 1999. № 1. С. 70–71.
60. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Т. Шевченка Дослідження і статті. Київ : Музична Україна, 1973. 58 с.
61. Ляшенко Г. І. Спогади про В. Кирейка. З навч. пос. І. Шестеренко «Творчість Віталія Кирейка». Київ, 2008. С. 365–367.

62. Майбурова К. В. Віталій Кирейко. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
63. Майбурова К. В. Провідна тема творчості // Музика. Київ, 1976. № 6. С. 8.
64. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Київ. музикознавство. 2001. Вип. 7.
65. Національна опера України імені Т. Г. Шевченка : буклет / упоряд. В. Туркевич. Київ, 1997. 65 с.
66. Овчаренко Е. На межі вибору // Слово просвіти. Київ. 10-16 липня 2014. №27. С. 14.
67. Основи семіотики / Д. Ділі; пер. з англ. та наук. ред. А. Карася. Львівський національний університет імені І. Франка, Філософський ф-т. 2-ге доп. вид. Львів : Арсенал, 2000. С. 201-222.
68. Полищук Т. «Наталка, Запорожец и Тарас Бульба – последние из могикан». // День. 24 квітня 2004. №52. С. 3.
69. Ружин З. В. Музика вічна і безкінечна... Видатному композитору В. Кирейку – 80 // Українська культура. Київ, 2007. № 2. С. 18–20.
70. Ружин З. В. Спадщина не старіє // Українська культура. Київ, 2009. № 1. С. 18.
71. Слови́ковська І. Лісова пісня Віталія Кирейка: новорічний подарунок українцям від американського бізнесмена // Вечірній Київ. 6 січня 1999. С. 3.
72. Созанський Ю. С. Музична семіотика. Львів : Сполом, 2008. 522 с.
73. Творець чарівних мелодій. Розповіді про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка / Упорядник І. В. Лобовик. Київ : Криниця, 2002. 127 с.
74. Терещенко А. Нужен ли опере режиссер // Зеркало недели. 15 июня. 1999. URL : https://zn.ua/CULTURE/nuzhen_li_opere_rezhisser.html

75. Туркевич В. «Бояриня» Лесі Українки в оперній інтерпретації. Лібрето Василя Туркевича до опери В. Кирейка. Київ : Вид-во Національної опери України імені Т. Шевченка, 2008. 8 с.
76. Українка Л. Лісова пісня. Бояриня : [п'єси] / Л. Українка. Київ : Знання, 2018. - 192 с.
77. Українка Л. Лісова пісня. Вибране / Л. Українка. Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2019. - 52 с. (Перлини української класики).
78. Українка Леся. Документи і матеріали. К.: Наук. думка, 1971. 488 с.
79. Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах / Драматичні твори (1909–1911). Київ : Наукова думка, 1976. Том п'ятий. 336 с.
80. Українка Леся. Про мистецтво. Київ : Мистецтво, 1996. 307 с.
81. Українська музична енциклопедія. Ред. колегія: А. Калениченко, І. Сікорська, Н. Костюк, О. Кушнірук. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Київ : Житомирська Облдрукарня. 2006. Т. 1. С. 680.
82. Цюпак Карабулут В. А. Актуалізація жанру обробки народної пісні у вокальній спадщині Віталія Кирейка // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 42. Рівне, 2022. С. 42 – 48.
83. Цюпак Карабулут В. А. Камерно-вокальна спадщина Віталія Кирейка 2000-х років: світоглядні парадигми // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. Вип. 47. К., 2022. С. 102–109.
84. Цюпак Карабулут В. А. Національно-патріотичні мотиви вокальної творчості Віталія Кирейка 2000-х років // Матеріали шостої міжнародної науково-практичної конференції *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях* / НМАУ імені П. І. Чайковського (4-6 листопада). Київ, 2022. С. 313 – 317.
85. Цюпак Карабулут В. А. Романси Віталія Кирейка 2000-х років. Навчально-методичний посібник для студентів мистецьких вишів III-IV рівнів

- акредитації. Кам'янець-Подільський – Київ : ТОВ Друкарня «Рута», 2023. 72 с. : нот.
86. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперный театр в пространстве меняющегося мира. О некоторых современных тенденциях европейского музыкального театра // Научный вестник Национальной музыкальной академии имени П. И. Чайковского. Вып. 43. Книга 2. Київ, 2005. 448 с.
87. Шестеренко І. В. Нова українська опера // Музика. Київ, 2005. № 5. С. 8–10
88. Шестеренко І. В. Маловідомі сторінки біографії В. Д. Кирейка // Научный вестник Национальной Музыкальной Академии Украины имени П. И. Чайковского. Київ, 2006. Вып. 55. С. 88–98.
89. Шестеренко І. В. Романтик своєї епохи // Музика. Київ, 2006. № 6. С. 8–10.
90. Шестеренко І. В. Нова опера В. Д. Кирейка «Бояриня». Прочитання драми Лесі Українки в контексті часу // Українське музикознавство. Київ, 2006. Вып. 35. С. 283–302.
91. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики: Навчально-методичний посібник. Київ : Купріянова О.О., 2008. 428 с.
92. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2009. 28 с.
93. Шестеренко І. В. Музична мова Віталія Кирейка як вияв української ментальності // Вісник КНУКІМ. Київ, 2010. №23. С. 189–195.
94. Шестеренко І. В. Взаємодія митця і соціуму на прикладі творчості Віталія Кирейка // Вісник КНУКІМ. Серія Мистецтвознавство. №22. Київ, 2010. С. 164–170.
95. Шестеренко І. В. Принципи біографічних досліджень творчого шляху композиторів. Научный вестник Национальной Музыкальной Академии Украины имени П. И. Чайковского. Збірник статей. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. Київ, 2013. Вып. 105. С. 166–183.

96. Шестеренко І. В. Постать Віталія Кирейка в історії української музики // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 86. К., 2013. С. 168–182.
97. Шестеренко І. В. Довгоочікувана вистава // Культура і життя. Київ. 4 липня 2014. №27. С. 10.
98. Шестеренко І. В. Віталій Кирейко. Буклет. К. : Спілка композиторів України, 2016. 24 с.
99. Шестеренко І. Нові обрії дослідження творчості Віталія Кирейка 2000-х років. Тези Четвертої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». К. : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2020. С. 208–212.
100. Шестеренко І. В. Синергія творчої спадщини В. Кирейка: до 95-річчя від дня народження. Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2021. С. 250–253.
101. Шестеренко І., Задьора А. «Українська пасакалія» Віталія Кирейка: актуалізація старовинного жанру як ознака фортепіанного стилю композитора // Наук. журнал Художня культура. Актуальні проблеми №18 (1) 2022. К. С. 118–123.
102. Шиленко Л. А. Взаємодія новітніх засобів і сценічних прийомів в оперній виставі: світові постановки 2012-2019 років // Актуальні проблеми музичного театру в контексті соціокультурних викликів сучасності: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2–3 березня, 2020. С. 217–220.
103. Шиленко Л. А. Концепції сценічних постановок у сучасному світовому оперному театрі // Вісник Київського національного

- університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 40. С. 128–134.
104. Шиленко Л. А. Прийоми сценографічного рішення в постановках опери-феєрії Віталія Кирейка «Лісова пісня» // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Мистецтвознавство. Вип.38. Київ,2018. С.89–99.
105. Шиленко Л. А. Проблема перекладу оперного лібрето в сучасному музичному театрі // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2017. Вип. 32. С. 433–439.
106. Шиленко, Л. А. Оперний доробок Віталія Кирейка у режисерських сценічних втіленнях [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 17.00.03.]. 2021. 180 с.
107. Шлемкевич М. Душа і пісня // Українська душа. Київ : Фенікс, 1992, С. 108.
108. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Київ : Муз. Україна, 1980. 198 с.+ нот.
109. Юдкін І. М. Вірність обраному шляху: до 60-річчя з дня народження В. Д. Кирейка // Музика. Київ, 1986. № 6. С. 7.
110. Shesterenko I., Shylenko L. Vitaliy Kyreyko's body of work in operas and ballets: Genre and style characteristics// Austrian Journal of Humanities and Social sciences No 9-10, 2021. Vienna, Austria. Pp. 13-18.

ДОДАТКИ

Додаток 1

В. Кирейко

Давно єгипетська пісня

Слова Лей Українки

Andantino

Кий же зогнос зогну-ди- ний: світ о-се-я-ний та

ми- з-ний! Ой куди ї нам по-ли-ну- ти?

Кі, зогну-боську бі- ший, не вмиє, як тут край

- 2 -

130
1460-го, о-диб-на-ю, му мак

120
мо-го роз-мов-ля-ем, ми ца-ю-му-бе-дз кра-ю!

cresc. mf
Не роз-му-ри-маю

220
би-ю, пры-ка-пры-ю смее-ка-е

Додаток 2

В. Кирейко

Все відходить в небуття op. 268

Слова Л. Шендюка 2008

Andantino

mf

Segato

f

mf

mf

12 T.

Все від-хо-дить в не-бу-т-тя, все від-хо-дить,
 все від-хо-дить... Тільки вітри, як шум-тя, ці єме-ли,
 не бо, і во-ди. Ці зам-рі-я-ні са-ди з ло-му-ке-ви

ROHMEN / RM

Додаток 3



Додаток 4

ЗМІСТ

ВІД УПОРЯДНИКА	3
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА 2000-Х РОКІВ	4
ВІДЛЕТІЛО ЛИСТЯ	19
НА ОЗЕРІ	23
ПОКЛИК	27
ПАХНУТЬ ЛИПИ	29
НАРОДНА ПІСНЯ	35
У НЕБІ ГУБЛЯТЬСЯ ЛЕЛЕКИ.....	38
ДВІ КОЛИСКОВІ	41
ВСЕ ВІДХОДИТЬ В НЕБУТТЯ	43
ЕКСКЛЮЗИВ	46
МОЛИТВА ЗА УКРАЇНУ	48
МЕЛОДІЯ	50
ПІСНЯ ПРО КОНОТОП	56
ДАВНЬОЄГИПЕТСЬКА ПІСНЯ.....	60
ЕПІГРАМА	63
ЗАПАЛИМ ПАМ'ЯТІ СВІЧУ	66
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	69

Художнє оформлення – Романова К.

Редактор – Шестеренко І. В.

Верстка та макетування – Задьора А., Мостовий С.

Підписано до друку 20.01.2023 р.

Формат 60x84\8

Гарнітура Times New Roman

Папір офсетний. Друк офсетний

Ум. друк. арк. 4, 19.

Тираж 100 прим. Замовлення № 34.

Віддруковано ТОВ «Друкарня «Рута»

(свід. Серія ДК №4060 від 29.04.2011 р.)

м. Кам'янець-Подільський, вул. Руслана Коношенка, 1

тел. (098) 627 0079, drukruta@ukr.net