

*Оксана Володимирівна Фрайт,*  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін  
та інструментальної підготовки,  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка  
(Дрогобич, Україна)  
ORCID: 0000-0001-6903-7096  
e-mail: oksana\_frajt@ukr.net

*Ганна Василівна Карась,*  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри методики музичного виховання та диригування,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
(Івано-Франківськ, Україна)  
ORCID: 0000-0003-1440-7461  
e-mail: karasg@ukr.net

## ПОЕЗІЯ ПАВЛА ТИЧИНИ «КИЇВ» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АНТОНА РУДНИЦЬКОГО: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ РУКОПISУ ТА НОТОДРУКУ

**Мета роботи** – порівняння рукописного та нотографічного варіантів пісні «Київ» Антона Рудницького на слова Павла Тичини. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого вивчення спадщини українського композитора Антона Рудницького в еміграційний період життя у США. У статті вперше проаналізовано його солоспів «Київ» на слова Павла Тичини та нотографію вокального твору (як рукопис, так і публікацію в США). У статті використано історичний, порівняльний та аксіологічний підходи. **Методологію** дослідження

становлять історико-ретроспективний метод, використаний для розгляду суспільно-політичних обставин створення композиції, музикознавчий метод – для вивчення особливостей форми та системи виражальних засобів твору, компаративний – для порівняльного аналізу рукопису та друкованого видання, аксіологічний – для визначення етико-естетичної цінності внеску українських митців до світової скарбниці художньої культури. **Наукова новизна** полягає в уведенні до наукового обігу невідомого раніше в Україні рукопису А. Рудницького

та його порівнянні з американським нотодруком. У статті вперше аналізується його сольна пісня, що увійшла до циклу «Чотири пісні про поневолену Україну» ор. 26, крізь призму еміненності тексту. **Висновки.** Камерно-вокальний твір композитора української діаспори Антона Рудницького, а саме цикл «Чотири пісні про поневолену Україну» ор. 26, свідчить про його інтерес до поезії видатних майстрів слова патріотично-визвольної тематики. Вокально-фортепіанний дует «Київ» став оригінальним зразком еміненного тексту, суголосним часо-

ві його написання (1945) та спрямованим не лише в національне минуле, а й у майбутнє. Порівняння рукописного та друкованого варіантів виявило інтерпретаційну вагомість авторських ремарок і вказівок щодо характеру й темпоритмічних змін твору, його композиційно-сислової архітектоники. Звернення А. Рудницького до звеличання Києва доводить нерозривну єдність мистецького українства у світі.

**Ключові слова:** вірш Павла Тичини, Київ, рукопис, камерно-вокальний твір, композитор Антін Рудницький, еміненний текст.

**Актуальність теми дослідження.** Констеляція галицьких композиторів 20–30-х років ХХ століття не була би настільки яскравою, коли б вони були схожі між собою. Та завдяки генетичним чинникам, творчим нахилам, студіюванню у провідних культурних центрах Європи кожен виявив себе неординарною талановитою особистістю – з власними естетичними ідеалами, тяжінням до тих чи інших художніх напрямів і орієнтирів, багатогранною діяльністю згідно зі своїми вподобаннями в царині українського музичного мистецтва. На жаль, переважно несприятливі умови його розвитку неминуче накладали відбиток на творчі долі й життєві дороги.

Злий фатум оминув Антона Рудницького, на відміну від постраждалих внаслідок репресій радянського режиму Бориса Кудрика та Василя Барвінського, яких було змушено рубати сибірські ліси (за висловом Василя Витвицького). Перший не витримав і залишився там навіки, другий утратив здоров'я і, хоча й повернувся, зазнав тяжких моральних випробувань. Виїзд Рудницького до Америки разом із дружиною Марією Сокіл перед Другою світовою війною начебто забезпечив вільну атмосферу улюбленої праці, втім, як й інших митців-емігрантів, їх спіткали проблеми психологічної та фізичної адаптації, а головне – почуття ностальгії та туги за рідною землею. Актуальність статті зумовлена по-

требою поглибленого вивчення різних ділянок спадщини композитора в еміграційний період життєтворчості у США, особливо з огляду на наявність одного з нотних рукописів у фондах музею «Дрогобиччина» та можливість порівняння з пізніше надрукованим твором.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Постать композитора, диригента, музикознавця, піаніста, педагога, музично-громадського діяча А. Рудницького (народився 1904 року поблизу Самбора, помер 1975 року в Седл Рівер, штат Нью-Джерсі), сумновідомого в УРСР через сувору критику Іваном Ляшенком його історико-критичного огляду української музики (виданого 1963 року в Мюнхені) [8, с. 133–136], із набуттям Україною державної незалежності почала все частіше привертати увагу науковців. У контексті галицької музичної культури його творчу спадщину розглядала Стефанія Павлишин [11]. Ганна Карась узагальнено висвітлила розмаїтий доробок Рудницького крізь призму музичної культури української діаспори [4], а також зверталася до аналізу його окремих композицій [5]. Фортепіанні твори вивчали Богдан Сюта [14] та інші. Ольга Попович визначила загальні риси камерно-вокальної творчості Рудницького в контексті розвитку сольної пісні українських композиторів ХІХ – першої половини ХХ століття [18, с. 148–149]. Оксана Басса зосередилася на його доемігрантській вокальній музиці для голосу з фортепіано [1, с. 161–170].

Однозначних оцінок спадщини А. Рудницького поки що немає та й, очевидно, не може бути. Адже це була людина непростого характеру, якій були властиві деякі хиби й помилки, виявлені насамперед у згаданій книжці, де применшені здобутки інших і примножені його власні. З іншого боку, в ній подано широку інформаційну панораму щодо українського музичного життя в діаспорі середини ХХ століття. Ще раніше, 1934 року, у Львові Рудницький опублікував у польському місячнику «*Signal*» «пасквіль на українську музику», як його назвала Стефанія Павлишин [11, с. 84], на який дав достойну відповідь Нестор Нижанківський у «Ділі» статтею «Шляхи розвитку української музики» (зокрема, щодо недооцінення Рудницьким заслуг М. Лисенка) [10]. Згідно з дещо категоричними думками С. Павлишин, уся композиторська творчість Рудницького є скоріше претензією на оригінальність і новаторство й позначена браком таланту [11, с. 68–69]. Поруч з тим, дослідниця

зауважила посилення національного напружання в його музиці на еміграції й усвідомлення потреби зближення з народною основою [11, с. 69], а також вказала на значне місце солоспівів у його надбаннях, прикладом чого став цикл «Пісні любові» на тексти різних авторів, що «показує добре оволодіння композитором традиціями жанру романсу в західно-українській музиці» [11, с. 69].

Та при ознайомленні з автохарактеристикою Рудницького, вміщеною в його книжці, впадає в очі таке: по-перше, дві нагороди на композиторських конкурсах за фортепіанні твори (у Львові 1920 року, коли в журі були Станіслав Людкевич, Василь Барвінський і Микола Колесса, та 1937 року на міжнародному конкурсі Польського Музичного Видавничого Товариства у Варшаві); по-друге, національно-народна номеносфера програмної фортепіанної музики (Соната ор. 10 на теми стрілецьких пісень, «27 п'єс на теми народних пісень», «Гуцульський танок», дві «Концертні народні сюїти», «Чотири концертні студії на теми українських народних пісень» ор. 44), а також симфонічної картини «Ой зійди, зійди» (всі твори представляють різні періоди творчості); по-третє, переважну більшість вокальних, симфонічно-вокальних і театральних творів написано на слова українських поетів, у тому числі Т. Шевченка та І. Франка, а «Чотири пісні про поневолену Україну» ор. 26 – на вірші поетів – сучасників композитора; по-четверте, наявність «Весняної сюїти» (за Лисенком) для струнного оркестру, що самим паратекстом вказує на безпосередній вплив класика української музики [12, с. 175–176]. Ці чинники підтверджують професіоналізм автора, вказують на його стабільний інтерес до національних джерел, стійку патріотичну настанову в доборі вербальних текстів і на еволюцію усвідомлення ролі Лисенка в українській музичній культурі.

Учень Вілема Курца й В. Барвінського у Львові та випускник класу Ф. Шрекера у Вищій музичній школі в Берліні (Hochschule für Musik), Рудницький контактував також із Феручо Бузоні та Белою Бартоком. Як результат питомою рисою творчої манери став «нестримний гін до новаторства» [3, с. 16]. Сам Рудницький визнав «вихідною точкою» творчості враження, які він «виніс у своїх молодих літах із прослухання авторського концерту Шимановського, та опісля з ґрунтовної знайомости з творами Стравінського» [12, с. 176].

Музична мова А. Рудницького «спочатку розвивалася у модерному атональному напрямі. Наприкінці 1920-х років стиль його творів змінився в напрямі імпресіонізму й романтики. З одного боку, в його творах відчувається велика напруженість – драматизм, а з другого – ніжна, позбавлена всякого сентименту лірика. Добре опанування композиторською технікою дало можливість композитору проявити ефекти фортепіанної і вокально-хорової фактури. Мелодійні лінії творів короткі, проте багаті. На творчості А. Рудницького позначилися різні впливи (імпресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм), і з точки зору стилю вона виявилася доволі різною» [5, с. 106–107]. Хоча музикознавці характеризували деякі риси стилю композитора, в тому числі торкаючись окремих вокальних творів, проте пісня «Київ» на слова Павла Тичини ще не ставала об'єктом аналізу. З огляду на віднайдення у Дрогобичі рукописного варіанту, створеного в США 1945 року, з'явилася підстава його порівняння з нотодруком, виданим там само 1985 року, що й стало метою статті.

**Виклад основного матеріалу.** Рукописний автограф «Київ» (олівцем) знаходиться в архівних фондах музею «Дрогобиччина». Підписаний автором («Антін Рудницький»), із вказівкою «слова П. Тичини» та датою «18 Jul. 1945». Складається з двох ідентичних титульних і шести пронумерованих аркушів. Час і спосіб появи рукопису у Дрогобичі невідомі. Проте Рудницький був пов'язаний із цим містом, коли впродовж 1932–1934 років працював у ньому директором філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка.

Вокально-фортепіанний дует «Київ» на слова Павла Тичини створений у США та увійшов до згаданого вище опусу 26 для сопрано та фортепіано поруч з піснями «Українська земля» на слова Андрія Малишка, «Мати» на слова Максима Рильського, «І ти воскреснеш, Україно» на слова Володимира Сосюри, опублікованого Науковим товариством ім. Шевченка у Нью-Йоркському видавництві «HENRIELKAN MUSIC PUBLISHER CO., INC» 1985 року, в десяту річницю смерті Рудницького.

Синкретичний поетично-музичний світ П. Тичини приваблював і дивував читачів своєю образно-мовною неповторністю від появи першої збірки «Сонячні кларнети» (1918) до початку тотального терору 1930-х років. Ідеологічно-репресивний тиск радянської влади призвів

до того, що «великий поет цілковито зник зі сцени – з’явився безоглядний одописець тирана і російської зверхности, безпоетичний сталінський лавреат і безвладний президент Верховної Ради УРСР» [9, с. 20]. Однак вірш «Київ», написаний Тичиною після визволення Києва від нацистських загарбників 1943 року та спрямований своєю інвективною назовні проти тодішніх окупантів (як виявилося, не останніх), містить узагальнюючий внутрішній підтекст віковичної боротьби міста й містян з усіма ворогами та загарбниками. Знакові місця столиці, згадані поетом, – Майдан, Софія Київська, Лавра, Золоті Ворота, пам’ятник Богданові Хмельницькому, а також Дніпро – є радше низкою національно-духовних, аніж радянських символів. Водночас поезія в первозданному вигляді не випадає з потоку сталінсько-партійних од через пасажі з неодмінними «поклонами» Москві, що були редуковані А. Рудницьким, унаслідок чого докорінно змінився сенс вербального тексту.

Сучасні дослідники (літературознавці, філософи) намагаються розкрити підложжя незнищенності міста. У національній свідомості українців Київ є не лише столицею давньоруської держави, колишньої союзної республіки, а сьогодні держави України. Місто «постає як національна духовна субстанція, сконцентрований символ культурно-історичної тяглості, основу якого утворює феномен християнської віри» [17, с. 72]. При цьому «предметом особливого захоплення, своєрідним ствердженням історичної і духовної краси міста стає героїчне минуле Києва» [17, с. 72]. Його художні відображення знаходимо у творіннях літераторів, композиторів, малярів, скульпторів, архітекторів й інших митців. У доробку філософа Сергія Кримського Київ позиціонується як «культурний текст, знаково-символічний світ», осяяний світлоносним началом софійності [7, с. 35]. Тож цьому древньому місту властива неповторна аура, закорінена в етногенезі та етнофілософії українського буття.

Неодмінним аспектом аналізу вокального твору є компаративний аспект порівняння вербальної першооснови з використаним чи препарованим композитором текстом. Парадоксально, але в наш час поезія «Київ» з купюрами Рудницького, що радикально трансформували ідеологічну парадигму тексту, прочитується як щойно написана. Бо ніби ввібрала в себе тяжіння історичного фатуму над цим центром

українських земель, неодноразово понищеним, але таким, що, як Фенікс, щоразу воскресав. Тичина підкреслив у вірші географічно-екзистенційне положення столиці як серця України, а також її розуміння як національно-історичної святині.

Форма поетичного оригіналу строфічна. Строфи візуально розділені, вони неоднорідні за метричним складом, структура рядків – 10 у першому піввірші й 11 у другому. Римування парне. Вжито віршовий розмір амфібрахій, що зберігається від початку до кінця.

Для музичної інтерпретації використано перші чотири строфи. Далі пропущено сім строф, насичених радянськими ідеологемами, потім залишено повторення першої строфи – «Ти – наша честь, і гордість, і краса» та випущено дві останні строфи. Таким чином, Рудницький зупинився на повторенні першої строфи, що стала репризою в його творі. Цим підтверджено важливість початкового речення-звертання до величного міста. Корекція поетичного тексту композитором виправдана національною мотивацією змістовного плану, а також семантичною логікою будови поезії, відтак пісні – звернення до Києва («Ти – наша честь, і гордість, і краса», «Ти – невмируще серце України») обрамлюють серединну пряму мову самого міста до киян і всіх українців («<...> сини мої великі! / Та як же так, щоб не було Дніпра? / Щоб не було в дітей моїх добра? / Та як же так, щоб не було Майдана, / Софії, Лаври й булави Богдана? / Це ж наша вся історія свята! / Ніхто, ніхто її не захита!») [15, с. 160]. Слід також відзначити чітке й неухильне дотримання Рудницьким поетичної просодії в усьому вокальному творі.

Форма вокально-фортепіанного дуету тричастинна, що ескізно проглядається в рукопису, оскільки реприза позбавлена підтекстування. У чорновому варіанті також повністю відсутні авторські ремарки щодо темпів і характеру частин, динамічних відтінків. Тому на підставі автографа-чернетки доволі нелегко вловити композиційну архітектоніку твору. Усе це прояснюється у друкованій версії-редакції завдяки таким позначенням: *Con brio* (перша частина); *Piu tranquillo* та *Ben ritmico, drammatico* (друга частина з двох епізодів); *Quasi primo* (третя частина-реприза) [13, с. 3–8].

Привертає увагу транспозиція-зсув усього музичного матеріалу на півтону донизу. Можна припустити, що це було продиктовано вибором

зручнішої теситури для Марії Сокіл – першовиконавиці-вокалістки. Назагал ладогармонічний каркас твору тональний, проте знаки при ключі не виписані – ні в рукопису, ні в друкованому вигляді. Постійна мінливість ладогармонічного плану, енгармонізм шаблів, рясні альтерації та хроматизми, тональні переходи та зіставлення спричинені намаганням відтворити й посилити максимальну експресію поетичного джерела модерністичними засобами. Цій же меті підпорядкована змінна метроритмічна пульсація, зафіксована в чернетці тільки чергуванням різних розмірів, тобто метричною перемінністю, а в нотодруці унаочнена ще й вербальними вказівками (напр., *Menò mosso*).

Інтонаційно-вокальна канва дуету також не вирізняється стабільністю. Тут комбінуються кілька форм вислову, що відбиває узалежнення від поетичної лексики та семантики. Згадки про історичні випробування закономірно відбиваються нахилом до поемного наративу («Ти пережило / найважчого поработіння зло»). У стилістиці домінує наближення до речитативно-декламаційних засобів вислову, хоча подекуди проступають гармонічно загострені аріозні та кантиленно-ліричні. У семіотико-інтонаційному контурі вокальної партії переважають закличні висхідні інтервали й лінії, в особливо напружених моментах – ходи на тритони, октави, збільшені секунди, поєднання двох сусідніх інтервальних кроків на сексту тощо. Зі словами «Ах серце, серце!» вжито м'яке кордоцентричне оспівування вокальною партією квінтового шабля й цезуру як наслідування коми між повтореннями цього слова; це сприймається наче зітхання (цезура зазначена й у рукописному, і в нотографічному варіантах).

Фортепіанній партії так само притаманні різні види викладу – акорди, збагачені підголосками, паралельні інтервальні ходи, тремоло, фігураційний супровід лівої руки, хроматизовані звороти середнього голосу, що надають додаткової енергії стремління всій фактурній тканині. Запроваджено деякі зображальні прийоми, зокрема бурхливі терцевотріольні мотиви, якими символізується наростаюче хвилювання. Інструментальна складова дуету подекуди вподібнюється до оркестрального характеру викладу, а саме в унісонній повнозвучно-акордовій кульмінації перед репризою (як *tutti* на FF) та в завершальній після закінчення вокальної партії фразі, де, крім того, композитор застосував ефект



мажоро-мінорного мерехтіння, що остаточно прояснюється мажорною тонікою та закріплюється її повторенням у ширшому обсязі реєстрів. Усе це відповідає ідеї вірша – урочистому звеличенню непереможного європейського міста з давньою історією і культурою.

Текстологічних розбіжностей між рукописом і друком немає, за винятком окремих фразувальних ліг, а також інших артикуляційних позначень – акцентів, сфорцандо тощо. Природно, як для чернетки, виглядають розриви тактів між нотними станами [19].

Тичинівський вірш наповнений імперативами волі, протесту й віри в перемогу. Їх відтворив і посилив своєю інтерпретацією А. Рудницький, який певний час (1930–1932) проживав у Києві і працював тут диригентом Оперного театру та професором диригування в Київській консерваторії. У 1932 році він одружився в Києві з оперною співачкою Марією Сокіл, з якою познайомився ще під час роботи в Харківській Опері 1927 року. Вони разом виступали в Києві та продовжували гастролювати країнами Європи, переїхавши до Львова, а потім до Америки. Олександр Кошиць залишив нам свідчення про чудові спільні концерти співачки М. Сокіл і А. Рудницького як концертмейстера в Америці [6]. Невідомий автор анонсував 9 грудня 1945 року їхнє першовиконання в Ньюарку як власне цілого пісенного циклу про Україну оп. 26, що згаданий ним як «могутня музична композиція», «твори “нового стилю”» [2].

Композитор переніс патріотично-ностальгійні почуття й особисті спомини про Київ у свою музику, окрилив ними поезію та, звільнивши від вимушених радянських трафаретів, підніс її ідейно. Можна стверджувати про взаємовивищення, взаємозалежність і взаєморепрезентацію інтермедіальних компонентів слова й музики у цьому камерно-вокальному дуеті, отже, про його еміненність (термін Ганса-Георга Гадамера, що тлумачиться як внутрішня інтерпретація або творча трансформація закладеного в мистецькому тексті додаткового змісту як йому притаманного [16, с. 1]). Таким чином, музично-вербальна еміненність пісні «Київ» А. Рудницького на слова П. Тичини поступово визрівала від рукописного ескізу, збагачуючись і уточнюючись вербальними й нотографічними знаками, до нотного видання. Цим засвідчується вагомість слова – не тільки поета, а й композитора як інтерпретатора поезії. Феномен еміненності його вокального тексту проявився в національно-

визвольних інтенціях стосовно редукції поезії, а також у своєрідній «симфонізації» експресивної музичної лексики твору, якому властива авангардна стилістика. Тож **наукова новизна** статті полягає в уведенні до наукового обігу невідомого раніше в Україні рукопису вокально-фортепіанного дуету А. Рудницького, написаного в США 1945 року й віднайденого у Дрогобичі, та у спробі порівняння з американським нотодруком 1985 року. Аналіз твору, що ввійшов до циклу «Чотири пісні про поневолену Україну» оп. 26, здійснено в компаративному ракурсі крізь призму еміненності тексту.

**Висновки.** Загалом вокальна творчість Антона Рудницького засвідчує його зацікавлення поезією видатних українських майстрів слова патріотично-визвольної тематики. Пісня «Київ» на слова П. Тичини стала оригінальним зразком еміментного тексту, суголосним часові його написання (кінець Другої світової війни) та разом з тим трансцендентно спрямованим не лише в національне минуле, а й у майбутнє. Порівняння рукописного та друкованого варіантів довело інтерпретаційну вагомість авторських ремарок і вказівок щодо характеру й темпоритму твору, його композиційно-сміслової архітектоніки. Звернення А. Рудницького до звеличування Києва доводить монолітну єдність мистецького українства у світі. Якщо врахувати потужний сплеск композиторської творчості в різних жанрах до 1500-ліття Києва в 1982 році, то можна говорити про закладення А. Рудницьким міцного підмурівку до таких прагнень, що знайшли відгос і в тодішній радянській Україні, і в українській діаспорі, чутливій до подібних мистецько-патріотичних акцій.

### Список використаних джерел

1. Басса О. Западноукраинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века. Особенности развития. LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. 264 с.
2. New work by A. Rudnytskyi in concert in Newark // Ukrainian daily news. 1945, December, 9.
3. Витвицький В. Антін Рудницький (1902–1975) // Rudnytsky A. Four concert studies on Ukrainian Folk songs for piano. Op. 44. N. Y. : New York: «HENRI ELKAN MUSIC PUBLISHER CO., INC», 1985. P. 16.

4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Карась Г. Солоспіви композиторів української діаспори на тексти Максима Рильського крізь призму синтезу слова і музики // Народна творчість та етнологія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2020. № 3. С. 104–111.
6. [Кошиць О.]. Що пише проф. О. Кошиць про цих двох славних людей? (З музики. Концерти Марії Сокіл та Антона Рудницького) // Свобода. 1938, 15 берез., ч. 60.
7. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 718 с.
8. Ляшенко І. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури. Київ : Муз. Україна, 1984. 206 с.
9. Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей. Київ : Смолоскип, 2004. 992 с.
10. Нижанківський Н. Шляхи розвитку української музики (У відповідь п. Антонові Рудницькому) // Діло. 1934. Ч. 76. 23 березня. С. 4; продовження статті: Діло. 1934. Ч. 77. 24 березня. С. 4.
11. Павлишин С. Музична культура Західної України 1900–1939 рр. // З неопублікованого. Львів : Світ, 2010. С. 8–83.
12. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
13. Рудницький А. 4 пісні про поневолену Україну (оп. 26): 1. Українська земля (Андрій Малишко); 2. Київ (Павло Тичина); 3. Мати (Максим Рильський); 4. Ти воскреснеш Україно (Володимир Сосюра) / Наукове товариство ім. Шевченка (серія «Музична Бібліотека», ч. 1). New York: «HENRI ELKAN MUSIC PUBLISHER CO., INC», 1985. 18 с. // Архів Національної опери України. Фонд Марії Сокіл та Антіна Рудницького.
14. Сюта Б. Народний мелос у музиці галицьких композиторів 1910–1949-х рр. : впливи Миколи Лисенка (на прикладі фортепіанних творів) // Микола Лисенко та українська композиторська школа : зб. наук. праць. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. С. 178–196.
15. Тичина П. Київ // Я єсть народ ... Поезії / упоряд. П. Моргаєнко. Київ : Дніпро, 1981. С. 159–161.
16. Фрайт О. В. Музично-вербальна емінентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства: автореф. дис. ... д-ра мист. Київ, 2021.
17. Черевченко О. Античні та біблійні ремінісценції у поетичному дискурсі українських неокласиків // Слово і Час. 2004. № 8. С. 65–74.

18. Popowicz O. Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku. Rzeszów: Wydawnictwo uniwersytetu Rzeszowskiego, 2006. 195 s.
19. Рудницький А. Київ: рукопис // Дрогобицький краєзнавчий музей, відділ фондів, група «Архів». А-6274. 6 арк.

***Oksana Frajt***

*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University  
(Drohobych, Ukraine)*

ORCID: 0000-0001-6903-7096

*e-mail: oksana\_frajt@ukr.net*

***Hanna Karas***

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University  
(Ivano-Frankivsk, Ukraine)*

ORCID: 0000-0003-1440-7461

*e-mail: karasg@ukr.net*

### **Pavlo Tychyna's poetry "Kyiv" interpreted by Anton Rudnytskyi: comparative analysis of manuscript and music printed version**

**The goal of research** – comparison of the handwritten and notographic versions of the song "Kyiv" by Anton Rudnytskyi to the words of Pavlo Tychyna. The relevance of the study is due to the need for in-depth study of the legacy of Ukrainian composer Anton Rudnytskyi in the emigration period of life in the United States. The article for the first time analyzes his solo song "Kyiv" to the words of Pavlo Tychyna and the notography of the vocal work (as a manuscript and publication in the USA). The article uses historical, comparative and axiological approaches. The research methodology consisted of a historical-retrospective method used to consider the socio-political circumstances of the composition, musicological method – to study the form and system of expression of the work, comparative – for comparative analysis of manuscripts and printed publications, axiological – to determine ethical and aesthetic value the contribution of national artists to the world treasury of artistic culture. **The scientific novelty** lies in the introduction into scientific circulation of A. Rudnytskyi's previously unknown manuscript in Ukraine and its comparison with the American music printing. The article for the first time analyzes his solo song, that entered the cycle "Four songs about the enslaved Ukraine" op. 26, through the prism of the eminence of the text. **Conclusions.** Chamber-vocal work of the composer of

the Ukrainian diaspora Anton Rudnytskyi, namely the cycle "Four songs about the enslaved Ukraine" op. 26, testifies to his interest in the poetry of outstanding masters of the word with patriotic and liberating themes. The vocal-piano duo "Kyiv" became an original example of an eminent text, consistent with the time of its writing (1945), and directed not only to the national past, but also to the future. Comparison of handwritten and printed versions revealed the interpretive weight of the author's remarks and instructions on the nature and tempo-rhythmic changes of the work, its compositional and semantic architecture. Rudnytskyi's appeal to the glorification of Kyiv proves the inseparable unity of artistic Ukrainianness in the world.

**Key words:** poem by Pavlo Tychyna, Kyiv, manuscript, chamber-vocal work, composer Antin Rudnytskyi, eminent text.

*Стаття підготовлена 8 грудня 2022 року;  
подана до друку 19 грудня 2022 року.*