

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра історії музики

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

"ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ БОРИСА КУДРИКА"

Виконала
Йосипенко Юлія Василівна
Студентка 4 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації музикознавство

Науковий керівник
Назар Лілія Йосипівна
кандидатка мистецтвознавства, Ph.D,
доцент кафедри історії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка

Рецензент
Ластовецька Зоряна Миколаївна
кандидатка мистецтвознавства, Ph.D,
професорка кафедри історії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Жанрова палітра хорових творів Бориса Кудрика та проблематика досліджуваної наукової ділянки.....	7
РОЗДІЛ II. Хорові твори композитора на національно-патріотичну тематику....	14
2.1. Героїко-гімнічні, лірико-патріотичні та мілітарні хорові композиції Бориса Кудрика.....	14
2.2. Хорові обробки народних та стрілецьких пісень.....	23
РОЗДІЛ III. Світські хорові композиції Бориса Кудрика.....	29
3.1. Хорові мініатюри композитора до текстів Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся.....	29
3.2. Жанр акапельної хорової сцени у творчості Бориса Кудрика на прикладі творів «Весна» та байки «Рій і трутень».....	35
ВИСНОВКИ.....	48
ВИКОРИСТАНА ЛІТЕРАТУРА.....	54
ДОДАТКИ.....	61

ВСТУП

Актуальність. Галицька музична традиція посідає важливе місце в історії української культури, формуючи високий рівень національного музичного мислення, зокрема у сфері хорового мистецтва. У цьому контексті особливої уваги заслуговує творчість Бориса Кудрика, чия мистецька діяльність була несправедливо перервана радянськими репресіями: арешт, заслання, заборона творчої постаті митця. Саме ці історичні колізії були чинником того, що довгий час творчість композитора перебувала в забутті і лише в останні десятиліття почалося поступове її повернення в музикознавчий та виконавчий простір.

Актуальність обраної теми зумовлюється такими чинниками: 1) недостатньою вивченістю хорового доробку Б. Кудрика в академічному музикознавстві; 2) фрагментарністю джерельної бази, що ускладнює формування цілісного уявлення про його творчість; 3) наявністю архівних і рукописних матеріалів, які потребують музичного осмислення, реконструкції та введення в сучасний репертуар; 4) історичною та мистецькою цінністю творів композитора, що мають потенціал для виконання на академічній сцені; 5) необхідністю повернення імені Бориса Кудрика до пантеону провідних діячів української культури XX століття. Таким чином, вивчення хорової спадщини Бориса Кудрика є важливим кроком на шляху до глибшого осмислення музичної культури України, збереження національної ідентичності та відновлення історичної справедливості щодо маловідомих, але значущих митців минулого століття.

Мета роботи — окреслення стилістичних, композиційних, жанрово-драматургічних особливостей хорової творчості Бориса Кудрика, зосередження уваги на нововіднайдених або маловідомих творах, їх осмислення в контексті

національного мистецького процесу, а також визначення їхнього потенціалу у сучасній виконавській та концертній практиці.

Завдання роботи:

- визначити жанрову, стильову й тематичну специфіку хорової спадщини Бориса Кудрика;
- дослідити особливості хорової драматургії, формотворення та засобів музичної виразності в окремих творах митця;
- охарактеризувати прийоми розвитку музичного матеріалу у хорових композиціях;
- встановити зв'язки хорових творів Б. Кудрика з духовною традицією, фольклорними джерелами та стилістичними течіями доби;
- проаналізувати з погляду музикознавчої методології конкретні хорові твори, зокрема ті, що збереглися в рукописах або не були введені до концертної практики, і дати їм наукову оцінку;
- розкрити значення хорової спадщини Б. Кудрика у формуванні професійного хорового мистецтва Галичини першої половини ХХ століття та її потенціал для сучасної виконавської інтерпретації.

Об'єкт дослідження: українська хорова музика Галичини першої половини ХХ ст. як частина національного музичного процесу.

Предмет дослідження: хорова творчість Бориса Кудрика, її стильові, композиційні та художньо-естетичні особливості.

Матеріалом дослідження є рукописи та видані твори Б. Кудрика, що збереглися у Львівській національній науковій бібліотеці України імені Василя Стефаника та у бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Методи дослідження: *структурно-типологічний* для окреслення жанрово-типологічних засад розвитку хорової музики Галичини першої половини ХХ ст. як контекстуальної площини для окреслення жанрової палітри хорової творчості Б.

Кудрика; *історіографічний* з метою дослідження джерел, мемуарної та наукової літератури; *комплексний* для узагальнення всіх провідних чинників та аспектів досліджуваного явища; *аналітичний* для здійснення аналізу хорових творів композитора.

Теоретичну базу дослідження становлять музикознавчі дослідження, що стосуються творчості Б. Кудрика – В. Витвицького, Р. Кухаря, Я. Михальчишина, О. Березовського О. Підківки, Ю. Булки, П. Медведика, Ю. Ясіновського, Н. Толошняк, Г. Бурмашова, Н. Кобрин, Л. Кияновської, Л. Назар та ін., а також окремі статті, зокрема, газети “Діло” та інші матеріали публіцистичного спрямування, зокрема, статті В.Барвінського, присвячені хоровій творчості Б. Кудрика та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що в українському музикознавстві вперше:

- здійснена спроба комплексного розгляду хорової творчості Бориса Кудрика;
- визначено та окреслено жанрову палітру хорової музики композитора;
- проаналізовано низку нововіднайдених хорових композицій Б.Кудрика.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини, висновків та додатків. Основна частина містить три розділи. У Розділі І. «Жанрова палітра хорових творів Бориса Кудрика та проблематика досліджуваної наукової ділянки» піднімаються питання жанрової стратифікації віднайдених на сьогодні хорових композицій митця, а також здійснюється огляд і аналіз наукової літератури з даної проблематики.

Другий розділ «Хорові твори композитора на національно-патріотичну тематику» має два підрозділи, в яких розглядаються та піддаються аналітичним спостереженням «Геройко-гімнічні, лірико-патріотичні та мілітарні хорові композиції Бориса Кудрика» (підрозділ 2.1) та «Хорові обробки народних та стрілецьких пісень» (підрозділ 2.2).

У двох підрозділах третього розділу «Світські хорові композиції Бориса Кудрика» аналізуються «Хорові мініатюри композитора до текстів Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся» (підрозділ 3.1) та розглядається «Жанр акапельної хорової сцени у творчості Бориса Кудрика на прикладі творів «Весна» та байки «Рій і трутень» (підрозділ 3.2). У Висновках підбиваються підсумки дослідження.

Список використаних джерел та літератури охоплює 85 позиції. У додатках вміщено світлини та ілюстрації, нотні та текстові приклади, таблиці, зразки рукописів Бориса Кудрика.

РОЗДІЛ І

Жанрова палітра хорових творів Бориса Кудрика та проблематика досліджуваної наукової ділянки

Хорова музика Бориса Кудрика займає вагомий пласт серед творчого доробку митця, яка вирізняється стилістичним багатством, тематичною глибиною та жанровим розмаїттям. Композитор органічно поєднав у своїй музиці глибоку духовність та українську пісенність поряд із традиціями європейського музикування. Звернення Бориса Кудрика до хорової творчості супроводжувало його протягом усього мистецького шляху — від ранніх композицій гімназійного рогатинського періоду до концтабірних років. Жанрова палітра цих творів охоплює кілька вагомих сфер. Насамперед, це національно-патріотичні композиції (з особливою увагою до молодіжного середовища); хорові обробки народних та стрілецьких пісень; багата палітра авторських світських хорів; духовні — церковні та паралітургічні композиції. У кожному з цих видів - поряд із невеликими мініатюрами та традиційними куплетними піснями є представлені і об'ємні хорові полотна (кантата «Вибір гетьмана» на слова Тараса Шевченка, Служба Божа, Панахида).

У центрі кожного твору — поетичне слово, текст, який стає першоджерелом музичного висловлення, формує інтонаційну природу, структуру й характер кожної композиції. Б. Кудрик звертався до різноманітного текстового матеріалу, що відображає його духовні переконання, національну свідомість та художній смак; такий вибір свідчить про високу увагу до змісту слова, що завжди стоїть у центрі музичної драматургії. Серед авторів — корифеї української літератури та сучасники композитора: Тарас Шевченко, як джерело національної сили, що

набуває виразної патріотичної інтонації; Іван Франко, як утотоження глибоких філософських роздумів. А також Леся Українка, Я. Головацький, М. Устиянович, М. Шашкевич, У. Кравченко, В. Самійленко, О. Олесь, А. Курдидик, Ю. Шкрумеляк, поезії яких резонували з ідейними помислами чи емоційними настроями композитора. Зазначимо, що Борис Кудрик і сам писав авторські поетичні тексти, які клав на музику.

Так, найбільш інтенсивною та відомою свого часу, оскільки виконувалася багатьма хоровими колективами Галичини є група національно-патріотичних хорів на слова українських поетів. Серед тих, які вдалося розшукати в архівах (посилання на відповідні фонди даються при розборі творів) наступні:

1. «Ненаситець» 1930 р. сл. Т. Шевченка для мішаного хору;
2. «Вільна Україна» 1939 р. сл. Ю. Шкрумеляка для чоловічого хору;
3. «Народний гімн» або «Наша славна Україна» 1930 р. сл. В. Самійленка для мішаного хору;
4. «Гей дорожїть прокляті злидні» 1934 р. сл. А. Курдидика для мішаного хору;
5. «Ми курїнь той пробоевий» 1934 р. сл. А. Курдидика для мішаного хору;
6. «До «Зорі Галицької» 1936 р. сл. М. Устияновича для мішаного хору ;
7. «До старого Галича» 1936 р. сл. М. Шашкевича для чоловічого хору ;
8. «Як мило згадати» 1936 р. сл. М. Шашкевича для чоловічого хору;
9. «При шелесті стягів і лент» 1938 р. сл. У. Кравченко для мішаного хору.

Таким чином, було віднайдено дев'ять композицій даного жанрового різновиду. На жаль, більша частина хорового доробку композитора в цьому виді хорої творчості наразі є недоступною. Причинами є конфіскація нот при арешті композитора та заборона і очевидна ліквідація частини рукописних зразків. Додамо, що у жанрі патріотичної пісні поки-що не знайдено такі композиції: «Шлях мільйонів» на сл. А. Курдидика (1938), «За рідний край» на сл. Р.

Купчинського (1938) для мішаного хору, «Кооперативний гімн» для чоловічого хору (1930-31), «Похід» (1938) для жіночого хору.

В цьому ж тематичному ключі постала чимала кількість хорових обробок народних та стрілецьких пісень:

- 1) «Група Схід» музика і слова Л. Лепкого для чоловічого хору;
- 2) «Гімн Коша» музика А. Баландюка. слова А. Лотоцького для чоловічого хору;
- 3) «Ми гайдамаки» слова і музика Осипа Маковея для чоловічого хору;
- 4) «Їхав Стрілець на війноньку» слова членів Пресової квартири УСС, музика М. Гайворонського для мішаного хору;
- 5) «Зродились ми великої години» слова і музика О. Бабія для чоловічого хору;
- 6) «Заквітчали дівчатонька» музика і слова Р. Купчинського для мішаного хору;
- 7) «Маєва нічка» слова і музика Л. Лепкого для мішаного хору;
- 8) «Ой там зажурилась» слова і музика Р. Купчинського для чоловічого хору;

Не знайдені обробки «Не хилляйте вниз прапора» на слова Б.Лепкого, музика В.Безкоровайного; «Біду собі купила» А.Вахнянина для мішаного хору. У 1943 році Б. Кудрик видав збірник маршових пісень під назвою «Вперед», куди крім авторських обробок було включено хорові обробки М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця (за О. Підківкою [60, С.221]).

Також Б. Кудрик здійснив обробки низки українських народних пісень: «Стоїть явір», «Ой, п'є Байда», «Засвистали козаченьки», «Максим Козак Залізняк», «Ой, пише москаль», «Гей, гук, мати, гук». П. Медведик також подає інформацію про обробки народних гайвок для мішаного хору - «Заєньку», «Зельман», «Через Дунай глибокий» [50, С. 497], які наразі не знайдено.

Світські хори до слів українських поетів становлять чималу частку композиторського доробку. Насамперед це хорові мініатюри: «Вечірня година» на слова Лесі Українки (1923), «Гримить» на слова Івана Франка (1924); «В садочку»

на слова Олександра Олеся (1926) – всі для мішаного хору а capella. Ці твори вдалося розшукати у львівських архівах.

Окрім них – у відповідних джерелах (за П. Медведиком [50]) згадуються такі композиції як «Поетова доля» на слова Ю.Федьковича (1934) для мішаного хору, «Вперше я тужу за тобою» на слова М.Шашкевича (1927) для чоловічого хору, «Якби мені черевики» (1923) та «Думи мої» (1934) на слова Т. Шевченка.

До розгорнених хорових жанрів з ознаками театралізації належать «Хор Мавок» на слова Тараса Шевченка (дату не встановлено); «Весна» до тексту Я. Головацького (1937) та хорова сцена - байка «Рій і трутень» на слова М. Устияновича (1937).

Також Б. Кудрик створив низку монументальних композицій кантатного типу. До них належить кантата «Вибір гетьмана» на текст Т. Шевченка (1935) для мішаного хору. Відомостей про цей твір дуже мало, але у 1975 році у США Микола Фоменко написав інструментальну партію для двох фортепіано (згодом її оркестрову редакцію) до цієї кантати. О. Підківка, щоправда, подає наступну інформацію, що цей «мішаний хор з супроводом для фортепіано на чотири руки був виконаний 9.09.1937 року у Станиславі – нині Івано-Франківськ» [60, С.219]. А. Рудницький твердив, що солоспіви і хори, «які використовують народню тематику засобами консервативної музичної мови», належать до кращих композицій Б. Кудрика та високо оцінив його музикознавчий науковий доробок [65, С. 181]. З його праці також відомо також про факти виконання композицій Б. Кудрика за кордоном, зокрема автор вказує, що хор (кантата) “Вибір Гетьмана” виконувався свого часу в Нью-Йорку із фортепіанним супроводом, який дописав М. Фоменко [65, С. 181].

Не менш важливим є звернення до духовних текстів на релігійній основі та біблійних сюжетів, що знайшли своє втілення в жанрах панахиди, мотету, кантах, нововасиліанських піснях та літургійних піснях. Це духовні та церковні хори:

Псалом 112 «Хваліть діти Господа» 1937 р. до 930-річчя хрещення Руси-України; «О Мати Божа, о райський квіте» на слова М. Підгірянки; «Блажен муж» 1938 р. на слова Т. Шевченка; гімн-панегірик «При шелесті стягів і лент» 1938 р. на текст У. Кравченко; «Псальми Русланові» - «Великий єсть Бог» 1937 р. на слова сл. М. Шашкевича; «Радуйся царице» 1938 р.; «Не плач, Рахиле» (без дати); «Псалом 132» на слова Т. Шевченка, «Вічна пам'ять», «Плачу і ридаю»; коляда «На небі зірка» та ін.. Серед масштабних церковних композицій - «Панахида пам'яти Анатолія Вахнянина» 1928 р., для мішаного хору та «Служба Божа» для чоловічого хору.

Варто зазначити, що інформація про хорову творчість композитора дуже розпорошена по різноманітних джерелах і переважно самі композиції, за невеликими винятками, не піддавалися аналізу. Так, у спогадах В. Витвицького, Р. Кухаря, Я. Михальчишина, О. Березовського – лише частково згадується про хорові твори композитора. У біо-бібліографічних працях та покажчиках чи загальних роботах з історії української музики (П. Медведик, А. Рудницький, Л.Кияновська), жанр хорової музики хоч і згадується, проте, з огляду на недослідженість нотних архівних джерел, увага на цій ділянці композиторської творчості не локалізувалася. Дослідники творчої постаті митця - Н. Толошник, Г. Бурмашов присвячують свої матеріали переважно розкриттю біографічним аспектам життєтворчості Б. Кудрика, його епістолярній та критичній спадщині.

В останнє десятиліття значно інтенсифікувався інтерес до творчості митця, почали видаватися та виконуватися його твори різних жанрів, багато з яких і досі знаходяться в рукописах та знаходяться у різних бібліотечних та архівних фондах, нотозбірнях та приватних колекціях. Так, на даний час уже здійснено ряд наукових опрацювань та нотних видань українськими дослідниками – Т. Воробкевич (фортепіанна творчість); Л. Назар та Й. Созанський (симфонічна творчість); С. Григорчук (камерно-інструментальна); С.Гуральна (церковна музика), Н.

Попілевич (вокальна музика). Проте, наближення до аналітичних спостережень над хоровою творчістю, її структуризацією та виявленням жанрових різновидів, а відтак – стильових пріоритетів Б. Кудрика здійснюється вперше.

Дещо більше інформації про хорову творчість митця зустрічаємо у працях О. Підківки, Ю. Булки, Н. Кобрин. Остання дослідниця, зокрема, у статті «Львівський період творчої діяльності Бориса Кудрика у друкованих матеріалах» [36] здійснила огляд вокальної і хорової музики композитора за матеріалами преси, посилаючись на критичні статті про концертні виконання галицькими хоровими колективами та рецензії окремих авторів, зокрема, В. Барвінського. Ділянка хорової церковної музики частково висвітлюється у статтях Ю. Ясіновського («Борис Кудрик — дослідник і композитор церковної музики» [85]) і Н. Толошняк («Сакральна складова композиторського та музикознавчого доробку Бориса Кудрика» [83]). Значно більше уваги приділила духовній музиці Б. Кудрика С. Гуральна у дисертаційному дослідженні «Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону» [24], де проаналізовано «Панахду» композитора, а також вагомою є стаття даної авторки - «Паралітургійні твори складних форм Бориса Кудрика» [25]. Фактично, доступні на сьогодні духовні твори композитора уже отримали своє наукове осмислення, хоч інші хорові жанри наразі вивчені недостатньо.

Загалом, більшість творів композитора наразі не отримали ще свого виконання, що є надважливим у процесі відновлення музичної спадщини композитора. В межах заходів, спрямованих на відродження й популяризацію творчості митця, студенти ЛНМА ім. М. Лисенка організували концерт «Воскресіння забороненого таланту», який відбувся 18.05.2024 року у Великій залі академії імені В. Барвінського. У програмі прозвучали маловідомі та нещодавно віднайдені твори Б. Кудрика, а також було представлено численні факти, що

стосуються творчості митця, з метою глибшого окреслення його композиторської постаті.

Варто зазначити, що підготовці до концертного втілення маловідомої творчої спадщини композитора передувала значна пошуково-дослідницька робота. У Рукописному відділі Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника були виявлені рукописи творів Б. Кудрика, а їх опрацювання, здійснення комп'ютерного набору та підготовка до друку стали основою для сучасного виконання. У програмі заходу прозвучали вокальні, фортепіанні, камерні та хорові твори Б. Кудрика. Зокрема, по-новому було інтерпретовано хорову композицію зі "Співаника "Червоної калини" - "Стоїть явір" у виконанні колективу "Cantus Avroga" у складі: Р. Грабовенського, А. Подзюбанчука, В. Манчука та М. Філя. Цей концерт відбувся в рамках заходів, присвячених відновленню музичної спадщини Бориса Кудрика та популяризації творів українських митців, зокрема представників української діаспори. Ю. Йосипенко і Н. Попілевич виступили ініціаторами створення громадської організації «Відродження культурної спадщини України імені Бориса Кудрика», метою якої є сприяння розвитку української класичної музики, зокрема творчості Бориса Кудрика, та активна підтримка мистецького життя в Україні.

РОЗДІЛ II

Хори на національно-патріотичну тематику

2.1. Героїко-гімнічні, лірико-патріотичні та мілітарні хорові композиції Бориса Кудрика.

Окрему й особливо важливу групу у хоровому доробку Бориса Кудрика становлять твори патріотичного спрямування, присвячені темам національної гідності, боротьби за свободу та духовної непохитності українського народу. Ці композиції мають яскраво виражене націєцентричне навантаження, слугують своєрідними художніми маніфестами, в яких композитор утверджує українську ідентичність як духовну, культурну та історичну цінність. Більшість цих хорових композицій створювались для численних юнацько-молодіжних організацій «Січ», «Соколи», «Пласт», «Луг» тощо, адже саме це було потужним чинником розбудови національної свідомості молодого українства. Зрештою, вони неодноразово звучали у виконанні професійних та аматорських хорів Галичини («Боян», «Сурма», «Бандурист» та ін.). Часто написання цих творів було приуроченим до тих чи інших вікопомних подій чи святкувань української громади.

Патріотичні хори Кудрика охоплюють кілька тематичних напрямків: 1) історико-героїчні, що присвячені боротьбі за волю України, марші, гімни мілітарного характеру; 2) символічно-образні як втілення алегоричних пейзажів, звернень до рідної землі, мови і тд.; 3) молитовно-заступницькі, як прохання та звернення за кращу долю українського народу. Ці теми розкриваються через авторські тексти, в яких закорінені глибокі емоції, трагічні й величні образи: страждання, надії та віри в краще майбутнє.

Одним з прикладів героїко-патріотичної тематики може слугувати хор «**Ненаситець**» написаний 1930 року для мішаного складу, на поезію «До Основ'яненка» («Б'ють пороги») Тараса Шевченка. До цього тексту зверталось багато композиторів, найбільш відомим прочитанням серед яких стала кантата Миколи Лисенка. Композитор лише частково використовує текст, беручи за основу дві строфи вірша на слова «*Наша дума, наша пісня...*» та «*Без золота, без каменю...*».

Твір скомпоновано в простій тричастинній формі в темпі *Energico con brio*, розмір 4/4. Кожен розділ композиції - період, де останній є розширеним повторенням першого, таким чином схематично це виглядає наступним чином:

$$\begin{array}{ccc} A & B & A1 \\ 8 & + & 8 & + & 12 \\ G & e/D & G \end{array}$$

Композиція витримана у маршовому характері, що виявляється у чіткій ритмічній організації, а поступове нарощення динаміки, від спокійного *piano* до потужного *forte*, посилює драматургічну напругу, створюючи ефект «заклику». У гармонічному плані твір спирається на тональну сталість, що підтримує почуття стійкості й внутрішньої зосередженості. Мелодика переважно діатонічна, з незначними елементами секвенцій та інтонаційного повторення, що підсилює відчуття єдності та зібраності музичного матеріалу. Хорове звучання щільне, з виразно окресленим голосоведенням в дусі традиційного лідертафелю.

Цей твір, як конкурсний, отримав схвальний відгук від Музичного Товариства ім. М. В. Лисенка у секції «Союз Українських Хорів». У примітці на конверті, в який вкладений нотний рукопис, зазначається: «Хвальне. Музичне Товариство ім. Лисенка. Секція «Союз Українських Хорів». Конкурсний твір «Ненаситець». Lwow ul. Szaszkiewycza 5. Ukrainski Instytut Muzyczny». Виявлено у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя

Стефаника, фонд № 62/17 п.18. «Борис Кудрик (вихованок віденської школи Мандичевського, ур. 1897) старається поєднати український елемент з духом і формою класичної музики (форт., скрипкові, камерні твори, солоспіви і хори)» - зазначає В. Барвінський [9, С. 130].

Хор "Вільна Україна" було зафіксовано у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника (фонд № 62/8). Написаний в 1939 році для чоловічого складу за одноіменною поезією сучасника Б. Кудрика - Юри Шкрумеляка. Композицію вирішено в куплетній формі, де музична побудова займає всього 12 тактів - це розширений період, шляхом повторення поетичного та музичного матеріалу другого речення. Загальний тон композитор задає вже у темпі - *Маршево*, основна тональність хору - F-dur, проте зустрічаємо відхилення у d-moll, що оживляє музичну тканину (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 1). Музично-виразові засоби, зокрема: енергійна, ритмічно виразна мелодика, гармонічна сталість, підкреслена акцентація сильних долей — посилюють драматургічну напругу, маршевий характер та змістову вагомість твору. Хоча масштаби твору є досить обмежені, проте, навіть, тут композитору вдається яскраво виразити національно-патріотичну тематику, що звучить як вираз прагнення народу до свободи й самовизначення.

В такому ж піднесеному, урочистому та маршовому настрої витримано наступні хори, що за формою та будовою є близькі до попередніх: «Народний гімн», «Гей, дροжіть прокляті злидні» та «Ми курінь той пробоевий». «**Народний гімн**» або друга назва «Наша славна Україна» (за Н. Кобрин) знаходиться у фонді № 62/7 відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника. Це хор для жіночого складу покладений на вірш «Україна» Володимира Самійленка. Тут автор знову користується традиційною куплетною формою, однак, в кожен музичний куплет вміщено по два куплети поетичного тексту. Музична форма - період, де друге речення розширене із 8 до 13 тактів, в

якому композитор із варійованими змінами повторює матеріал. В центрі уваги величний, героїчний характер, який закладено композитором в темпі *Maestoso*. Характерне яскраво-емоційне забарвлення передає основна тональність A-dur. Проте композитор користується рядом відхилень у такі тональності: E-dur, D-dur та h-moll, надаючи цілому гармонічного різноманіття. Назва твору говорить сама за себе, тобто хор гімнічного спрямування, який звертається до широкої аудиторії із закликом до згуртованості та любові до рідної землі, що проявляється як і в музичному, так і в поетичному тексті. Цей твір виконувався неодноразово, зокрема, на таких музичних вечорах: на вечорі з нагоди 12 річниці проголошення незалежності Української Народної Республіки, у виконанні хорового товариства «Сурма», дир. І. Охримович, 17 лютого 1930 р., на академії в пам'ять Є. Чикаленка, виконавці – академічний хор «Бандурист», 7 грудня 1930 р., а також на академії пам'яті П. Холодного, виконавці – хорове товариство «Сурма», 27 квітня 1931 р.[36]. Ю. Булка відзначав, що «незважаючи на традиційну музичну мову, близьку до віденських класиків, твори Б. Кудрика знаходили шлях до слухача й визнання прискіпивої музичної критики» [13, С. 571].

Хори "Гей, дріжте прокляті злидні" та "Ми курінь той пробоевий" видані циклом під гаслом «Пісні кооператорів» і написані на слова Анатолія Курдидика. Твори було виявлено в бібліотеці Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Це типові, пронизані маршово-гімнічними інтонаціями, куплетні пісні соціально-патріотичного спрямування або призначені для стройових вправ. Ці твори об'єднані спільною ідеєю заклику та тематикою об'єднання, що становлять велику частину тогочасного репертуару, адже це зумовлено історичними та соціокультурними чинниками. У цих творах порушуються теми солідарності, праці, єднання, любові до рідної землі, а також економічної незалежності як складника політичної свободи, зазвичай

виконувались під час культурних імпрез, зборів, свят і т. д. (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 2).

Хор «Гей, джогіть прокляті злидні» виконувався місцевим аматорським чоловічим хором на урочистостях з нагоди 30-ліття «Української каси» в Заліщиках 12 липня 1934 року, а хор «Ми курінь той пробоевий» звучав на академії з нагоди 30-ліття утворення Ревізійного союзу українських кооперативів у Великому театрі 16 січня 1934 року, виконавцями був колектив хорового товариства «Сурма». [36].

У відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника було зафіксовано патріотичний хор «До Зорі Галицької» (фонд № 62/5). Написаний за мотивами одноіменної поезії Миколи Устияновича для мішаного складу. Цей поетичний твір належить до типових для галицької культури зразків лірико-патріотичної теми: звернення до образів природи, возвеличення її краси, любові до рідного краю, піететичне захоплення (наприклад: знаковими вірцями такого типу лірики стали музично-поетичні композиції В. Матюка - І. Мидловського «Родимий краю», К. Малицької - Д. Січинського «Чом, чом, чом, земле моя» тощо). Борис Кудрик вирішує цю композицію в тричастинній репризій формі, де середній розділ стає ліричним центром твору.

Перший розділ *Andante maestoso* (1-30 такти) на слова «*Незнаний гостю..*» оповідає про прихід світла надії, символізованого зорею, яка осяває українську землю - Галичину. Зоря виступає як образ нового початку, пробудження, світла після темряви поневолення, вона — дитина неба і сонця, квітка надії, перший промінь світанку, що вітається як радісна звістка для народу. Ці образи втілено у світлому тоні E-dur, проте збагачують музичну тканину та додають емоційної глибини мінорні тональності - cis-moll та fis-moll. Фактурне вирішення у стилі традиційного галицького хорового лідертафелю поєднується з наспівно-

кантиленним типом мелодики та подекуди яскравими підголосками (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 3).

Другий розділ *Espressivo - Baso solo* (31- 68 такти) починається словами «*Витай на нивах...*». Це розгорнутий монолог баса, в якому ліричний герой звертається до Зорі як до гості, прохаючи її прийти на зранену, сповнену страждань землю («*ниви, де каждая скиба кривдами зрита...*»), щоб розвіяти темряву, зламати пригнічення і пробудити народ до нового життя. Композитор додає ремарки на партитурі: «обсадити басом, не барітоном! Підклад хору співати овальним укладом уст!» Цей розділ вирішений в одноіменному мінорі (e-moll) з відхиленнями - a-moll та F-dur та еліптичними зворотами, що надає яскравого колористичного звучання. В окремих епізодах монолог баса підтримуваний хором морморандо або окремих вигуків - «Ах!» впродовж 48-53 тактів (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 4).

Третій розділ *Come prima* на слова «*Заглянь, о зоре...*» — це яскравий заклик до світла і надії, який образно описує, як «Зоря» (символ пробудження і відродження) має проникнути в кожен дім і серце українського народу. Реприза тричастинної побудови є динамізованою, адже композитор не точно повторює матеріал, а з варійованими змінами та незначним розширенням (із 30 тактів до 37). Завершується композиція піднесенням тритактовим акордовим звучанням основної тоніки - E-dur.

Б. Кудрик тяжіє до неоромантичних тенденцій, що проявляється у використанні насиченої мелодійності, яскравих гармонічних фарб і емоційної виразності, характерних для романтичного стилю, проте адаптованих до тогочасного музичного мовлення. Також твір наближається до жанру староғалицької елегії, що особливо проявляється у середньому розділі твору. В композиції відчувається сумний, задумливий настрій, що перегукується з традиціями елегійно-романсового висловлювання властивого для хорової та

вокальної музики Галичини. Музична мова насичена елементами народної мелодики, інтонаціями співчуття й ностальгії, а також характерними для елегії глибокою емоційністю. Це робить твір своєрідним музичним портретом регіону, його історії та духовних переживань, створюючи глибокий і багатогранний музичний образ.

Хор **"До старого Галича"**, як вказує композитор на обкладинці рукопису: "Дорогому Братові та Пламенному Любителеві Галицької Старовини Зенонові Попелеві. До старого Галича. Патріотична пісня. Текст свобідно за М. Шашкевичем. Музику на мужеський хор склав: Борис Кудрик". Зенон Попель (1888 – 1969) був учасником Українського Співочого Товариства "Сурма", також членом-хористом (бас) "Львівського Бояна" й "Бандуриста". Твір зафіксовано відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. Василя Стефаника: (фонд № 62/25).

Це урочистий гімн, витриманий в благородному, хоральному дусі, що займає всього 20 тактів - два періоди, де другий розширений із 8 тактів до 12 (такий варіант зустрічаємо у попередніх композиціях). Темпове позначення - "Бадьоро, але з повагою", також слід зазначити, що тут композитор спирається на основи класичної гармонії з основною тональністю G-dur. Шляхом секвентно-імітаційного розвитку композитор змінює тональний фокус, відхиляючись в тональності D-dur, a-moll, e-moll, що підсилює образний зміст твору; використовує наростаючу динаміку, щоб у фіналі на *ff* затвердити прославлений характер твору. Даний хор - це гімн Галичу як символу української гідності, славного минулого й духовного осердя. Автор закликає і образи природи стати співучасниками у збереженні й возвеличенні рідної землі.

Подібними настроями пронизане ще одне хорове полотно Бориса Кудрика **«Як мило згадати»** на слова Маркіяна Шашкевича. Твір був написаний восени 20.09.1936 року з нагоди концерту «Львівського Бояна» у 100-ліття «Русалки

Дністрової» (1837-1937). Це лірико-епічне звернення до друга (оригінальна назва вірша "Побратимові") з роздумами про долю рідної землі, згадками про славу минувшину. Насичений текст найрізноманітнішими образами (матері, коханої, пісні, вітру, колишніх славних лицарів, моря, Дніпра, Дністра тощо), що викликає використання звукозображальних та звукописних ефектів. Наприклад, на словах *"Коли з тої України руськая пісенька в тихенькім Дністрі собі приглянеться"* (49-50 такти) композитор передає образ "тихого" Дністра за допомогою інструментально-фонової фактури, а саме: тенор імітує гітарну або фортепіанну баркарольну фактуру по розкладених тризвуках шістнадцятками, басы утворюють остинатний звук, в той час як сопрано із альтами ведуть мелодію терцевою второю (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 5). Ще одним прикладом можуть слугувати панегіричні розспівування окремих складів на досить великій площині. На словах *"І о руській славі"* Борис Кудрик розспіває один склад впродовж шести! тактів (79-84 такти), видовжуючи звучання останнього такту ферматою (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 6).

Це розгорнена композиція наскрізного плану, де наративна розповідь-роздум розвивається поступови нанизуванням різнохарактерних епізодів гравітуючи до рапсодично-баладного типу викладу. В цілому композиція відзначається піднесено-патріотичним настроєм, відтак її можна віднести до тематики відповідного образного кола. Про цей хор немає жодних відомостей у музикознавчій літературі. Його рукопис знаходиться у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, фонд 62/12.

Ще один хоровий твір подібного типу було виявлено в бібліотеці Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Це хор на слова Уляни Кравченко **«При шелесті стягів і лент»**, написаний у 1938 р. з нагоди 950-ліття хрещення Руси-України (988-1938 рр.). Твір виконувався тричі на урочистостях до 950-ліття Хрещення України-Руси: 1) в Самборі, червень 1938 р., виконавці – хорове товариство «Сурма»; 2) у Варшаві, 30 жовтня 1938 р.; 3) у м. Збараж, 22

лютого 1939 р. [36]. С. Гуральна відносить цей твір до панегіричного жанру, хоч за патріотичною спрямованістю він може справедливо належати і до цього різновиду. Композитор вирішує хор в двочастинній формі (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 7).

Перший розділ *Con moto festivo* (1-37 такти) містить три епізоди, де початковий на слова «*При шелесті стягів і лент*» налічує два речення (6+8). Їх скомпоновано в основній тональності B-dur, проте зустрічаємо низку відхилень у Ges-dur, Es-dur та c-moll. Особливу увагу привертає момент емоційного напруження, на текст «*а хрест - це боротьба*», де композитор відхиляється у далекий Ges-dur та додає ремарку *energico*, що підсилює драматичний момент твору. Другий епізод також містить два речення (4 т. + 9 т.), перше «*Звернімо погляд*» розпочинається в Es-dur і витримане в тому ж дусі, а друге - «*За нами гень поганства*» - політональне (as-F-B-F), що вводить різкий контраст. Тут композитор використовує хоровий унісон, що має речитативно-декламаційний напрям, таким чином утверджуючи революційно-сподвижний характер. Третій на слова «*Хоча наш шлях увесь в тернах*» - складається з кількох фрагментів, які виділено паузами, де фігурують такі тональності: B-dur, Des-dur, F-dur. Саме цей епізод є кульмінаційним у формотворенні драматургії цілого розділу, де наявні закличні кварто-квінтові інтонації, які звучать як виголос, поклик «*підняти вище серця*». Цікаво, що Б. Кудрик, шляхом нанизування, впродовж всієї частини поступово нарощує динаміку від *p* до *fff*, що свідчить про емоційне наростання та логічне наближення кульмінаційного моменту.

Другий розділ *Maestoso* на слова «*Будьмо міць з глибин душі...*» містить дві побудови, де перша містить 9 тактів. Тут присутні метричні зміни стосовно попереднього розділу - замість 4/4 - 6/4, композитор фокусує увагу на тональності B-dur, проте з'являються відхилення в g-moll, G-dur та Es-dur. Останній 12-тактовий фрагмент - це звернення до Бога «*Боже, на землі будуймо сильне*», де фігурують половинні тривалості в розмірі 4/2, стійка акордово-хоральна фактура,

скандування в кожному із голосів із ремаркою *marcato* - все це підкреслює основну тему: *«З Божою поміччю, творімо на землі - і хай кожен виконує свою величну місію»*. Як зазначає С. Гуральна: «Святковий настрій твору переданий за допомогою кварто-квінтових закличних ходів у мелодії, унісонного викладу у трьох фрагментах (спочатку, на слова *«За нами гень поганства тінь»*, *«Звертаймо вище»*) та пунктирного ритму. Мелодія інструментального типу, навіть із скачками на октаву (у сопрано 18т., 25-26тт.). Розвивається контрастно, різко співставляючи ладові сфери. Дискретність музичного матеріалу *«При шелесті стягів і лент»* забезпечується зміною розміру у кожній частині, а також ущільненням або розрідженням фактури. Музична тканина акордового викладу із комбінацією прямого, протилежного і непрямого поєднання голосів» [24]

Патріотичні хорові твори відіграють важливу виховну роль у суспільстві, адже через мистецтво слова й музики формують у слухачів почуття національної гідності, любові до Батьківщини, поваги до історичного минулого та культурної спадщини. Такі композиції сприяють усвідомленню власної ідентичності, зміцнюють моральні та духовні цінності, а також мобілізують громадську свідомість у періоди суспільних змін. У творчості Бориса Кудрика ця функція є особливо виразною: його патріотичні хори не лише надихали, а й виступали як активний чинник розбудови національної свідомості українства.

2.2. Хорові обробки народних і стрілецьких пісень.

З патріотичними піснями тісно пов'язаний і жанр хорової обробки, який став одним зі знакових в українській культурі. Він пов'язаний з іменами багатьох композиторів. У першій половині XX ст. цей жанр особливо актуалізувався з національно-визвольними змаганнями українства. Б. Кудрик як великий патріот та безпосередній рушій процесів формування національно-патріотичної, свідомої

української молоді, а також включеності у справу національно-визвольних змагань створив, окрім авторських творів, і низку хорових обробок стрілецьких пісень.

Як зазначає Л. Назар «стрілецька пісня у широкому сенсі розглядається як певна світоглядна модель українства межі ХІХ–ХХ століть. Її актуалізували у своїх наукових спростереженнях Ф. Колесса, В. Щурат, І. Брик, Б. Кудрик, Я. Мацюх, О. Копцюх. В контексті української патріотичної пісні як жанру-виразника національної самосвідомості становлення стрілецьких пісень літературного походження своїми витокami виходять зі староғалицьких гимнів, церковних коляд та загальноєвропейського лідертафелю. Незаперечно вагому роль відіграли пісні, створені в найрізноманітніших українських товариствах, особливо парамілітарного напрямку („Січах”, „Соколах”, „Пласті”))» [Наз. Пер]. Широка амплітуда жанрових різновидів стрілецьких пісень постає як об’ємна картина найрізноманітніших жанрових гілок, які включають: гимни і марші (стройові та похідні), пісні-заклики, лірико-маршові, жалібні пісні та марші, елегії, романси з рисами вальсу чи баркароли, жартівливі пісні. [54].

Так, у знаменитому мілітарному українському «Співанику “Червоної калини”» є чотири композиції Б. Кудрика – це хори «Група Схід» (слова і музика Левка Лепкого) для чоловічого хору, «Гімн Коша» (музика А. Баландюка. слова А. Лотоцького) для чоловічого хору, які створено як маршово-похідні пісні. Хорова обробка української народної пісні «Стоїть явір» про нелегку долю козаків.

В трьох виданнях книг серії «Співає «Гомін» збережено такі хорові обробки: «Ми гайдамаки» (слова і музика Осипа Маковея), «Їхав стрілець на війноньку» (слова членів Пресової квартири УСС, музика М. Гайворонського) для мішаного хору, «Зродились ми великої години» (слова і музика О. Бабія) для чоловічого хору - зразки хорових опрацювань пісень визвольної боротьби стрілецької доби першої третини ХХ ст..

Звертається Б. Кудрик і до хорових опрацювань елегій («Заквітчали дівчатонька» музика і слова Р. Купчинського для мішаного хору) та стрілецьких романсів («Маєва нічка» слова і музика Л. Лепкого для мішаного хору), жалібних пісень («Ой там зажурилась» слова і музика Р. Купчинського для чоловічого хору).

Хорові переспіви давніх козацьких пісень, які не втрачали своєї актуальності у період національно-визвольних змагань: «Ой, п'є Байда», «Засвистали козаченьки», «Ой, пише москаль», «Ой, пише москаль», «Гей, гук, мати, гук», «Максим Козак Залізник», «Ой, з-за гори чорна хмара», «Стоїть явір» та ін.. широко представлені у хорових аранжуваннях Б. Кудрика.

Як було зазначено у першому розділі дослідження, досі невідома доля стрілецьких обробок пісень «Не хилийте вниз прапора» на слова Б. Лепкого з музикою В. Безкоровайного; та пісні «Біду собі купила» А.Вахнянина для мішаного хору. Рівно ж існує лише інформація про виданий у 1943 році збірник маршових пісень під назвою «Вперед» Б. Кудрика.

«Специфічний симбіоз, яким є стрілецька пісня, найхарактерніше виявився в авторській творчості, яка по-суті уособлює соціомілітарний блок з-поміж канонів музичного мистецтва. Створюючись та проходячи безпосередньо реальну військову практику та вживляючись неймовірно швидко в народно-пісенну площину, дані пісні зуміли міцно увійти і в народне виконавство, і залишились активними у сфері професійного виконавства, та значною мірою вплинули на композиторську творчість багатьох галицьких митців» - зазначає Л. Назар [54]. Серед них - С. Людкевич, В. Барвінської, Б. Кудрик, Н. Нижанківський, М. Гайворонський, а також представники «стрілецької музи» - Л. Лепкий, Р. Купчинський та ін..

Жанр патріотичної пісні, будучи репрезентантом по-суті парамузичної сфери (за Б. Сютою [75]), став одним з дієвих інструментів галичан у пошуках можливостей розвитку українського руху, організації національно зорієнтованого

суспільства в умовах бездержавності та практичній відсутності національних державних інституцій.

Дослідниця стрілецької авторської пісні Н. Кобрин аргументує значення та виявляє сфери функціонування патріотичної пісні, яка впродовж другої половини XIX – першої половини XX ст. розвивалася у різноманітних товариствах, що «охопили різні напрями громадського, наукового, культурного життя: культурно-просвітні – „Руська Бесіда”, „Просвіта”; педагогічні – „Рідна Школа”, „Взаємна поміч українського вчительства”, „Учительська Громада”; студентські – „Дружній Лихвар”, „Академічна Громада”; парамілітарні (спортивно-військові) – „Січ”, „Сокіл”, „Пласт”; жіночі – „Союз Українок”; музичні – „Боян”, Союз українських співацьких і музичних товариств, Музичне товариство ім. М.Лисенка, Союз українських професійних музик; ремісничі і робітничі – „Зоря”, „Воля”, а також споживчі кооперативи і політичні партії. Вершиною цього процесу національного розвитку стало створення під час Першої світової війни у складі австрійської армії окремого українського підрозділу – легіону Українських січових стрільців, який мав стати зародком українського війська» [35].

Уже в попередньому підрозділі дослідження відчутний зв'язок Б. Кудрика з багатьма цими товариствами, для яких композитор створив низку патріотичних хорів. «Поширювати національні ідеї навіть в умовах найважчих перешкод та утверджувати їх у свідомості суспільства дозволяли три головні способи діяльності, суть яких у контакті з найширшими верствами суспільства: *літературне слово* (через поширення освіти і видавничу діяльність), *театральні вистави* (через синтетичне сценічне дійство), *хоровий спів*» [35]. Не випадково у творчості Бориса Кудрика саме патріотична пісня посідає надзвичайно вагоме місце. Розглянемо деякі з цих обробок.

Так, окрему групу серед стрілецьких пісень становлять жалібні пісні, в яких відчуються інтонації історичної пісенності XVI–XVII ст. Вони виникали на

найважчих етапах бойового шляху УСС і УГА, після виснажливих боїв за г. Маківку („*Ой, там при долині*” сл. і мел. Р. Купчинського), над р. Стрипою („*Ой впав стрілець*” сл. і мел. М. Гайворонського, „*Питається вітер смерти*” сл. Ю. Шкрумеляка, мел. М. Гайворонського), біля Бережан-Лисоні („*Заквітчали дівчатонька*” сл. мел. Р.Купчинського), під впливом відступу за р. Збруч і втрати Галичини („*Ой, та й зажурились*” сл. і мел. Р. Купчинського).

Пісня „*Ой та й зажурились*” Романа Купчинського є однією з найхарактерніших даної сфери. Композитор написав її у 1919 р. у Кам’янець-Подільському після переходу Української Галицької армії за річку Збруч, що означало втрату ЗУНР. Н. Кобрин характеризує цю пісню наступним чином: «Її пісенно-розповідний тон, в якому майже не чутна метрична пульсація, ладова перемінність, оспівуючі інтонації, нагадують стиль козацьких пісень і дум, ніби лунає неспішна і плинна оповідь кобзаря про недавню, дуже болючу трагедію втрати. Однак пам’ять про ці події завжди буде підтримувати надію на відродження і продовження боротьби (пунктирний ритм у другому реченні звучить ніби відгомін маршу). В цілому, для творів цієї групи властивим є досить вільний декламаційний ритм, що нагадує невимушений плин мови і поезику народних пісень, широка та розспівна, виразно-емоційна мелодична лінія, забарвлена мінорними гармоніями» [35]. Б. Кудрик, з одного боку – здійснює гармонізацію пісні, з іншого, тонко відчуючи вищеперелічені ознаки авторського зразка, насичує хорову фактуру підголосками, делікатними імітаційними прийомами у голосоведенні тощо.

Стрілецькі романси продовжують традиції велетенського пласта української та західноєвропейської вокальної культури XIX ст. Вбираючи все багатство і розмаїття лірики, особистих переживань, емоційних станів, вони є оригінальною сторінкою пісенної творчості воєнного періоду. Лірична лінія об’єднує майже всі типи стрілецької пісні та виразно підкреслює національну особливість

світовідчуження, спонукаючи сприймати і передавати факти у призмі щиросердечного музичного висловлювання, а також ще раз виявляє природну і вічну потребу людини виспівати родинний світ, свої заповітні думки. Саме у великій групі романсів ця сфера образів розкривається яскраво і переконливо, дозволяючи іноді заглянути у мікросвіт людського серця та на короткий час повернути звичне мирне життя. Майже всі стрілецькі романси були написані під час тривалих перерв між бойовими діями 1914–1918 років, коли була можливість провадити різноманітне культурно-просвітнє і товариське життя в Коші.

Серед них виділяються романси, об'єднані наскрізним і лагідним образом сну, що символізує коротку нічну тишу-спочинок („*Маєва нічка*” слова і мелодія Левка Лепкого). Б. Кудрик підкреслює баркарольний ритм 6/8, створюючи на динаміці *p-pp* делікатну хорову картину, сповнену вишуканими підголосками, розспівуваннями окремих складів та переважаючим рухом мелодичних ліній секстровими і терцевими вторами, що надає особливого ліричного модусу.

Варто зважити, що хорові обробки композитора були розраховані власне на посполите, відповідно - мілітарне середовище, тому автору було необхідно враховувати анімаційно-культурний та соціальний статус виконавців. Звідси виникає аналогія щодо парамузичної сфери (за Б. Сютюю [75]) функціонування відповідних композицій, адже саме вони творили площину *грас-рутс* (термін Т. Дубровного [28]) мистецтва як нову якість української музики.

РОЗДІЛ III

Світські хори Б. Кудрика до текстів українських поетів.

3.1. Хорові мініатюри композитора до текстів Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся.

Характерний для української хорової музики ліричний модус яскраво втілюється у жанрі мініатюри, де найбільш інтенсивно виступають такі стильові риси композитора як імпресіоністичний звукопис, поєднаний з символістично-психологічними рисами, а також насичена емоційно-експресивний драматичний вираз. Ці твори, порівняно з патріотичними хорами відрізняються особливою витонченістю та багатством виразового комплексу.

«Вечірня година» - це мікропоема написана для жіночого хору із сопрано соло на вірш Лесі Українки, яку композитор вирішує у специфічній формі, поєднуючи елементи куплетної та тричастинної квазі-репризної форми. Розгортаючи картину розкішної вечірньої природи, композитор постає як тонкий звуковий пейзажист.

Перший розділ (1-22 такти) *Un poco allegretto e con eleganza* на слова "Уже скотилось із неба" зображує перехід від дня до ночі, що пов'язано із спокоєм, тишею та умиротворенням. Музичний матеріал витримано в тридольному метрі (3/8) на *pp* в тональності *e-moll*, проте зустрічаються відхилення в *a-moll* (мінорну домінанту). Лагідне та ніжне звучання формується тут завдяки плавній мелодичній лінії та делікатному голосоведенню, що надає цьому 20-тактовій музичній зарисовці внутрішньої рівноваги та сприяє атмосфері спокою й затишку. Наприкінці композитор використовує значне заповільнення, а оспівування основних ступенів у мелодиці, що створює враження інтонаційного

"погойдування" набирає образно-виражального значення, передаючи відчуття лагідного занурення у сон (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 8).

Другий розділ (23-38 такти) Tempo di Serenata на слова *"Вийду в садочок"* написаний в дусі легкої, співучої серенади, на що вказує вже темпта тридольний метр (6/8). Скомпоновано у формі 16-тактового періоду, де основну мелодичну лінію на *p* проводить сопрано соло, а хор повторюючи окремі фрази соліста доповнює її на *pp*, в центрі розділу покладену новий тематичний матеріал. Композитор цікаво користується тональними барвами: C-dur, e-moll та G-dur, що зумовлене їхньою емоційною палітрою - від прозорої ясності й природності (C-dur), через ліричну зосередженість і внутрішню елегійність (e-moll), до співучої м'якості з відтінком народнопісенної інтонації (G-dur), що забезпечує гнучке інтонаційно-образне моделювання. Це ліричне звернення головної героїні (сопрано) до природи, вона шукає спокою і душевного відпочинку у вечірній тиші саду, знаходить у цьому красу та забуття від турбот (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 9).

Третій розділ (39-70 такти) розпочинається чотиритактовим речитативом сопрано (композитор додає ремарку - Allegretto recitando), яка на *f*, а це єдиний фрагмент у творі з таким динамічним відтінком, задає питання хору: *"Ой, чи так красно в рідній країні як тут у нас на нашій Волині?"*. Тут тональною основою є a-moll, проте з народно-пісними інтонаціями підвищеного IV щабля. Завершальний епізод Poco sostenuto - це відповідь хору на слова

*Ніч обгорнула біленькі хати,
Немов маленьких діточок мати,
Вітрець весняний тихенько дише,
Немов діток тих до сну колише.*

Тут змінюється розмір (знову 3/8), матеріал вирізняється ладовою колористикою: e-moll, d-moll, a-moll та E-dur. Практично у всьому розділі превалує хорова акордова фактура, лише моментами виступає морморандо солюючого сопрано та наприкінці tutti у ясному E-dur на утриманому остінатному фоні на низхідній

кварті сопрано проводить колискову поспівку "а-а-а", застигаючи-розчиняючись у *pp*. Цікавим ефектом стає висхідне глісандо сопрано та альтів терціями по хроматизмах (60 такт). Композитор зазначає, що даний розділ слід повторювати двічі (Ossia a del Fine) та за допомогою музичного слова вдало передає загальний настрій: ніжний, затишний образ нічної природи, яка своїм спокоєм і лагідністю оберігає світ навколо, подібно до матері, що ніжно колише дітей до сну (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 10).

Коливальний, помірний рух; метроритмічна тридольна основа (3/8, 6/8); тиха динаміка - переважно *p-pp* з мінімальною нюансировкою передають лагідний, ніжний настрій, типовий для жанру колискової. В цьому хорі Борис Кудрик тяжіє до імпресіоністичного звукопису, картинності, атмосферної настроєвості.

Композицію виявлено у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, фонд 62/21. «Хор «Вечірня година» вперше був виконаний ученицями гімназії Василянок під керуванням М. Гайворонського. Це настроєва, лірична мініатюра, інтонаційно близька до старої галицької пісні. В межах нескладної для виконання, послідовно витриманої гомофонної фактури автор досягає значної гармонічної виразності» - зазначає Ю. Булка [13, С. 574].

В цьому ж дусі, але з іншими акцентами та образним змістом вирішений хор на слова Івана Франка «**Гримить!**», який було виявлено у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, фонд 62/4. Він написаний в 1924 році для мішаного складу. Характерні для поезії різкі контрасти, передача перегрозного пейзажу, динаміка бурі, що наближається - теж належить до сфери картинного звукопису, але більш інтенсивного плану.

*Гримить! Благодатна пора наступає,
Природу розкішная дрозж пронимає,
Жде спрагла земля плодотворної зливи,
І вітер над нею гуляє бурхливий,*

*І з заходу темная хмара летить —
Гримить!*

Однак, поезія Франка це не лише бурхливий пейзаж. Асоціативне поле виходить на рівень набагато глибших соціально-філософських метафор, які дозволяють порівняти грім як провісника очікування щасливої долі мільйонів людей:

*Гримить! Тайна дрозж пронимає народи,-
Мабуть, благодатная хвиля надходить...
Мільйони чекають щасливої зміни,
Ті хмари — плідної будущини тіни,
Що людськість, мов красна весна, обновить...
Гримить!*

Твір побудований за принципом тричастинної наскрізної структури (А-В-С), що забезпечує єдність форми та водночас динамічний розвиток музичного матеріалу. Твір побудований за принципом тричастинної наскрізної структури (А-В-С), хоч наявність лейтмотивних інтонацій забезпечує єдність форми та водночас динамічний розвиток музичного матеріалу.

Перший розділ (1-20 такти) *Allegro agitato* розпочинається висхідними квартами чоловічих голосів у *c-moll* які гукають: "*Гримить, гримить, гримить!*" (1-2 такти) у тридольному метрі 6/8. Цей закличний імператив є символом-знаком, що відіграє роль лейтмотиву всього твору (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 11). У відповідь: "*Благодатна пора наступає*" (3-4 такти) - скандований терцієвий епізод жіночих голосів на стакато. Таким чином вони ведуть діалог впродовж восьми тактів, що завершується паралельним *Es-dur*. Подальше хорове *tutti* на слова "*Жде спрагла земля*" двічі повторює двотактову декламацію, подібно до наспівів жіночих голосів попереднього епізоду. Завершальна 10-тактова побудова поетичних рядків "*І з заходу темная хмара летить*" витримана в тому ж дусі і завершується лейтмотивом грому в *g-moll*.

Другий розділ (21-35 такти) *Meno mosso* на слова *"Тайна дрозж пронимає народи"* за загальним настроєм є близьким до попереднього. Тут зерігається речитативне виголошення, що пов'язане із поетичним текстом, який насичений ідеями національного відродження або навіть духовного пробудження народу. За тональну основу взято *g-moll*, але зустрічаються відхилення в *Es-dur* та *c-moll*. Композитор витримує фактуру у стилі лідертафельної традиції, що виявляється у гомофонно-гармонічній вертикалі, чотириголосій структурі та гоморитмії. Також цікаво використано наростаючу динаміку, від *p* до *ff*, для посилення настрою революційного піднесення і на слові *"зміни"* звучання досягає апофеозу, шляхом триоктавного унісону, де всередині поміж крайніми голосами терціями альтів і тенорів оспівується тоніка *g-moll* на *ff*.

Третій розділ (36-56 такти) *Maestoso e grandioso* на слова *"Ті хмари — плідної будущини тіни"* - це кульмінаційний епізод твору, в якому поєднуються драматизм, експресія й патетика на найвищому рівні. Композитор вирішує весь розділ на *ff* у *C-dur*, проте трапляються відхилення у *a-moll* та *d-moll*, а також використовує цікаве метро-ритмічне поєднання, де чергуються розмір $9/8$ та $6/8$. Фактура зазнає змін, остинатні баси октавних унісонів надають більш драматичного піднесення, а терцеві втори у жіночих партіях зберігають ліричний модус. Наприкінці знову звучить лейтмотив грому і завершується твір акордовим скандуванням слова *"Гримить!"*, який автор повторює по чергову в різних голосах на *ff* у *C-dur*.

Хор «Гремить», на думку рецензента «Діла» І. Німчука «має навіть боєву закраску, біда тільки, що композитор не мав куди розігнатися, бо пісня ця (поезія) дуже коротка» [56]. Тому відносимо цей твір до жанру хорової мініатюри, яка здатна акумулювати і глибоко-філософські та дієво-активні константи, що тяжіють до сфери експресивного виразу.

Витончена метафорична символістична поезія Олександар Олеся втілилася в хорі Бориса Кудрика під назвою «**В садочку**». В його основу покладено вірш "Небо блакитне, зелена земля" (1908 р.), який увійшов у збірку "Будь мечем моїм". Даний твір знайдено у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, фонд 62/1. Про його виконання згадується у концерті хорових новинок «Львівського Бояна» [57]. Композиція була написана в 1926 році і засвідчує інтерес митця до сучасної поезії. Твір позначений яскравим імпресіоністичним звукописом та глибиною розкриття символістичного змісту. Це єдине звернення до другого після Шевченка відчитаного українськими музикантами поета. Твір призначається для мішаного складу і вирішений у тричастинній формі з динамізованою репризою та специфічними ознаками куплетності.

Перший розділ (1-10 такти) *Andantino leggiero* охоплює перший куплет з повтором останнього рядка *"вітряно, квітоньки милі!"*. Делікатність образів (*"Небо блакитне, зелена земля, груші і яблуні білі"* підкреслений викладом шістнадцятими на *pp* з ремаркою автора *leggiero*, що покликана передати легкість і невагомість зірваного цвіту з дерев. Головна тональність *G-dur*, яка змінюється на одноіменну у наступному розділі.

Другий розділ (11-28 такти) *Allegro tempestoso* (бурхливо) вносить контраст до попереднього, не лише в тональному плані *G-dur - g-moll*, а й в динамічному: від *p* до *f*; змінюється і розмір із $\frac{2}{4}$ на $\frac{6}{8}$. Напруження даного розділу пов'язане з передачею образу бурхливого вітру:

*Вітер на північ летить крізь садок,
Північ, ще вкрити снігами...
Квітоньки білі! Зірвіться з гілок...
Журиється мила за вами.*

Композитор використовує маркування кожного звуку в початковій фразі, яку проводять басы, зберігаючи цей принцип впродовж перших шести тактів розділу

по всій хоровій фактурі tutti. Особливо цікавим є втілення останнього рядка *"Журиться мила за вами"*, який автор "розтягає" на 12 тактів, зовсім змінюючи темпо-ритм (*Assai più Lento*) та фактуру. Соло сопрано двічі повторює текст у секвентному викладі на фоні утриманих довгих звуків хору, які ніжно проспівують (*con dolore*) слово "мила" у першому шеститакті (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 12). У другому шеститакті *Lento* соло доручається альту, який повторює ту ж поспівку від інших нот, хор же творить остінатну педаль гармонічного обрамлення на морморандо (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 13).

Третій розділ (29-47 такти) *Tempo come prima* повертається в початкову фазу, адже повторює перший куплет. Це можна вважати з одного боку точною репризою, з іншого - другим куплетом, який видозмінено за рахунок наростання динаміки та зміни агогічних деталей. Автор застосовує рясні ремарки: *ritenuto con legrenca* є 34 такті, в двох наступних - *a tempo, quasi scherando*, виходячи з тихої динаміки в зону форте. При цьому завищується емоційний тонус за рахунок ремарки *molto rallertando espressivo* на словах *"Вітряно, квітоньки милі"*, моментально стихаючи на останньому складі.

Завершує твір 9-тактовий розділ на суцільному піанісімо та морморандо у всіх партіях. Композитор вдається до *divizi* сопрано, які ведуть мелодичні наспівні лінії, творячи чудовий двоголосий дует. Третім голосом до цих мелодій долучається лінія тенора, яка також пронизана наспівними інтонаціями (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 14). Альти і баси утримують остінатну площину з повторюваних звуків "соль" (другі баси) та "ре" (альти), творячи квінтову основу з виразним квартовим висхідним ходом у перших басах. Так Борис Кудрик створює водночас і пейзажну картину, і глибоко-емоційний психологічний хоровий етюд.

3.2. Жанр акапельної хорової сцени у творчості Бориса Кудрика.

Велика кількість творів написана була композитором для музичних гуртків, низки спектаклів, що було пов'язане ще на початку музичної кар'єри з діяльністю драматичного гуртка Рогатинської гімназії (музика до драми Т. Шевченка "Назар Стодоля", драми М. Кропивницького "Невольник", комедії І. Карпенка-Карого "Розумний і дурень"). Ймовірно, що деякі хори були пов'язані з музикою до вистав. На цю думку наштовхують специфічні назви і спрямування хорових композицій, наприклад, Хор Мавок з музики до «Причинної» Тараса Шевченка.

Одним з найбільш яскравих хорових творів Б. Кудрика є «**Весна**» для мішаного хору та соло сопрано на текст. Композицію було виявлено в бібліотеці Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Цей хор входив до програми концерту до 100-ліття видання альманаху "Русалки Дністрової" (1937 р.), виконаний «Львівським Бояном». За формою - це велика хорова сцена, в якій чергуються мішані хорові епізоди із чоловічими, жіночими складами та розгорненим соло сопрано. Сама конструкція і доволі масштабні розміри гравітують до жанру акапельної кантати.

Перший розділ (1-28 такти) розпочинається в темпі Allegretto восьмитактовою побудовою на слова *"Вже сонічко пригріває"* тенорів і басів *divizi* в розмірі 4/4 на *p* в тональності G-dur. У першій восьмитактовій побудові інтенсивно вчуваються елементи народних веснянкових мотивів, адже сама мелодія ведеться в октавний унісом, що нагадує давні форми гетерофонії, ангімітовна ж структура мелодичних поспівок нагадує поважні веснянкові архаїчні заклинання (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 15). Наступна 11-тактова тема у викладі чоловічих голосів (4-голосся тенорів та басів) на слова *"Заспівала в лісі птиця"* побудована на паралелізмах секстакордів у D-dur, за якою слідує, після невеликого *ritenuto*, проведення *a tempo* у h-moll наступних рядків тексту:

*І травиця-муравиця,
Листочки на калині,
цвіточки при долині*

Передача емоцій від милування природою проходить у Б. Кудрика на *dolcissimo* та рядком паралельних секстакордів з використанням VII пониженого (до-бекар) і при відхиленні у *e-moll* з'являється звук *dis*, який є своєрідною ознакою розщеплення тоніки. Сповільнене кадансування в *D-dur* урочисто завершує цей епізод з ремаркою *tenuto*. Характерним є голосоведення терцевою второю, яка нагадує кантовий тип викладу, який переходить час від часу в чотириголосну лідертафельну фактуру.

Третя тема *a tempo* займає 9 тактів. Вона продить на *pp*, стакато, рівномірними четвертинками, що нагадує техніку *parlando*. Двічі повторені рядки *"Радується вся тварь Божя, що настала весна гожа"*, становлять епізод *Schrezando* (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 16). І хоч ця побудова декламаційно-промовистого типу, де композитор позначає кожен звук *marcato*, велично та прославно звучить у *D-dur*. Цікаво, що тут тричі повторено основний мотив теми, таким чином утверджуючи радісний характер, переважають в даній побудові терцієві втори із додаванням басу, що наближує епізод до кантів прославного типу. Всі три теми побудовані на веснянкових мотивах і утворюють наскрізну будову даного розділу. За допомогою поетичного слова та музичного тексту композитор вдало передає загальний настрій, який є яскравим прикладом пейзажної лірики, де оспівується пробудження природи навесні. Зазначимо, що цій епізод вирішений виключно чоловічими тембрами.

У другому розділі (29-45 такти) *Andantino e semplice* на слова:

*Галичанка люба, мила
Городочок городила;
Покопала, пограбала
І грядочки оплескала;
Богові ся помолила
І святий хрест положила.*

*Галичанко, що ти дієш?
що дуфаєш і надієш?»*

включаються жіночі голоси і текст презентує мішаний хоровий склад. Нова тема у G-dur в новому метрі - 3/4, що триває 13 тактів на р. Далі 4-тактовий матеріал чоловічих голосів а tempo в e-moll слугує зв'язкою між хоровим епізодом та сольним, це ніби питання до сопрано *"Галичанко, що ж ти дієш?"*, а сопрано соло відповідає *"Що ж я дію? Зерно сію"*, на фоні утриманих інтонацій хору морморандо (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 17). Галичанка тут постає як символ галицької жінки, яка в найскладніших історичних умовах (злидні, війни, еміграція, утиски) не втрачає віри у майбутнє, а її праця — це творення майбутнього через зусилля, молитву й надію.

Третій розділ (46-53 такти) Allegretto на слова *"Пади зерно"* укладений у форму періоду в розмірі 2/4, в основі якого закладено посівальну поспівку - соло сопрано (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 18). Хоровий супровід продовжує спів на морморандо, проте тут превалює варіативний розвиток мелодики, що співмірний з гармонічними змінами. Таким чином формується сценічна обрядова дія, в основі якої український обряд весняного посіву зерна, що розкриває філософське осмислення життя: кожна дія (зерно) має бути вкладена у світ (землю) з вірою, щирістю та сподіванням на плід.

Четвертий розділ (54-65 такти) Andante come prima на слова *"Що цвітенько, то ягода"* є контрастним до попереднього. Складається з кількох музичних уривків 4+4+4 в розмірі 3/4, де перший: соло сопрано на основі нової фольклорної теми із хором морморандо (продовжуючи специфіку попереднього розділу) в D-dur; другий: con dolore (з сумом) на слова *"Галичанко люба"* - це звернення до солістки, де панує гуцульська ладова колористика (підвищені IV та VI щаблі в g-moll); третій: un poco accellerando - імітаційна тема, яку почергово виконують спочатку жіночі голоси, потім - чоловічі на слова *"Бо пропадеш..."* в тональності d-moll

(НОТНИЙ ПРИКЛАД № 19). Даний розділ хоч і невеликий за масштабами, проте є дуже насиченм та цікавим, адже складається з різнохарактерних тем — суміш надії та тривоги, в якому жінка-галичанка постає як символ краси, праці, відданості, але водночас — потенційної втрати, якщо ці цінності не будуть оцінені чи захищені. Цей епізод може слугувати відображенням жіночої долі, національного болю, або навіть символом самої України.

П'ятий розділ (66-73 такти) *Con grazia, come prima* (a tempo) на слова *"Невеличке моє зілє"* - це відповідь ліричної героїні - соло сопрано на фоні хору морморандо. Вирішено у формі періоду, де хорова та сольна партії є автономними. Тут фігурують інтонації весільних ладканок в e-moll, що пов'язано із поетичним текстом, в якому ідеться про *"барвінок на вісіллє"* - як символ кохання, чистоти й краси; та руту - сакральну рослину, як образ жіночності.

Фінальний розділ (74-97 такти) *Allegretto* на слова *"Згине зерно"* є глибоко філософським і надзвичайно образним, пройнятий народною мудрістю, оптимізмом і життєвою правдою про сенс праці, терпіння і надії. Перша музична побудова - це період соло сопрано в G-dur на фоні пульсуючих стакато (композитор зазначає *staccatissimo*) сильних долей хору, таким чином використано прийом *"nota contra notam"* ("нота проти ноти"), де використовується гармонійно узгоджене вертикальне голосоведення, без ритмічних ускладнень. Далі - a tempo 4 такти розспіву жіночих голосів сопрано на фоні утриманого басу та гармонічної середини альтів та тенорів, за яким слідує діалог вибраних сопрано та тенорів з витриманою басовою основою (soli 2 + soli 2) на слова *"Хоть досніє"*. *Allargando* - кода G-dur в розмірі 3/4, звучить хор tutti, що проголошує головну етичну ідею: зусилля не пропадають даремно, навіть якщо не одразу видно результат. Завершується урочистим звучанням 3-октавного унісону, де всередині альти і тенори проводять тему терціями, динаміка поступово згадає і в кінці на ppp, протягом двох тактів утверджується тоніка G-dur. (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 20)

Ця велика хорова сцена постає як синтез високої духовності, національного звучання та поліфонічної майстерності. Вона вирізняється масштабністю задуму, об'ємним драматургічним розвитком, що відображено у Таблиці №1:

Розділ	Такти	Розмір	Темп	Тональність	Ремарки	Динаміка
I "Вже сонічко пригрівас..."	(1-28)	4/4	Allegretto	G-D-h-e-D	tutti, rit. dolceissimo, schrezzando a tempo, tenuto	<i>p, pp</i>
II "Галичан ко любас..."	(29-45)	3/4	Andantino e semplice	G - e	a tempo, conpano solo	<i>p</i>
III "Пади зерно..."	(46-53)	2/4	Allegretto	D		<i>p</i>
IV "Що цвітеньк о..."	(54-65)	3/4	Andante come prima	D - g - d	con dolore, un poco, accelerando	<i>p</i>
V "Невелич ке моє зіле..."	(66-73)	3/4	Con grazia, come prima	e	a tempo	<i>p</i>
VI "Згине зерно..."	(74-97)	2/4	Allegretto	G	staccatissimo, rallertando, a tempo, allargando	<i>pp, mf, pp, ppp</i>

Дослівно хорову театральну сцену розіграє Б. Кудрик у творі «**Рій і трутень**». Казка або байка "Рій і трутень" входила до програми концерту у 100-ліття "Русалки Дністрової". Як згадує В. Барвінський: цей твір «виконувався 18 квітня 1937 р. в залі Великого Театру у Львові на концерті до 100-ліття видання альманаху «Русалка Дністрова». Виконавцями були хорове товариство "Львівський Боян", диригував І. Охримович» [5]. Твір було виявлено у фондах 62/9 та 62/10 відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Твір написано для мішаного складу на текст Миколи Устияновича. На

обкладинці видання автор зазначає присвяту: «Високоповажному Пану директорові Василю Барвінському», адже як відомо, вони товаришували, мали тісні дружні відносини і, навіть, були співкамерниками у мордовських концентраційних таборах.

Композиція має наскрізну будову, складається із одинадцяти контрастних розділів, що наближається до типу великої хорової сцени із рисами театралізації.

Розділ I Allegretto (1-32 такти) розпочинається шістнадцятими басів на *p*, які імітують дзижчання комах на звуці "зм" в тональності D-dur та дводольному метрі 2/4. Ця одакова поспівка утримується впродовж чотирьох тактів, до яких у 3 такті підключаються тенори з тим самим джежчанням "зм", проте - четвертними. Таким чином, композитор вдається до ефекту звукозображальності. Вже із 5 такту вступають жіночі голоси на стакато, ніби скандуючи текст:

*Раз ся пчоли виросли,
Но бідні без матки;
Однак вірно позносили
Добиток і статки,
Що дістали в віні
По своїй родині,
Вся зо всім
В новий дім...*

Їх фонове, "бджолине гудіння", доповнюють чоловічі партії, які й завершують цей епізод на *pp*. Даний розділ повторюється двічі, на що вказує знак репризи із двома різними вольтами. Тут бджоли виступають метафорою громади, яка втратила провідника, та все ж залишилася вірною собі, зібраною, сильною. Вона бере з собою все найцінніше з минулого й починає нове життя. (НОТНИЙ ПРИКЛАД № 21)

Розділ II Andante (33-55 такти) на слова "Хоть були в достатку, но сумно без матки" — це хорове tutti, що оповідає про проблему в житті бджолиного суспільства без наставника (матки) — неможливість нормального функціонування

і важливість її, як організатора й центру життя вулика. Вступні 6 тактів звучать в унісон, де повторний тритактовий епізод оспівується спочатку в D-dur, а потім в одноіменному d-moll, створюючи ефект світло-тіні. Подальший матеріал викладається у лідертафельній фактурі, яка згодом переходить у двоголосся альтів і тенорів, довкола яких звучить "трудова бриніння" - "зм" сопрано та басів у F-dur.

Розділ III *Poco più mosso* (56-60 такти) - це невеликий унісонний епізод хору tutti на динаміці *p*. Композитор спочатку використовує тональність B-dur на словах: "*І сям, і там по сусідам*", згодом переходить у d-moll на словах "*Стали посилати, Цариці нитати*", завершуються квінтовым вигуком "*гей*".

Розділ IV *Allegretto schreizando* (61-82 такти) на слова: "*Сусіди, біди, ругаються тому*". Вирізняється своїм поривисто-речитативним характером. У цьому скандованому матеріалі важливу роль відіграють паузи та стакато, композитор додає ремарку *sempre staccatissimo*. Змінюється тональний модус у сферу A-dur, де звучання стає більш приглушеним на *pp*. Адже сусіди, замість співчуття та допомоги, таємно ("*зтиха*") тішаться з чужого горя і на слова "*злиха*", композитор використовує *poco sf*, що уособлює лиху радість.

Розділ V *Andante poco Grave* (83-92 такти) є невеликим, проте дуже показовим. Спочатку весь хор в унісон на *p* виконує двічі повторену двотактову фразу на слова "*Сумує рій, хоть молодий, бо праця є, а сил не стає*" в тональності d-moll. Потім останню фразу "*сил не стає*" повторюють три рази, спочатку сопрано з ремаркою *Un poco più lento*, вдруге - тенори та баси, і востаннє теж тенори та баси з ремаркою *rallertando* в світлій тональності D-dur, в якому і завершується епізод на *pp*.

Розділ VI *Piu mosso e poco schreizando* (91-112 такти) розпочинається лейттемою бджіл "зм" в тональності G-dur на *p*, яку виконують сопрано, альти та тенори, а баси в свою чергу на *mf* виконують солюючу партію *marcato*, що є прототипом образу трутня:

*Аж раз трутень-повага
Висадився в ясний день
На перегру сив'яга
І занюхав свіжий пенъ.*

*І ну ж в очко до роя:
"Помагай біг вам, друзя!
Як живе, біднята?
Чи в достатках! вам хата?"*

За таким принципом побудований весь матеріал. Композитор використовує низку тональностей: G-dur, e-moll, F-dur, g-moll; також застосовує прискорення/сповільнення темпу та наростання динаміки - *piu crescendo accelerando, ritardando, a tempo*. Завершується даний епізод акордовим звучанням C-dur на *sf*.

Розділ VII Allegretto schrezzando (113-123 такти) розпочинається бджолиною темою в C-dur сопрано, альтів та тенорів. Впродовж тематичного розвитку вступають сопрано соло в F-dur: *"А пчоли поволи, спереду і ззаду, зачали нараду"*. Основна мелодія тут побудована на кварто-квітнових ходах, що пов'язано із утверджуючим характером, а другі сопрано, альти і тенори слугують гармонічною основою на склад "зм".

Розділ VIII Maestoso (124-141 такти) є контрастним до попереднього, побудований у формі діалогу бджіл та трутня. Сопрано (бждоли) із гумором співають: *"Трутня на столицю ведуть як царицю і дай же на двір"*, а трутень (баси) суворо та впевнено квартовими ходами на *f* їм відповідає: *"Ось я! Ось я"* і продовжує дзижчати "зм...". Цю тему басів підхоплюють тенори, які вже разом із трутнем на *ff* гудуть у F-dur (129-131 такти). Далі всі партії утворюють хорівий унісон, який розщеплюється в акордовому звучанні F-dur на слова: *"Гостя величаву голосити славу на цілий мир"*, що має піднесене та урочисте звучання.

Розділ IX Allegro strepitoso (142-154 такти) розпочинається дзижчанням "зм" чоловічих партій з ремаркою *sempre ff*, де басова тема побудована на квартових ходах. Поступове звучання наростає і вони вже в унісон гудуть на *fff*. Наприкінці

чоловічі партії перегукуються із жіночими, тонічним акордовим співзвуччям на *fff* в A-dur на складі "бз".

Розділ X Allegro agitato (quasi allarma) (155-185 такти) вносить контраст стосовно попереднього і побудований на трьох темах. Першопочатковий 10-тактовий епізод розпочинають чоловічі партії, які імітаційно підхоплюють жіночі у d-moll на слова: "Сусіди зачули, зумілись, загули", а фразу "і нуж собі до діри" повторюють тричі, шляхом перегукування з ремаркою *crescendo e stringendo*, таким чином виникає діалог між голосами. Друга тема, що триває 7 таків - це хорове tutti, які з гумором на *ff* в G-dur з ремаркою *strepitoso* виголошують: "А там самі гаразди, а там самі гаразди, хи-хи-хи, ха-ха-ха". Останнє проведення на слова: "Цураха, нуже кумцю, подивіть, в якій славі дармоїд!" виконують всі партії в унісон, який розчиняється в акордовому звучанні G-dur на *fff*.

Розділ XI Andante tranquillamente (186-218 такти) вкотре починається дзижчанням "зм" всіх голосів у тональності e-moll (6 тактів), на фоні яких вступають альти соло на *p* (композитор зазначає "Alto Solo") впродовж 11 тактів:

*"Недармо в полі
й пустий вітер віє,
І мою байку
хтось порозуміє."*

У цій розлогій театралізованій композиції з сатиричним підтекстом, Б. Кудрик виступає як оригінальний та винахідливий майстер. Застосування ж звукових імітацій дзижчання бджіл, які виступають з одного боку як специфічний звукозображальний фон, з іншого – персоніфікує світ бджіл, у драматургії ж виконує функцію лейтмотиву. Дана схематичне відтворення композиційно-драматургічної будови демонструє наративно-розповідний принцип в поєднанні з доволі яскравим застосуванням сценарного типу, майже кінематографічних змін окремих характеристичних кадрів.

У Таблиці №2 відображена структура даного твору, яка побудована на послідовному нанизуванні тематично споріднених та контрастних епізодів, з використанням і типової хорової фактури, і промовистих діалогів та соло, що наближає музичну мову до речитативно-оперного типу, а драматургічно дана композиція може трактуватися як об'ємна хорова театралізована сцена.

Розділ	Такти	Розмір	Темп	Тональність	Ремарки	Динаміка
I	(1-32)	2/4	Allegretto	D		<i>p, pp</i>
II	(33-55)	2/4	Andante	D - d - F		<i>p, pp</i>
III	(56-60)	2/4	Poco piu mosso	B - d		<i>p</i>
IV	(61-82)	2/4	Allegretto schrezoando	A	<i>sempre staccatissimo poco sf</i>	<i>pp</i>
V	(83-92)	2/4	Andante poco Grave	d - D	<i>Un poco piu lento, rallertando</i>	<i>p, pp</i>
VI	(91-112)	2/4	Piu mosso e poco schrezoando	G - e - F - g - C	<i>marcato, piu crescendo accelerando , ritardando, a tempo.</i>	<i>p, mf, sf</i>
VII	(113-123)	2/4	Allegretto schrezoando	C - F		<i>p</i>
VIII	(124-141)	2/4	Maestoso	F		<i>f, ff</i>
IX	(142-154)	2/4	Allegro strepitoso	F - A	<i>sempre ff</i>	<i>ff, fff</i>
X	(155-185)	2/4	Allegro agitato (quasi allarma)	d - G	<i>crescendo e stringendo</i>	<i>pp, ff, fff</i>
XI	(186-218)	2/4	Andante tranquillamente	e - D	Alto Solo	<i>pp, p, ppp</i>

Як згадувалося вище, очевидно, що у сценічній творчості Бориса Кудрика було чимало хорів. Адже, ще в юнацький період творчості велика кількість творів написана для театралізованих постановок. Музика ж до пізніших спектаклів Львівського театру періоду Другої світової війни - «Ніч під Івана Купала»

М.Старицького (режисер О. Яковлів, диригент Я. Вошак – постановка сезону 1941-42 років), «Камінний господар» Лесі Українки (режисер Й. Гірняк, диригент Я. Барнич – постановка 1942 р.), «Облога» за драматичною поемою Ю. Коссака, диригент Я. Барнич) та «Самодури» К. Гольдоні (режисер Й. Гірняк 1943 року) очевидно, включала хорові номери, проте, наразі ці композиції не віднайдені. На цю думку наштовхують специфічні назви і спрямування хорових композицій, наприклад, Хор Мавок з музики до «Причинної» Тараса Шевченка. Поголосники твору було виявлено у фонді 62/24 відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.

Цей жіночий хор складається з епізодів, що формують єдину драматургічну лінію, розкриваючи поступовий розвиток художнього образу, змін емоційних станів та наростання кульмінаційної напруги. Кожен епізод має свою інтонаційно-мелодичну і ритмічну характеристику, що відповідає змісту тексту та виконує певну функцію в загальній структурі твору — від експозиції і до завершального узагальнення.

Перший епізод - *Allegro capriccioso* охоплює 1-18 такти на слова:

*"Ух! Ух! Ух!
Солом'яний дух, дух!
Мене мати породила,
Нехрещену положила
Ха! Ха! Ха!"*

Опорними тональностями тут постають *h-moll* та *e-moll*, між якими відбувається постійне коливання, що, ймовірно покликане передати хисткість, фантастичність цих істот. Речитативна декламація жіночих голосів на *pp* – передає наближення голосів мавок, душ молодих дівчат, що трагічно загинули нехрещеними. Їхні вигуки композитор насичує квартовими ходами, що символізує не лише смерть, а й неспокій.

Другий епізод (19- 40 такти) на слова *"Місяченьку! Наш голубоньку"* витриманий у дещо іншому настрої. У цьому фрагменті голоси мавок змальовують ніч і природу як простір своєї влади, вони не просто розповідають про загибель козака — а святкують, неначе “прикрашають” акт смерті. Це надає хору особливої сили: поєднання жаху й краси, притаманної українській демонології та народній поезії.

Третій епізод (41-56 такти) на слова *"Світи довше..."* - це звернення мавок до Місяця. Вони просять затримати ніч, щоб довше жити у своїй магичній свободі, поки не настане день, і насторожено помічають наближення чогось або когось у потойбічному просторі. Епізод витримано в тональності f-moll, а остання фраза *"Он, під дубом щось там робить!"* оспівується на квартових звуках: сопрано-fis, альти-cis.

Останній четвертий епізод (57-83 такти) - це динамізоване повторення першого фрагменту, тобто реприза всієї форми. Композитор підсилює іронію, ще більшим зловісним сміхом Мавок «Ха-ха-ха....» і завершує твір активним вигуком «Гей!» на тоніці h-moll. Так, використання вигуків, повторів окремих слів чи навіть складів, мовленнєвих форм, окремих звукових синтагм чи інтоном з характеристичною, іноді звукозображальною метою репрезентують у хоровій творчості Б. Кудрика інтенсивне тяжіння до театралізації як одного з новаторських принципів розбудови хорових композицій.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи хорову творчість Бориса Кудрика, доля якої подібна до трагічної долі самого митця і потрапила в силу історичних умов в довготривале забуття, необхідно було відкрити та повернути до життя незаслужено забуту сторінку композиторської спадщини. Так, опрацьовуючи львівські архіви, зокрема, фонди відділу рукописів Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника та бібліотечні фонди ЛНМА ім. М. В. Лисенка, було виявлено чимало хорових композицій Бориса Кудрика, більшість з яких не звучали майже століття, а тим більше не піддавалися аналітичним спостереженням та науковому осмисленню. Нововіднайдені твори дозволили визначити жанрову, стильову й тематичну специфіку хорової спадщини Бориса Кудрика; дослідити особливості хорової драматургії, формотворення та засобів музичної виразності в окремих творах митця; охарактеризувати прийоми розвитку музичного матеріалу у хорових композиціях; встановити зв'язки хорових творів Б. Кудрика з духовною традицією, фольклорними джерелами та стилістичними течіями доби; проаналізувати конкретні хорові твори, зокрема ті, що збереглися в рукописах або не були введені до концертної практики, і дати їм наукову оцінку; розкрити значення хорової спадщини Б. Кудрика у формуванні професійного хорового мистецтва Галичини першої половини XX століття та її потенціал для сучасної виконавської інтерпретації.

Саме такі завдання були визначені з огляду на актуальність обраної теми. Вона зумовлюється наступними чинниками: необхідністю повернення імені Бориса Кудрика та його хорової музики; наявністю архівних і рукописних матеріалів, які потребують музичного осмислення та аналітичних студій, реконструкції та введення в сучасний хоровий репертуар. Адже, вивчення хорової

спадщини Бориса Кудрика є важливим кроком на шляху до глибшого осмислення музичної культури України, збереження національної ідентичності та відновлення історичної справедливості щодо маловідомих, але значущих митців минулого століття.

Робота складається із трьох розділів, у яких представлено дослідження хорової музики композитора. У першому розділі «Жанрова палітра хорових творів Бориса Кудрика та проблематика досліджуваної наукової ділянки» піднімаються питання жанрової стратифікації віднайдених на сьогодні хорових композицій митця, а також здійснюється огляд і аналіз наукової літератури з даної проблематики. Так, було визначено три провідних сфери хорової творчості композитора: а) патріотичні хори, до яких примикають хорові обробки авторських стрілецьких та народних пісень; б) світські композиції на слова українських поетів, серед яких визначається дві лінії: хорових мініатюр та розгорнених поемного типу акапельних сцен з яскравими рисами театралізації; в) церковні та паралітургічні хорові полотна. Остання ділянка отримала уже часткове висвітлення в науковій музикознавчій літературі, натомість дві перші сфери – практично недосліджені – стали предметом даної бакалаврської роботи.

У першому підрозділі другого розділу «Хорові твори композитора на національно-патріотичну тематику» розглядаються та піддаються аналітичним спостереженням «Геройко-гімнічні, лірико-патріотичні та мілітарні хорові композиції Бориса Кудрика» (підрозділ 2.1). Для аналізу було обрано дев'ять композицій різних періодів творчості митця, що засвідчує інспірацію Б.Кудрика даним жанровим різновидом. Він охоплює кілька тематичних напрямків. Перший - це історико-героїчні твори, що присвячені боротьбі за волю України («Ненаситець» на слова Т. Шевченка - «Наша дума, наша пісня»), які включають марші (хор «Вільна Україна» на слова Ю. Шкрумеляка), гімни («Народний гімн» - «Наша слава Україна» на слова В. Самійленка), хори мілітарного спрямування

(«Ми курінь той пробоевий» на слова А. Курдидика), а також урочисті присвятні композиції подвижницько-соціального характеру («Гей, дріжте прокляті злидні» під гаслом «Пісні кооператорів» на слова А. Курдидика); 2) символічно-образні пістетичні хори як втілення алегоричних пейзажів, звернень до краси рідної землі, мови тощо («До Зорі Галицької» на текст М. Устияновича; «До старого Галича» та «Як мило згадати» - обидва на слова М.Шашкевича); 3) молитовно-заступницькі - як прохання та звернення за кращу долю українського народу (панегіричний хор «При шелесті стягів і лент» на текст У. Кравченко). Для цього патріотичного типу хорів характерними є збереження ознак традиційної старогалицької елегії, яка виступає у симбіозі з гімнічно-маршовими, поступальними інтонаціями та відгомонами церковного хорового співу, хоральність якого поєднується з переважаючою лідертафельною манерою і, очевидно, виступає в сплаві з народно-пісенними інтонаціями. Сумарно такі ознаки і творять характерний локальний галицький тип хорового співу. Б. Кудрик в даному аспекті виступає як продовжувач питомих національних традицій, адже його дослідницька діяльність історії розвитку українського хорового церковного співу, а також народних пісень і особливо пісенної міської культури творила міцне підложжя для продовження, поширення і розвитку хорового професійного та особливо аматорського хорового співу в Галичині. Адже саме в площині загально-суспільного музикування хоровий спів вийшов далеко за межі міщанського (бідермаєрівського) стилю, а творячи парамузичний простір синтезу між посполитим та академічним началами, захоплюючи в свою орбіту практично все українське населення ставав одним з найактивніших рушіїв та важелів націєтворчого процесу.

Хорові обробки народних та стрілецьких пісень розглядаються у підрозділі 2.2. і засвідчують активну громадсько-національну та патріотичну позицію митця як одного з промоутерів національно-визвольних змагань українства першої третини ХХ ст.. Серед хорових опрацювань Б. Кудрика практично задіяні всі

жанрові типи, характерні для стрілецьких пісень. Це похідні, закличні марші: «Група Схід» Л. Лепкого, «Гімн Коша» А. Баландюка - А. Лотоцького, «Ми гайдамаки» О. Маковея, «Зродились ми великої години» О. Бабія - всі для чоловічого хору. Популярну серед українського війська пісню свого товариша М.Гайворонського «Їхав Стрілець на війноньку» Б. Кудрик опрацював для мішаного хору. Звернувся композитор до хорових аранжувань жанрів елегії («Заквітчали дівчатонька» Р. Купчинського для мішаного хору) та стрілецьких романсів («Маєва нічка» Л. Лепкого для мішаного хору), жалібних пісень («Ой там зажурилась» Р. Купчинського для чоловічого хору). Доповнюють картину широко вживані в українському війську історичні козацькі пісні, низку яких композитор опрацював для безпосереднього вжитку у мілітарному середовищі. До цього типу належать і молодіжно-юнацькі хори, створені Б. Кудриком для тогочасних спортивно-юнацьких та парамілітарних товариств.

Третій розділ присвячено «Світським хоровим композиціям Бориса Кудрика», в якому здійснено відповідну жанрову диференціацію, адже в творчості композитора присутні і хорова мініатюра, і композиції масштабного характеру, які можна трактувати як жанр акапельної хорової сцени. Так, у першому підрозділі третього розділу аналізуються «Хорові мініатюри композитора до текстів Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся», які репрезентують співмірність Б.Кудрика з сучасними модерністичними течіями, зокрема: звукописний імпресіоністичний пейзаж - «Вечірня година» на слова Лесі Українки; експресивно драматична мініатюра «Гримить!» на слова І. Франка та витончена символістично-психологічна картина - «В садочку» на текст О.Олеся.

У останньому підрозділі роботи (3.2) розглядається «Жанр акапельної хорової сцени у творчості Бориса Кудрика на прикладі творів «Весна» на слова Я. Головацького та байки «Рій і трутень» за текстами М. Шашкевича. Також у цьому підрозділі аналізується «Хор Мавок» на текст Т. Шевченка з музики композитора

до сценічної постановки «Причинної» Кобзаря. Всі ці композиції відрізняються великими масштабами, мають наскрізну структуру, розгортаються за допомогою все нових контрастних епізодів, багатокomпонентність яких викликає відповідну архітектонічну побудову (6-частинна композиція «Весни» та 11-частинна структура байки «Рій і трутень»). Найбільш оригінальними є і виразові засоби, якими композитор користується в даних творах. Це передача діалогу хору з солісткою – молодою галичанкою, яка засіває і плекає сходи нового врожаю, де в центрі композиції на основі яскравих фольклорного походження веснянкових мотивів відтворено буквальний обряд засівання. Мовно-речитативні інтонації, форма діалогу, а також сольні епізоди та коментарі хору, створення фонових пейзажно-звукописних площин, зрештою, саме розгортання сюжету гравітують до розігрування театральної сцени засобами хору а capella.

Ще більш радикальним щодо виразових засобів є відтворення байки «Рій і трутень», де різними хоровими складами імітується дзижчання комах на звуках «зм», «бз», яке пронизує всю велетенську композицію, виступаючи з одного боку в ролі лейтмотиву, з іншого – творячи фонове «бджолине гудіння», що супроводжує розвиток подій. Персоніфікація хорових партій та соло (Трутень), проведення між героями діалогів та суперечок, навіть масових сцен (нарада бджіл), яскрава колористика гармонічних та тембральних ефектів, колосально витончене агогічне моделювання – все це покликане не лише відтворити наративно-розповідний принцип сюжету, а виступає в поєднанні зі сценарним типом побудови, який базується на майже кінематографічних змінах окремих характеристичних кадрів.

Ефекти гомоніння, вигуків, сміху у різних його виявах (від дитячо наївного до злісно-саркастичного, навіть дикого реготу), хорові сонорні ефекти покликані відобразити фантастичний ірреальний світ і у «Хорі Мавок», де мовленнєва інтонація стає поруч з вокальною кантиленністю важливим рушієм драматургічного розвитку. Все це дозволяє окреслити жанрову природу даних

композицій як театралізованих акапельних хорових сцен, що виявляє оригінальність та новаторство хорової творчості Бориса Кудрика.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архів І. Соневицького. Сайт Інституту церковної музики.
<http://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/>
2. Балтарович В. З концертної естради. Концерт Спів. Тов. “Сурма” при співучасті тов. “Львівський Боян”. Новий Час, 19 лист. 1934. Ч. 259. С. 9.
3. Барвінський В. З концертної салі. Програмовий концерт “Бандуриста”. Діло. Шевченківський вечір. 25 берез., 1927. Ч. 66. С. 2-3.
4. Барвінський В. Концерт, улаштований комітетом допомоги вдовам і сиротам по священниках. Українська Музика. 1937. Ч. 2. С. 22 – 23
5. Барвінський В. Концерт у 100-ліття “Русалки Дністрової”. Українська Музика. 1937. Ч. 3. С. 37–38
6. Барвінський В. Посвячення пам’ятника о. Вікторові Матюкові в Карові. Українська Музика. 1938. Ч. 1. С. 13
7. Барвінський В. Концерт староғалицьких пісень. Українська Музика. 1938. Ч. 6. С. 109
8. Барвінський В. Концерт української народної пісні. Українська Музика. 1938. Ч. 6. С. 110
9. Барвінський В. Музикознавча комісія при Науковім т-ві ім. Шевченка. Музикольогічний Вечір староғалицької елегії. Новий час. 27 березня, 1936. Ч. 70. С. 4.
10. Березовський О. Після довгих років забуття. Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах. Київ, 2008. С. 228-229.
11. Березовський О. Після років забуття. Музика. 1990. №3. С. 27-28.
12. Білинський А. В концтаборах СРСР: 1944—1955. Мюнхен-Чікаго, 1961. 379 с.

13. Булка Ю. П. Музична культура Західної України Історія української музики. Том 4, 1917—1941. С. 545-589.
14. Бурмашов Г. Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Івано-Франківськ, 1997. 79 с.
15. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи. Упор. В. Грабовський. Дрогобич: Коло, 2004. 256 с.
16. Василь Барвінський. Статті та матеріали: збірник. Упор. В. Грабовський. Дрогобич, Відродження, 2000. 144 с.
17. Великий співаник „Червоної калини”: збірник пісень стрілецьких, історичних, побутових, жартівливих під ред. З. Лиська. Львів, 1937.
18. Витвицький В. За океаном: зб. Статей. Львів, 1996. 132 с.
19. Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. Едмонтон, Сучасність, 1989. 215 с.
20. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. Упор. Л. Лехник. Львів, 2003. 390 с.
21. Волицький В. Дещо про Рогатин і про Рогатинську приватну українську гімназію. Джерсі, 1969. 72 с.
22. Горак Я. Протоколи засідань Музикознавчої комісії НТШ. Українська музика. Ч. 2(28). Львів, 2018. С. 121—135.
23. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна. Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941). Львів: видавництво Українського католицького університету, 2009. 178 с.
24. Гуральна С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця ХІХ – першої половини ХХ століть в контексті літургійно-хорової практики регіону. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019, 389 с.

25. Гуральна С. Паралітургійні твори складних форм Бориса Кудрика. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2014. № 3. С. 203 - 210.
26. Дитиняк М. Українські композитори. Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. 160 с.
27. Довгалюк І. Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя Галичини в 1941-1944 роках. Записки НТШ. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 448—463
28. Дубровний Т. Грат-рутс мистецтво. Нова якість української музики : монографія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2024, 304 с.
29. З музики. Свобода. 4 листопада, 1932. Ч. 258. С. 2.
30. З музики. Закінчення першого сезону Приятелів Української Музики. Свобода. 11 червня, 1934. Ч. 135. С. 4.
31. Залеський О. Мала українська музична енциклопедія. Мюнхен, 1971. 125 с.
32. Зубеляк Б. Борис Кудрик – український композитор, музикознавець, піаніст, філолог, педагог. Енциклопедія Львова: у 3 т. Львів, 2010. Т. 3. С. 655-656.
33. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX століття: навчальний посібник. Чернівці: Книги-XXI, 2007. 424 с.
34. Кобрин Н. Галицька музична критика 20–30-х рр. XX ст. (за матеріалами українських періодичних видань). Збірник праць Науково-дослідного центру періодики. Львів, 2004. Вип. 12. С. 299–319.
35. Кобрин Н. Стрілецькі пісні літературного походження: витоки та особливості жанру. Львів, 2007. 96 с.
36. Кобрин Н. Традиції музично-історичної освіти Галичини. Молодь і ринок. 2017. Ч. 3(146). С. 15—20.

37. Ковалик В. Спогад співв'язня карних радянських таборів (Спогад про Кудрика). Музична культура у спогадах, матеріалах, листах. Київ, 2008. С. 229-230.
38. Кудрик Б. Відслонення надгробника Михайла Вербицького. Кілька думок перед новим народній святом. Діло, 14 черв 1934 р. Ч. 154. С. 3.
39. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 128 с.
40. Кудрик Б. Підстави музичного мистецтва. Наука й Письменство. 1924. Ч. 1.
41. Кудрик Б. Українська народна пісня і всесвітня музика. Львів: Накл. товариства "Просвіта", 1927. 29 с.
42. Кудрик Борис. Енциклопедія українознавства. Перевидання в Україні. Гол. ред. проф. Д-р В. Кубійович. Т. 4. Львів, 1994. С. 1224.
43. Кухар Р. В. Борис Кудрик — музика-ідеаліст. Свобода. 1969. Ч. 94. 21 травня. — С. 2; Ч. 95. — 22 травня. — С. 2—3.
44. Кухар Р. Борис Кудрик у Великодніх спогадах. Свобода. 1988. Ч. 63. 2 квітня. С. 2.
45. Кухар Р. Віденська "Січ": Історія Українського Академічного Товариства "Січ" у Відні (1868–1947). В пам'ять 125-річчя від оснування "Січі". Київ: Кобза, 1994. 187 с.
46. Кухар Р. Силуета музики-ідеаліста (Пам'яті Великого Вчителя, д-ра Бориса Кудрика). Америка, 18–25 липня 1955 р. Ч. 127–132.
47. Любкович У. Спогад про Буса Кудрика. Свобода: Література. Мистецтво. Розвага. Вересень, жовтень 1967. Ч. 8/65. С. 1.
48. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Львів: видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. 816 с.
49. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2 т. Львів: Сполом, 2003. Т. 1. 288 с.

50. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). Записки НТШ. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 464–558.
51. Михальчишин Я. Композитор Б. Кудрика з музикою крізь життя. Львів, 1992. С. 220-223.
52. Місячник “Українська Музика” (1937-1939): систематичний покажчик змісту журналу. Упор. Р. Мисько-Пасічник. Львів, 2003. 59 с.
53. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 350 с.
54. Назар Л. Передмова. Кобрин Н. Стрілецькі пісні літературного походження: витоки та особливості жанру. Львів, 2007. С. 4 - 7.
55. Назар-Шевчук Л. Інструментальна музика Бориса Кудрика: на шляху пошуків і відкриттів (до 120-річчя з дня народження композитора). Л. Назар-Шевчук, С. Григорчук. Міжнародна наукова конференція “Музикознавчий універсам молодих”. Львів, 1-2 березня 2017 р. Тези. Львів, 2017. С. 47-49.
56. Німчук І. З концертної салі. Український академічний хор “«Бандурист»»: концерт у честь гетьмана Івана Мазепи. Діло, 29 травня 1933. Ч. 136. С. 5.
57. Німчук І. З концертної салі. Концерт хорових новинок «Львівського Бояна». Діло, ч. 78, 9 квітня. 1930. С. 5.
58. Новинки. Два українські концерти у Львові. Діло, 8 березня 1927. Ч. 51. С. 3.
59. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: у 2 книгах. Книга 2 / Григорій Нудьга. – Львів, 1998. – 512 с.
60. Підківка О. Борис Кудрик. Після довгих років забуття. Дрогобич, 2008. С. 211-228.
61. Приймова І. З концертної салі. Концерт Українського Акад. Хору “Бандурист”. Діло, 20 травня 1934. Ч. 130. С. 7.

62. Про церковний спів. Декрет Львівського Архієпархіального Собору 1940 р., чита88ний дня 25 квітня 1941 р. Львів: ЛБА, Інститут Літургійних Наук, 2001. – 10 с.
63. Рец. Кудрик Б. Огляд історії церковної музики. Нива. 1937. Т. 32. Ч. 12. С. 441–442.
64. Рогатинська земля: збірник історично-мемуарних, етнографічний і побутових матеріалів. Гол. ред. У. Любович. Нью-Йорк, Париж, Сидней, Торонто, 1989. Український архів, т. 50. 998 с.
65. Рудницький А. Українська Музика: Історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
66. Свято Лепкого в Рогатині. Діло, 29 грудня 1932 р. Ч. 289. С. 3.
67. Свято стрілецької пісні. // Діло. – 1935. – Ч. 50. – 25 лют. – С. 1.
68. Сивохіп В. До питання зародження історичного музикознавства в Галичині. Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: збірник. Львів: Сполом, 1997. С. 97–106.
69. Сімович Р. З концертової салі. Вечір Б. Кудрика. Назустріч, 15 грудня 1936. Ч. 24. С. 5.
70. Созанський Ю. Спомини. Матеріали. Дослідження. Львів: Сполом, 2006. 187 с.
71. Сорокер Я. Забутий митець-українець. Сучасність. Мюнхен, 1981. С. 89-98.
72. Союз Українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи. – Львів: видавництво “Сполом”, видавництво М. П. Коць, 1997. 144 с.
73. Стешко Ф. До історії української церковної музики. Діло, 10 жовтня 1937 р. Ч. 223. С. 9.
74. “Сурма”. Українське співацьке товариство. Концерт старогалицьких пісень з нагоди закінчення “Ювілею 100-ліття Русалки Дністрової” при співучасті

- оперних співаків М. Стабат-Свірської, Криницької М., Кудрика Б. Львів, [б.р.]. 12 с.
75. Сюта Б. Основи парамузикознавства : монографія. НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ : Вид. дім Д. Бураго, 2010, 158 с.
 76. Товариство “Просвіта” у Львові: 1868-1939: покажчик видань. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. 518 с.
 77. Толошняк Н. Борис Кудрик: Бібліографія наукових праць, статей і рецензій. Kalorhonia: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Число 2. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. С.347—355.
 78. Толошняк Н. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі. Наукові записки (Тернопільський національний педуніверситет ім. В. Гнатюка) Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль. Київ, №2 (14) 2005. С. 25-35.
 79. Толошняк Н. Борис Кудрик (до 100-річчя від дня народження). Музика, №5 вересень/жовтень 1997 р. С. 29-30.
 80. Толошняк Н. Борис Кудрик у контексті галицької музичної культури. Musica Galiciana. Т.ІІІ. Жешув, 1999. С. 267-275.
 81. Толошняк Н. Музична інтепретація поезії Т. Шевченка у творчості Б. Кудрика. Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм. Івано-Франківськ, 2013. С. 99-98.
 82. Толошняк Н. А. Музично-теоретична спадщина Бориса Кудрика. Матеріали до українського мистецтвознавства. Збірник наукових праць. Вип. І. Київ, 2002. С. 93–95.
 83. Толошняк Н. Сакральна складова композиторського та музикознавчого доробку Бориса Кудрика. Laudatio. Ювілейна Збірка статей на пошану проф. Ю. Ясіновського. Львів, 2014. С.69-77.

84. Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. Українська музика. Ч. 3(13) 2014. С. 110—112.
85. Ясиновський Ю. Борис Кудрик — дослідник і композитор церковної музики. Kalorhonia: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Число 2. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004. С.285-293.