

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СМІРНОВ АРТУР ЮРІЙОВИЧ

УДК 78.09:783.2:78.071.1Кошиць](477)(045)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**ЖАНР ЛІТУРГІЇ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА
КОШИЦЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

**Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»**

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

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



А. Ю. Смірнов

Творчий керівник:

Савчук Євген Герасимович
народний артист України, професор

Науковий консультант:

Путятицька Ольга Вікторівна
кандидат мистецтвознавства,
в. о. професора

АНОТАЦІЯ

Смірнов А. Ю. Жанр Літургії у творчості Олександра Кошиця: виконавський аспект. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

Актуальність теми дослідження. Олександр Кошиць (1875–1944) — видатна постать української музичної культури кінця ХІХ — першої половини ХХ століть. Диригент, композитор, педагог, фольклорист, етнограф, музичний критик та есеїст, мемуарист та музично-громадський діяч, театральний капельмейстер. Його обробки українських народних пісень, численні духовні твори (зокрема п'ять Літургій), хори, твори для драматичного театру складають невід'ємну частину музичної культури України.

До 1990-х років творчі досягнення О. Кошиця були високо оцінені тільки закордонними слухачами і музичними критиками. У репертуар українських колективів спадщина композитора здебільшого почала потрапляти з часів Незалежної України. І якщо деякі обробки народних пісень, колядки та щедрівки звучали в Україні до від'їзду О. Кошиця (1919), то духовні твори, зокрема чотири із п'яти його літургій (крім Першої), і досі не виконано й дотепер.

Актуальність теми дослідження полягає в таких аспектах:

1. Творчість О. Кошиця має вагоме значення для розвитку української музичної культури, однак досі не набула належного наукового опрацювання.

2. Без урахування творчої спадщини О. Кошиця історія розвитку української культури, і музики зокрема, буде неповною: у листах і спогадах митець описує не тільки життя українського колективу в еміграції, а й труднощі у справі збереження і пропагування українського мистецтва.

3. Жанр Літургії О. Кошиця став утіленням національних музичних орієнтирів щодо жанрово-стильових та виконавських параметрів. Формування цілісної картини історії церковної музики в Україні потребує пошуків нових фактів і джерел та їх наукового осмислення, ґрунтовної аналітичної роботи.

4. Літургії у творчості О. Кошиця стали медіатором між попередніми досягненнями та майбутніми відкриттями, проте причини цього явища досі не досліджено.

5. Із п'яти Літургій О. Кошиця тільки першу проаналізовано. Ґрунтовний аналіз решти чотирьох Літургій сприятиме виявленню жанрово-стильових та виконавських особливостей духовної музики О. Кошиця, визначенню місця його творів у хоровій культурі України.

6. Виконавський аспект Літургій О. Кошиця досі не досліджено. Грунтовний виконавський аналіз сприятиме коректній інтерпретації духовних творів композитора.

Мета дослідження — проаналізувати усі п'ять літургій О. Кошиця як важливий етап розвитку традицій української церковної та народної музики і простежити виконавську долю.

Об'єкт дослідження — п'ять літургій О. Кошиця.

Предмет дослідження — жанрово-стильові параметри та виконавські інтерпретації літургій О. Кошиця.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше:

— систематизовано музикознавчі праці з питань життєтворчості О. Кошиця;

— започатковано дослідження всіх жанрів духовної творчості композитора.

— літургії О. Кошиця висвітлено в аспекті виконавської специфіки роботи з хоровими духовними творами;

— розглянуто виконавські версії Літургій О. Кошиця та їх уривків у богослужбовій та концертній сферах;

— проаналізовано всі п'ять Літургій композитора (чотири із п'яти, крім Першої, проаналізовано вперше);

— виявлено характерні особливості літургій О. Кошиця, що дасть змогу окреслити й виконавські особливості, щоб у подальшому зацікавити диригентів та співаків хору.

Набули подальшого розвитку теоретичні засади життєтворчості митця-музиканта, висвітлення мемуарної спадщини О. Кошиця, визначення ролі його творчого доробку в історії української музики.

Дослідження Літургій О. Кошиця вкрай важливе для виявлення духовних та художньо-естетичних принципів митця, жанрово-стильових ознак його музичної мови. Це дасть змогу об'єктивно висвітлити багатогранну постать митця. Виявлення виконавських особливостей духовної музики композитора сприятиме зростанню уваги диригентів та хористів до його творів

У музично-історичних працях радянського періоду про творчість О. Кошиця зазвичай навіть не згадують. Ставлення до нього змінилося в пострадянський період. Життєвий і творчий шлях митця розглянули Н. Калуцка та Л. Пархоменко, М. Головащенко, Г. Карась, М. Антонович, О. Засадна.

Наукове обґрунтування містить вступ, два розділи, висновки. У **першому розділі** розглянуто життєтворчість О. Кошиця та її відображення в музикознавчих дослідженнях. Простежено історію розвитку «кошицезнавства», охарактеризовано основні наукові джерела, виявлено інформаційні прогалини. Для формування повної картини щодо творчої

спадщини О. Кошиця надано перелік творів, серед яких увагу приділено літургійним і паралітургійним творам.

Для усвідомлення творчих інтенцій композитора автор запропонував короткий екскурс у біографію О. Кошиця, охарактеризував його педагогічну й диригентську діяльність за кордоном, розкрив тенденції розвитку українського церковного співу, висвітлив проукраїнську позицію митця. У процесі аналізу творів композитора паралітургійних жанрів виявлено музично-текстові джерела, типологізовано канти і псалми за їх ритмо-інтонаційним походженням.

До жанру Літургії композитор звернувся, перебуваючи в еміграції. Достеменно невідомо, з якою метою були написані ці твори: ймовірно, композиції створені для деяких українських храмів і згодом почали використовуватись у концертній практиці. П'ять Літургій О. Кошиця були написані у найскладніший для композитора період життя. Відсутність фінансового забезпечення, проблеми зі здоров'ям О. Кошиця і капелян, труднощі у формуванні концертної програми за відсутності кваліфікованих хористів стали непростим духовно-емоційним випробуванням. Ґрунтовна робота з вербальним духовним текстом, зорієнтованість на стародавні українські дяківські співи, «Богогласник» та фольклорні зразки з унікальних збірок народних пісень дали О. Кошицю змогу поєднати традиції українського церковного співу та народнопісенні інтонації.

У **другому розділі** розглянуто традиції української церковної та народної музики як основу творчості О. Кошиця, зокрема Літургій.

Літургійна творчість композитора набуває повноти наукового осмислення за умов дослідження оригінального авторського тексту. Об'єднання деяких частин у мініцикли, градація ладогармонічної мови від модальної організації до хроматизації мелодичної лінії зумовлено вербальним текстом. Задля збереження смислових акцентів композитор вдається до зіставлення паралельних та однойменних ладів, альтерації акордів субдомінантової і домінантової груп тощо.

У третьому підрозділі простежено виконавської долі Літургій О. Кошиця. Розглянуто Першу літургію та уривки з інших літургій у виконанні провідних українських хорових колективів ХХ–ХХІ ст.

В процесі аналізу зроблено **висновки**, що духовні твори О. Кошиця відображають не тільки високу професійну майстерність митця, а й тверду й виважену проукраїнську позицію у творчому процесі, навіть у складні для української церкви 10–20-ті роки ХХ ст. Літургії та жанри паралітургійної музики становлять майже половину творчого доробку композитора і визначають його духовно-естетичні засади.

Йдучи за словесним текстом, О. Кошиць музичними засобами відтворює картини величання Бога, розкриває і Його страждання за гріхи людства тощо. У спогадах композитор нерідко описує «вовчу яму», у якій перебував під час написання духовних творів. Проте саме в цих творах виявляється особистість композитора, який зберіг і розвинув традиції

церковного українського співу сформував творчі засади для українських композиторів — своїх наступників.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях із тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів творів Олександра Кошиця.

Ключові слова: творчість Олександра Кошиця, духовні твори, Літургія, народнопісенні інтонації, богослужбова практика, концертне виконання, хор, хоровий репертуар, стилістичні особливості.

ABSTRACT

Smirnov A. Y. The genre of Liturgy in the works of Oleksandr Koshyts: the performance aspect. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art»). — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

Relevance of the research. Oleksandr Koshyts (1875-1944) was a prominent figure in Ukrainian musical culture of the late nineteenth and early twentieth centuries. He was a conductor, composer, teacher, folklorist, ethnographer, music critic and essayist, memoirist, music and public figure, and theater chapel master. His arrangements of Ukrainian folk songs, numerous spiritual compositions (including five liturgies), choirs, and works for the drama theater are an integral part of the musical culture of Ukraine.

Until the 1990s, the creative achievements of O. Koshyts were highly appreciated only by foreign audiences and music critics. The repertoire of Ukrainian bands began to include the composer's legacy only after Ukraine became independent. And while some arrangements of folk songs, carols, and shchedrivkas were performed in Ukraine before Koshyts's departure in 1919, his sacred works, including four of his five liturgies (except for the First), have not been performed to this day.

The relevance of the research topic lies in the following aspects:

1. O. Koshyts's work is of great importance for the development of Ukrainian musical culture, but has not yet received proper scientific study.

2. The history of the development of Ukrainian culture, and music in particular, will be incomplete without taking into account the creative heritage of O. Koshyts: in his letters and memoirs, the artist describes not only the life of the Ukrainian band in exile, but also the difficulties in preserving and promoting Ukrainian art.

3. The genre of O. Koshyts's liturgy became the embodiment of national musical guidelines in terms of genre, style, and performance parameters. The formation of a holistic picture of the history of church music in Ukraine requires the search for new facts and sources and their scientific comprehension, as well as thorough analytical work.

4. Liturgies in the works of O. Koshyts became a mediator between previous achievements and future discoveries, but the reasons for this phenomenon have not yet been investigated.

5. Of the five liturgies by O. Koshyts, only the first has been analyzed. A thorough analysis of the remaining four liturgies will help to identify the genre-stylistic and performance features of O. Koshyts's sacred music, and to determine the place of his works in the choral culture of Ukraine.

6. The performance aspect of O. Koshyts' liturgies has not yet been studied. A thorough performance analysis will contribute to the correct interpretation of the composer's sacred works.

The purpose of the study is to analyze all five liturgies by O. Koshyts as an important stage in the development of the traditions of Ukrainian church and folk music and to trace their performance fate.

The object of the study is five liturgies by O. Koshyts.

The subject of the study is genre and style parameters and performing interpretations of O. Koshyts' liturgies.

The scientific novelty of the study is that it is the first to

— musicological works on the issues of O. Koshyts' life work are systematized;

— a study of all genres of the composer's spiritual work is initiated.

— The liturgies of O. Koshyts are highlighted in the aspect of the performing specifics of working with choral spiritual works;

— the performing versions of O. Koshyts' liturgies and their excerpts in the liturgical and concert spheres are considered;

— all five of the composer's liturgies are analyzed (four of the five, except for the First, are analyzed for the first time);

— the characteristic features of O. Koshyts's liturgies were identified, which will allow us to outline the performance features in order to further interest conductors and choir singers.

The theoretical foundations of the artist-musician's life work, the coverage of O. Koshyts's memoirs, and the role of his creative work in the history of Ukrainian music have been further developed.

The study of O. Koshyts's liturgies is extremely important for revealing the artist's spiritual, artistic, and aesthetic principles, as well as genre and style features of his musical language. This will make it possible to objectively illuminate the multifaceted figure of the artist. Revealing the performing features of the composer's sacred music will increase the attention of conductors and choristers to his works.

In the music-historical works of the Soviet period, the works of O. Koshytsia are usually not even mentioned. The attitude toward him changed in the post-Soviet period. N. Kalutska and L. Parkhomenko, M. Holovashchenko, H. Karas, M. Antonovych, and O. Zasadna have examined the artist's life and work.

The scientific substantiation includes an introduction, two chapters, and conclusions. **The first chapter** discusses the life and work of O. Koshyts and its reflection in musicological research. It traces the history of the development of «Koshyts's studies», characterizes the main scientific sources, and identifies information gaps. In order to form a complete picture of O. Koshyts's creative heritage, a list of works is provided, among which attention is paid to liturgical and paraliturgical works.

In order to understand the composer's creative intentions, the author offers a brief excursion into the biography of O. Koshyts, characterizes his pedagogical and

conducting activities abroad, reveals the trends in the development of Ukrainian church singing, and highlights the artist's pro-Ukrainian position. In the process of analyzing the composer's works of paraliturgical genres, the author identified musical and textual sources, typologized cantatas and psalms according to their rhythmic and intonational origin.

The composer turned to the genre of liturgy while in exile. It is not known for certain for what purpose these works were composed: they were probably created for some Ukrainian churches and later used in concert practice. O. Koshyts's five liturgies were composed in the most difficult period of his life. Lack of financial support, health problems of O. Koshyts and his chaplains, difficulties in forming a concert program in the absence of qualified choristers became a difficult spiritual and emotional test. Thorough work with verbal spiritual texts, a focus on ancient Ukrainian dyak chants, the «Bohohlasnyk» and folklore samples from unique collections of folk songs enabled O. Koshyts to combine the traditions of Ukrainian church singing and folk song intonations.

The second section discusses the traditions of Ukrainian church and folk music as the basis of O. Koshyts' works, in particular, liturgies.

The composer's liturgical creativity acquires the fullness of scientific comprehension in the context of the study of the original author's text. The unification of some parts into mini-cycles, the gradation of the harmonic language from modal organization to chromaticization of the melodic line are determined by the verbal text. In order to preserve semantic accents, the composer resorts to the comparison of parallel and eponymous modes, alternation of chords of subdominant and dominant groups, etc.

The third subsection traces the performance fate of O. Koshyts's liturgies. The First Liturgy and excerpts from other liturgies performed by leading Ukrainian choirs of the twentieth and twenty-first centuries are considered.

In the course of the analysis, it is **concluded** that the spiritual works of O. Koshyts reflect not only the high professional skill of the artist, but also a firm and balanced pro-Ukrainian position in the creative process, even in the difficult years of the twentieth century for the Ukrainian church. Liturgies and genres of paraliturgical music make up almost half of the composer's creative work and determine his spiritual and aesthetic principles.

Following the verbal text, O. Koshyts recreates pictures of God's majesty with musical means, reveals His suffering for the sins of mankind, and so on. In his memoirs, the composer often describes the «wolf pit» in which he was while composing spiritual works. However, it is in these works that the personality of the composer is revealed, who preserved and developed the traditions of Ukrainian church singing and formed the creative foundations for Ukrainian composers - his successors.

Practical significance of the work. The materials of the scientific substantiation can be used in training courses on the history of Ukrainian music, choral literature, analysis of musical works, in further research on the subject of the

work, as well as in the practical work of performing musicians - interpreters of the works of Oleksandr Koshyts.

Keywords: works of Oleksandr Koshyts, spiritual works, liturgy, folk song intonations, liturgical practice, concert performance, choir, choral repertoire, stylistic features.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Смірнов А. Ю. Духовні твори Олександра Кошиця: жанрово-стильові особливості // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 109–116.

2. Смірнов А. Ю. Виконавська доля літургій О. Кошиця // Аспекти історичного музикознавства / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. № XXXV (35). С. 30–46.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування і кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладено в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Смірнов А. Ю. Духовні твори Олександра Кошиця у виконавській практиці церковних хорів Києва // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : програма Другої міжнар. наук. конф. (Київ, 11–12 листопада 2020 р.) / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2020.

2. Смірнов А. Ю. Стародавні розспіви та їх гармонізації у літургійних циклах Олександра Кошиця // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–6 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.

3. Смірнов А. Ю. До питання жанрової специфіки духовної музики Олександра Кошиця // Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського) : програма Всеукр. наук.-практ. конф. (Глухів, 28 жовтня 2022 р.) / Глухівський нац. пед. ун-т ім. Олександра Довженка. Глухів, 2022.

4. Смірнов А. Ю. Сакральна музика Олександра Кошиця у репертуарі сучасних хорових колективів // Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві : програма Всеукраїнського круглого столу (Київ, 11 листопада 2020 р.) / Ін-т культурології. Київ, 2022.

5. Смірнов А. Ю. Виконавські особливості жанру літургії Олександра Кошиця // Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу : програма Всеукр. круглого столу (Київ, 03 жовтня 2023 р.) / Нац. спілка композиторів України, Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2023.

6. Смірнов А. Ю. Олександр Кошиць: композиторсько-виконавська специфіка молитви «Отче наш» в п'яти циклах літургій // Про стан сучасного виконавського мистецтва (27 жовтня 2023 р.). програма Всеукр. круглого столу (Київ, 27 жовтня 2023 р.) / Нац. акад. мистецтв України, Нац. філармонія України. Київ, 2023.

7. Смірнов А. Ю. Духовна музика Олександра Кошиця в репертуарі хорових колективів України // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Сьомої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 02–04 листопада 2023 р.). Київ, 2023.

8. Смірнов А. Ю. Виконавські особливості жанру літургії Олександра Кошиця // Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку : програма Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 07 грудня 2023 р.) / М-во культури і нац. політики України, М-во освіти і науки України, Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023.

9. Смірнов А. Ю. Літургійна музика Олександра Кошиця: до питання редакції творів // Україна-Юнеско: 70 років разом : програма Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25 квітня 2024 р.) / Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024.

10. Смірнов А. Ю. Жанр Літургії творчості Олександра Кошиця: виконавський аспект : творчий мистецький проект ... освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (Київ, 9 серпня, 2024 року) / Михайлівський золотоверхий собор. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT	6
ВСТУП.....	12
РОЗДІЛ 1. ДУХОВНІ ТВОРИ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ.....	20
1.1. Творчість Олександра Кошиця в музикознавчих дослідженнях	20
1.2. Літургії Олександра Кошиця в контексті жанрово-стильових параметрів творчості.....	31
Висновки до першого розділу.....	39
РОЗДІЛ 2. ЛІТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ У БОГОСЛУЖБОВОМУ ТА КОНЦЕРТНОМУ ВИМІРАХ	41
2.1. Традиції української церковної та народної музики як основа творчості Олександра Кошиця	41
2.2. Композиційні особливості літургій Олександра Кошиця.....	45
2.3. Виконавська доля літургій О. Кошиця	65
Висновки до другого розділу	77
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	82
ДОДАТКИ.....	96
Додаток А. Збірки обробок українських народних пісень Олександра Кошиця.....	96
Додаток Б. Порівняльна таблиця нумерації літургій Олександра Кошиця.....	97
Додаток В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дослідження	98

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Олександр Кошиць (1875–1944) — видатна постать української музичної культури кінця XIX — першої половини XX століть. Диригент, композитор, педагог, фольклорист, етнограф, музичний критик та есеїст, мемуарист та музично-громадський діяч, театральний капельмейстер, О. Кошиць здобув всесвітню славу завдяки 25-річному світовому гастрольному туру з Українською республіканською капелюю¹.

У щоденнику подорожей, який перетворився в тритомне видання «З піснею через світ» та епістолярна спадщина (листи до Павла Маценка², Василя Беневського³ та Олександра Олеса), відбилися творчі шляхи митця за кордоном, його вболівання за хорову справу. Ідеться у листах і про вплив діяльності Капели на формування зацікавленості українським мистецтвом, про значення здобутків хорового колективу у розвитку української культури поза межами України та підтримку українофільства тощо.

Невід’ємну частину творчого доробку О. Кошиця становлять численні рецензії, статті, інтерв’ю, спогади, цикл доповідей та лекцій «Про українську пісню й музику», у яких митець пропагував українське мистецтво та висвітлював найважливіші аспекти української культури, зокрема музичної.

Любов до України, вболівання за долю її культури відбилися у всіх сферах діяльності О. Кошиця, зокрема у диригентській. Так, соліст хору академії Іван Шумов писав О. Кошицю: «<...> я гордий з того, що був учасником Вашого хору. В душі і пам’яті назавше осталися твори Веделя,

¹ Українську республіканську капелю (з 1920 р. Український республіканський хор) 1919 року за дорученням С. Петлюри організували О. Кошиць та К. Стеценко для поїздки різними країнами світу задля презентації мистецької культури України.

² Маценко Павло Пилипович (1897–1991) — музикознавець, диригент, педагог, композитор. Разом з О. Кошицем з 1941 р. П. Маценко заснував диригентсько-вчительські курси, на яких готували керівників хорів не тільки для канадських колективів, а й для країн Північної та Південної Америки.

³ Беневський Василь Дмитрович (1864–1930) — диригент, композитор, педагог. Організатор гуртка Любителів мистецтва та мішаного хору.

виконання яких тільки під Вашим диригуванням розкрило всю красу і великість цих речей в церковній музиці, як для тих, що слухали, так і для нас, виконавців» [100, с. 221].

Вагомим результатом досяг О. Кошиць і як композитор. Українські народні пісні в його аранжуванні та численні духовні твори (зокрема й п'ять Літургій), обробки народних пісень у перекладі англійською мовою¹ є в репертуарі професійних колективів всього світу.

Творчий доробок О. Кошиця становить:

— близько 300 обробок українських народних пісень, які зібрані в майже 40 збірок (повний перелік див. у додатку А);

— збірки духовних пісень: українські релігійні канти і псалми, колядки й щедрівки, 5 літургій, Всенічна, Богородичні догмати, псалма-апокриф «Олексій чоловік Божий», окремі богослужбові твори, окремі духовні твори англійською мовою;

— державні гімни країн, де концертувала капела О. Кошиця (англійський, бельгійський, голландський, моравський, польський, французький, чеський, словацький, швейцарський, американський, аргентинський, мексиканський);

— «Музичні гобелени» — чотири зошити народних пісень різних країн (французькі, шотландські, норвезькі, негритянські, мексиканські, креольська, кубинська, аргентинська, франко-канадські, індіанська, японські, гавайська);

— музика до спектаклів, дві оркестрові увертюри, антракти до п'єс, музика до фільму «Маруся» (1938);

— дві збірки пісень зарубіжжя;

— окремі вокальні твори — романс, солоспіви, балада, музична картина для дітей;

¹ Крон Мах Томас (Krone Max Thomas, 1901–1975) — американський диригент і композитор, директор консерваторії в Індіанополісі, перший автор перекладу «Щедрика» М. Леонтовича англійською мовою.

— окремі аранжування пісень з англomовними текстами та близько 40 українських народних пісень англійською мовою.

Доля музичних творів О. Кошиця

Особливе місце у творчому доробку посіли твори духовної тематики. Любов О. Кошиця до церкви успадкована від батька, який походив зі священницької родини. Теологічне підґрунтя своїх духовних переконань майбутній диригент отримав спершу в родині, згодом у духовному училищі, семінарії та академії. У 1898 р., перебуваючи на другому курсі Київської духовної академії, О. Кошиць був призначений на посаду диригента хору академії. За сприяння ректора єпископа Дмитра Ковальницького, «українця з Волині» [100, с. 210], двадцятитрирічний керівник одразу ж поставив за мету «воскресити в академії нашого великого Веделя, академічного вихованця» [100, с. 210]. Таке рішення не було спонтанним: згідно зі спогадами композитора, любов до України, її мистецтва й мови, з одного боку, а з другого — до церкви та її музичного «вбрання», були незмінними у житті і творчості О. Кошиця.

Одна із творчих кульмінацій О. Кошиця припала на важкий для української історії період: загострення ідеологічних та геополітичних факторів, значне погіршення матеріальних умов, виїзд за кордон, спроби виживати у складних умовах тощо. Проте саме в ці міжвоєнні роки, на міцному фундаменті виконавської діяльності О. Кошиць написав п'ять Літургій та низку паралітургійних творів, які є знаковими не тільки для визначення духовно-естетичних пріоритетів особистості митця, а й важливим жанрово-стильовим вектором творчості. Проте, наприклад, у порівнянні з обробками українських народних пісень ці твори досі майже не звучать ані в службових, ані в концертних виконаннях. Не набули вони належного місця і в науковому полі.

Актуальність проблематики дослідження полягає в таких аспектах:

1. Творчість О. Кошиця має вагоме значення для розвитку української музичної культури, однак досі вона не набула належного наукового опрацювання.

2. Без урахування творчої спадщини О. Кошиця історія розвитку української культури, і музики зокрема, буде неповною: у листах і спогадах митець описує не тільки життя українського колективу в еміграції, а й труднощі у справі збереження і пропагування українського мистецтва.

3. Жанр літургії О. Кошиця став утіленням національних музичних орієнтирів щодо жанрово-стильових та виконавських параметрів. Формування цілісної картини історії хорового мистецтва в Україні потребує пошуків нових фактів і джерел та їх наукового осмислення, ґрунтовної аналітичної роботи.

4. Твори цього жанру стали в О. Кошиця медіатором між попередніми досягненнями та майбутніми відкриттями, проте причини цього явища досі не досліджено.

5. Із п'яти літургій О. Кошиця тільки першу проаналізовано. Ґрунтовний аналіз решти чотирьох літургій сприятиме виявленню жанрово-стильових та виконавських особливостей духовної музики О. Кошиця, визначенню місця його творів у хоровій культурі України.

6. Виконавський аспект літургій О. Кошиця досі не досліджено. Ґрунтовний виконавський аналіз сприятиме коректній інтерпретації духовних творів композитора.

Мета дослідження — проаналізувати усі п'ять літургій О. Кошиця як важливий етап розвитку традицій української церковної та народної музики і простежити виконавську долю.

Об'єкт дослідження — п'ять літургій О. Кошиця.

Предмет дослідження — жанрово-стильові параметри та виконавські інтерпретації літургій О. Кошиця.

Основні завдання дослідження:

- висвітлити жанрову панораму духовних творів О. Кошиця.
- визначити місце літургій у творчому доробку О. Кошиця;
- розглянути історичний контекст створення літургій О. Кошиця;
- розкрити жанрово-стильові особливості літургій О. Кошиця;
- виявити місце літургій О. Кошиця в історії розвитку жанру;
- визначити, де, коли та хто виконував літургії композитора або їх уривки;
- розглянути питання функціонування літургій в церковному та концертному просторах.

Методологія дослідження. У роботі використано такі методи: *системно-аналітичний* — для систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, а також для загальних висновків; *культурно-історичний, біографічний і теоретичний* — для висвітлення життєтворчості, періоду створення літургій та їх виконавського шляху; *структурний* — для характеристики духовної спадщини композитора; *дослідницько-пошуковий* — щоб виявити необхідну інформацію щодо виконавських версій літургій О. Кошиця або їх фрагментів; *музично-аналітичний* — для аналізу духовних творів О. Кошиця та виявлення жанрово-стильових ознак його творів.

Теоретичну базу дослідження становлять праці з таких питань:

- історія української музики: В. Довженко [35], Л. Кияновська [63], Л. Корній [70, 71, 72, 73], Н. Костюк [78], Л. Курбанова [108], С. Наріжний [126, 127], Л. Пархоменко [132, 136, 138, 139], Т. Пересунько [144], М. Ржевська [150, 149];
- життя і творчість О. Кошиця: Н. Калущка та Л. Пархоменко [58], М. Головащенко [26, 25], М. Антонович [3], У. Граб [27], Ю. Добуш [34], М. Загайкевич [42], Н. Калущка [52, 60], Г. Карась [62], З. Лисько [114]; Л. Пархоменко [133, 135, 137, 140, 141];

— українська духовна музика: Д. Болгарський [11], О. Козаренко [65], Н. Костюк [84, 78, 81, 83, 88, 89, 91], О. Засадна [47, 43, 44, 45, 46], О. Зосім [51], Н. Калуцка [59,], Г. Карась [61], Т. Мартинюк [117], П. Маценко [123], Н. Середа [159, 158], О. Тищенко [167], А. Ткаченко [169], С. Шевчук [184], С. Шип [185];

— духовна музика О. Кошиця: І. Кікіс [64], П. Турянський та Д. Василик [171], З. Гнатів [24], Л. Обух [129], І. Павленко [129], А. Патер [142], Н. Середа [159], А. Смірнов [162];

— українська хорова культура: А. Бакумець [4], О. Батовська [5], О. Бенч [6], Є. Боднар [8], О. Єфремова [38], О. Заверуха [40], Н. Королюк [76], Є. Лазаревич [109], А. Лащенко [112, 111], А. Сіраш [160];

Нотні видання: О. Кошиць [101, 105, 106], З. Лисько [100], М. Юрченко [37].

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше:

— систематизовано музикознавчі праці з питань життєтворчості О. Кошиця;

— започатковано дослідження всіх жанрів духовної творчості композитора.

— літургії О. Кошиця висвітлено в аспекті виконавської специфіки роботи з хоровими духовними творами;

— розглянуто виконавські версії Літургій О. Кошиця та їх уривків у богослужбовій та концертній сферах;

— проаналізовано всі п'ять Літургій композитора (чотири із п'яти, крім Першої, проаналізовано вперше);

— виявлено характерні особливості літургій О. Кошиця, що дасть змогу окреслити й виконавські особливості, щоб у подальшому зацікавити диригентів та співаків хору.

Набули подальшого розвитку теоретичні засади життєтворчості митця-музиканта, висвітлення мемуарної спадщини

О. Кошиця, визначення ролі його творчого доробку в історії української музики.

Дослідження Літургій О. Кошиця вкрай важливе для виявлення духовних та художньо-естетичних принципів митця, жанрово-стильових ознак його музичної мови. Це дасть змогу об'єктивно висвітлити багатогранну постать митця. Виявлення виконавських особливостей духовної музики композитора сприятиме зростанню уваги диригентів та хористів до його творів.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів творів О. Кошиця.

Апробація матеріалів дослідження. Основні положення роботи представлені в доповідях на дев'яти науково-практичних конференціях і круглих столах:

— п'яти міжнародних — «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 11–12 листопада 2020 р.); «Україна Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 4–6 листопада 2021 р., 2–4 листопада 2023 р.); «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 07 грудня 2023 року); «Україна-Юнеско: 70 років разом» (Київ, 25 квітня 2024 р.);

— чотирьох всеукраїнських — «Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 11 листопада 2020 р.); «Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського)» (Глухів, 28 жовтня 2022 р.); «Український фестивалний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного

процесу» (03 жовтня 2023 р.); «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (27 жовтня 2023 р.)¹.

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура дослідження. Наукове обґрунтування містить анотацію (українською і англійською мовами), вступ, два розділи, висновки, додатки. У списку використаних джерел 194 позиції. Загальний обсяг роботи становить 4,67 авторського аркуша (99 сторінок), з них основного тексту — 3,1 авторського аркуша (70 сторінок).

¹ Докладніше див. додаток В.

РОЗДІЛ 1.

ДУХОВНІ ТВОРИ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

1.1. Творчість Олександра Кошиця в музикознавчих дослідженнях

«Україна: великий край на півдні Росії, пасовиська, хліб, зерно, великі стада худоби. Вам це про щось говорить? Власне, такої нас вчили географії. Але справжня Україна нам досі була невідома... Ми знаємо імена знаменитих російських композиторів Бородіна, Римського-Корсакова, Мусоргського, але ніколи не було й мови про українських композиторів.

Спеціальний каталог Беляєва нічого про них не говорить, а Ріман, зазвичай добре поінформований, не називає навіть Лисенка, який, однак, написав великі драматичні твори, що виконуються з успіхом у святому місті Києві, заповненому як і Москва, блискучими куполами і дзвонами церков. Зі Стеценком, Леонтовичем і Кошицем Лисенко утворює школу, що справді репрезентує музичне мистецтво України...

Тож виникає питання — як ця музична школа досі не була нам відомою?

Чи не була вона зруйнована вагою слави великоросійських колег?»

*Жорж Гюро, професор консерваторії м. Тулуза (Франція),
«L'express du Midi», 4–6 грудня 1919 року.*

Творчий шлях О. Кошиця припав на важкі для історії української культури роки. Ідеологічна зброя «руського міра» охопила всі шари розвитку мистецтва та сприяла його тотальному зросійщенню. Попри всі труднощі та заборони, чимало митців продовжували боротьбу за національну ідентичність українського мистецтва шляхом збільшення кількості фольклорних та художньо-наукових експедицій, літературних гуртків, проведення популяризаторської та навчальної роботи тощо. Серед них був і О. Кошиць.

Вивчення мистецьких досягнень першої половини ХХ століття характеризується відсутністю значної частини цих матеріалів: їх було знищено або вони досі зберігаються у приватних або державних архівах.

Останні свого часу не набули належного визнання у музикознавчому та виконавському колах і досі чекають своїх дослідників.

Рушійна сила О. Кошиця сприяла зміцненню української культури: його пропозиція щодо створення Республіканської капели, мрія запустити державну програму по збору національного фольклору, розвиток музичної освіти (в тому числі дошкільної); видання дитячих співаників, друк творів українських композиторів, організація диригентських та освітніх курсів сформували потужні художньо-естетичні засади для розвитку музичного мистецтва в Україні та за кордоном.

Проте репресії не обійшли майстра: довічне гоніння за націоналістичні наративи та воскресіння творчості А. Веделя, відмова у створенні Національної капели (1918 р.)¹, відмова у поверненні до України (1927 р.), тотальна заборона не тільки творчості О. Кошиця, але і його імені протягом 40 років (з 1930-х до 1970-х рр.) і т. д. сприяли «моральному знищенню» (Т. Пересунько) митця.

Типовим для цього історичного періоду було і замовчування фактів, навіть після скасування заборони. Так, перші спроби музикознавчих оглядів життєтворчості, О. Кошиця з'явилися лише у 1975 р.: керівник Візантійського хору, диригент і музикознавець Мирослав Антонович вперше проаналізував духовні твори О. Кошиця, зокрема, всі Літургії на предмет композиційних та виконавських особливостей. М. Антонович звернувся до

¹ У спогадах О. Кошиць детально розповідає цю історію: «Я подав проєкт про заснування Національної Капелі у Києві, і разом з кошторисом це пішло в контрольну комісію, де засідали гетьманські “Специ” з Петербургу. В тій комісії був мій товариш Михайлевський. Через нього я й сподівався провести свій проєкт, бо тоді вже ні з чим українським не рахувались. Кацапи всюди брали верх і ставили все на рейки покійної “Росії” та “Малоросії”. Багато разів мені приходилось бігати до тої комісії, щоб стежити, як іде моя справа. Але одного разу приходжу і дізнаюсь від того ж Михайлевського, що мій проєкт разом з дванадцятьма другими проєктами Музичного Відділу поховано на вік, а на їх рахунок утворено “Державний Симфонічний Оркестр” з диригентом Гореловим на чолі. Так мій проєкт Капелі (перший) пішов під лід... А замість цієї Капелі Гетьман “ізволілі” затвердити Церковну Придворну Півчеську Капелю під орудою кацапа Надєждінського, і ця капеля співала у Гетьмана в церкві. Це подало потім підставу другому Дорошенкові (Дмитрові) писати, що Капеля, яка поїхала за кордон під мою орудою, була заснована по думці Гетьмана, для нього і при ньому» [102, с. 223–224].

історичного екскурсу, залучених О. Кошицем традицій в літургічних творах (А. Ведель, М. Лисенко) та виокремив мелодику, динаміку, звукову колористику, гармонічно-контрапунктичну мову, імітаційну техніку та композиційні аспекти як фактори, що сформували жанрово-стильові особливості літургій композитора.

Цілісній роботі М. Антоновича передували оглядові статті у періодичних виданнях. Одним з перших у 1929 р до творчості О. Кошиця звернувся український письменник Василь Королів-Старий¹ з нагоди 40-річчя диригентської діяльності митця. Аналізуючи закордонний період творчості О. Кошиця, автор переймається долею української пісні — «нашого дорогого скарбу» [74, с. 489]. Він описує перебування композитора за кордоном — його моральний і фізичний стан, творчу вимушену паузу і марнування «свого виняткового хисту й своїх дивовижних здібностей за чужим океаном» [74, с. 488], дослідження старовинних церковних співів у закордонних бібліотеках та їх порівняльну характеристику з українськими співочими традиціями. Всі ці факти В. Королів-Старий наводить в контексті долі української народної пісні, яку «калічать різні московські хори, здебільша під назвою “русской пісні”», яка марніється разом з О. Кошицем: «Створений Богом на те, щоб на „крилах пісні підносити до неба” мільйони насамперед людей своєї нації, — він сидить уже десятки довгих літ поза Батьківщиною, поза краєм на вершку якогось хмародера, передчасно хворіючи й старіючись, як забутий дорогоцінний меч, що іржавіє від безчинности» [74, с. 489].

У 1933 р піднесення української пісні продовжив Олександр Пеленський — співак та адміністратор капели О. Кошиця. Книга «Світова концертна подорож Української Республіканської капели» включає в себе не тільки фактологію подорожі, рецензії тощо, а й огляд репертуару, причини

¹ Королів Василь Костянтинович (1879–1943) — український письменник, перекладач, видавець та громадський діяч. Один із засновників Української Центральної Ради.

успіху та розпаду тощо. Окрім роздумів про вплив української народної пісні на іноземних слухачів, О. Пеленський аналізує і авторську музику, яку виконували капеляни: твори М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, В. Барвінського, С. Людкевича були гаряче сприйняті по всьому світу.

Невеличка робота Вадима Щербаківського (1953 р.) містить аналіз культурно-історичного фону трьох видатних композиторів та диригентів: А. Веделя, М. Лисенка і О. Кошиця. Огляд родинного оточення, інтонаційного кола в дитинстві, етнографічних пошуків, морально-естетичних цінностей тощо дали змогу автору створити портрети кожного з митців, проаналізувати та визначити індивідуальні особливості. Напрочуд цінним у розумінні естетичних засад духовних творів названих композиторів є історичний контекст. Так, автор зауважує: «В той час, як у Лисенка співоча струна душі розвивалася в специфічно гоголівській романтиці Полтавщини, з козаччиною, яка там, на Полтавщині, була ще живою реальністю в часи Лисенка, то у Кошиця околицність звучала іншими тонами. Тут згадувалася Гайдамаччина, Коліївщина, польські утиски ще перед 30-ми роками, польська панщина (недавнє увільнення з-під панщини, тобто від поляків), роля церкви як прибіжища, порадиці й утіхи для пригнічених польськими панами кріпаків. Ще був знайомий свист нагая, ще хльостання бичів, ще січення різками селян, на що мали право навіть прості сільські старости (війти), усе це творило інші настрої ніж у Лисенка. Коли Кошиць мав і романтику, нав'язану Гоголем теж, то трохи іншого кольориту. Тут скоріше вставала перед очима страшна помста Гоголя з його вовкулакою, з його мерцями і т.д. Тут у селі більше тягнуло до церкви, ліпше ставали зрозумілими псалми й особливо линуло в душу піснопіння Веделя» [189, с. 18].

Одним з найвагоміших внесків у розвиток «кошицезнавства» зробив Зіновій Лисько — музикознавець, фольклорист, педагог, композитор,

музично-громадський діяч. Однією з провідних просвітницьких робіт З. Лиська є стаття про О. Кошиця, яку, починаючи з 14 листопада 1954 р., він розмістив у газеті «Український самостійник»¹ [114]. Стаття була настільки велика, що її публікували протягом восьми випусків: в ній автор аналізує життєпис, диригентську, композиторську і письменницьку діяльність митця. Унікальність статей З. Лиська полягає у першості детального аналізу диригентських методів О. Кошиця, завдяки яким відбувався незмінний вплив на слухачів з різних куточків світу; у визначенні стильових параметрів і особливостей композиторської техніки О. Кошиця, творчих пріоритетів та впливів; в окресленні кола інтересів митця по вивченню його мемуарів, оприлюднення структурованих даних по етнографічних експедиціях тощо. Одним з перших З. Лисько звернувся до духовної спадщини О. Кошиця, оглядово означивши її провідні жанри та інтонаційні засади.

Продовжує тему поширення української народної пісні і музикознавиця Тамара Булат. У статті 1966 р. в журналі «Народна творчість та етнографія» розглянуто життєтворчість О. Кошиця і ледь не вперше проаналізовано деякі обробки народних пісень на предмет їх жанрово-стильових, композиційних, ладогармонічних особливостей.

У працях з історії української музики радянського періоду ім'я О. Кошиця переважно ігнорується. Наприклад, у першому томі «Нарисів з історії української радянської музики» Валеріана Довженка, які присвячено періоду 1917–1934 рр., постать О. Кошиця не згадано жодного разу. У другому томі 1967 р. видання, автор звертається до творчості композитора в розділі «обробки народних пісень» так: «Недостатньо вивчений ще стиль обробок народних пісень О. А. Кошиця. Упереджене ставлення до його [Кошиця — А. С.] діяльності, яке мало місце тоді, негативно позначилось на пропаганді його творів. Але навіть ознайомлення з деякими його обробками свідчить про те, що творчість

¹ «Український самостійник» — політично-інформативний тижневик, який виходив у Мюнхені протягом 1950–1957 рр.

О. А. Кошиця — визначне явище в українській музиці; в ряді випадків вона не поступалася своїм рівнем перед творчістю Леонтовича, а щодо техніки хорової поліфонії навіть перевершувала її» [35 с. 55]. Цінність коментаря В. Довженка полягає в тому, що він був одним з перших у науково-популярних виданнях, де О. Кошицю було приділено увагу, акцентовано незаслужене ставлення і підкреслено його унікальність.

Детальний аналіз обробок українських народних пісень О. Кошиця з'являється у третьому томі історії української музики (1990 р.) [52]. Яскраво представлена і його диригентська, викладацька та громадська діяльність. Проте у галузі духовної тематики вказано тільки те, що композитор отримав освіту у Київській духовній семінарії.

Ставлення до Кошиця змінюється у 1992 р. — у Незалежній Україні: вперше в українському музикознавстві, у четвертому томі історії української музики (1992) [190], О. Кошиця визнано як авторитетного композитора і диригента, який суттєво вплинув на розвиток і поширення не тільки української народнопісенної традиції, а й національно-характерної музики для церкви: «Особливо слід відзначити діяльність О. Кошиця. Майже вся його досить масштабна творчість в духовній музиці була спрямована на вироблення та утвердження українського національного стилю. Крім того, він перший почав досліджувати феномен українського церковного співу» [190, с. 109].

Аналізуючи духовну спадщину К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, П. Гончарова, П. Козицького, М. Вериківського, Ф. Попадича, автор розділу «Духовна музика» у вищезазначеному виданні з історії української музики Мстислав Юрченко¹ зауважує, що «Найретельніше працював над обробками церковних мелодій О. Кошиць. Усі його п'ять

¹ Юрченко Мстислав Сергійович (1951) — український музикознавець, диригент, педагог, дослідник і популяризатор духовної музики, очільник українсько-канадського підприємства «Кобза» зі збору та пропагування духовно-музичної спадщини українських композиторів, член міжнародних Асоціацій хорових диригентів, Лауреат премії ім. М. В. Лисенка.

“Літургій” та велика кількість окремих піснеспівів засновані на матеріалі старовинних розспівів. При цьому часто церковна мелодія піддається інтонаційним чи ритмічним варіаційним змінам. Власні ж літургійні мелодії Кошиця вражають подібністю до справжніх монодичних розспівів або дяківських співів» [190, с. 119].

Подальше вивчення життєтворчості О. Кошиця¹ зазнало значних позитивних змін². Так, першою монографією, що присвячена життєтворчості О. Кошиця стала ексклюзивна робота Михайла Головащенко, видана у 2007 р. [26**Помилка! Джерело посилання не знайдено.**]. Вступне слово автор починає зі слів, які ілюструють весь хід історії української музики та життя О. Кошиця: «Мабуть, у цілому світі немає такого народу, талановиті сини і дочки якого, здобувши європейське, а то й світове визнання і славу, були б майже невідомі на Батьківщині. А навіть гірше того — вважалися буржуазними націоналістами, зрадниками, ворогами свого рідного народу» [26, с. 7]. Саме тому однією з наукових цілей М. Головащенко було повернути заборонене владою ім'я О. Кошиця додому — до України. Для

¹ У виданнях з історії української музики після 1992 р. постать О. Кошиця згадувалась неодноразово. Наприклад, у виданні 2009 р. композитор представлений як авторитетний майстер українського музичного мистецтва, підкреслено провідну роль О. Кошиця в етнографічних розвідках, розвитку хорової справи, композиторської діяльності тощо. Акцентовано його роль у розвитку музично-літургійної традиції і як композитора, і як диригента. Проте у підручнику з історії української музичної культури 2011 р. (автори — Корній Л. П., Сюта Б. О.) [74], ім'я Кошиця зустрічається лише в загальних переліках композиторів, диригентів тощо.

² Не можна обійти стороною і вагу праць, які присвячено створенню та функціонуванню Української Республіканської Капели. Вищезгадана унікальна та найбільша робота про закордонну подорож капели була видана у 1939 р. у Львові О. Пеленським [143].

Олена Єфремова проаналізувала утворення та діяльність капели за архівними документами. Зібравши чималу кількість джерел, авторка в обсязі статті наводить безліч унікальних фактів, спогадів тощо [38].

Безцінною є монографія 2019 р. Тіни Пересунько «Культурна дипломатія Симона Петлюри: “Щедрик”» проти “руського мира”. Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924)» [144], поява якої стала можливою тільки в Незалежній Україні. Оприлюднення майже п'яти сотень документів з фондів Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України сприяло висвітленню політичних, культурних та особистісних факторів, що вплинули на хід подорожі Капели.

цього автор за допомогою учня та послідовника О. Кошиця — диригента Володимира Климківа та фінансуванню україно-канадських організацій перевидав низку літературних робіт композитора («Спогади», «З піснею через світ», «Слово про українську пісню й музику»). Згодом була написана стаття [25] і монографія, лейтмотивом яких стала ілюстрація національної інтонаційної краси у композиторській та виконавській творчості О. Кошиця. Унікальність праці М. Головащенко полягає у пошуці, редагуванні, об'єднанні та виданні більше ста спогадів колег, хористів, друзів, музикознавчих рецензій, інтерв'ю про видатну життєтворчість О. Кошиця.

У 2012 р. світ побачила монографія Наталії Калущої та Лю Пархоменко, яка містить найбільш повну і найновішу інформацію про життєтворчість О. Кошиця. В роботі розглянуто диригентську діяльність митця та роботу Української Республіканської Капели; етнографічну та композиторську роботу О. Кошиця з українськими народними піснями; літературну діяльність, де розглянуті різні особистісні та артистичні аспекти творчості О. Кошиця, оглядово проаналізовано «Спогади» митця та епістолярну спадщину; надано хронологію життєтворчості митця. Вперше духовні твори О. Кошиця винесені в окремий розділ, проаналізовано Першу літургію і розглянуто Літургії № 2–5 та «Богородичні Догмати».

Невід'ємну частину дисертаційного дослідження, безумовно, складають наукові джерела з вивчення української духовно-музичної проблематики. Наприклад, зовнішні процеси секуляризації «національного мовно-стильового процесу» у сакральних жанрах аналізує Олександр Козаренко. При цьому він акцентує формування неповторної «вишуканої простоти», «загальної просвітленості колориту» та «глибоко особистісного характеру сприйняття Божества, що стало виявом традиційних ментальних настанов» [65].

Спектр наукових інтересів Наталії Костюк [81, 87, 88] охоплює аспекти від зародження та еволюції жанру Літургії до особливостей його

побутування та поширення обрядових передань, від посилення мовного питання у церковній службі до питання професійності служителів.

Особливої уваги заслуговують «Нариси з історії української церковної музики» Павла Маценка 1968 р. [123]. Дослідник детально вивчає «віковічне й дороге надбання наших побожних батьків» [123, с. 7], аналізуючи історичні факти з походження та розвитку українського церковного співу, його побутування у різні часи, «граматичні» основи співу, жанрово-стильові різновиди тощо. Неодноразово в роботі згадується ім'я О. Кошиця, де автор посилається на диригентський досвід О. Кошиця та його дослідження в галузі церковного співу. Особливо цінним представляється його авторитетність для дослідника: «Моя недовга співпраця з визначним знавцем церковної й народної музики, світової слави диригентом Олександром Кошицем, піднесла моє зацікавлення церковною музикою ще вище» [123, с. 8].

Особливості розвитку духовно-канонічної та паралітургійної творчості композиторів діаспори у монографії розкриває Ганна Карась, підсумовуючи, що «<...> релігійність є однією з етнопсихологічних особливостей українців» [61, с. 560].

Фундаментальною є дисертація Ольги Засадної, яка досліджує не тільки жанр Літургії, а й засади духовно-музичної спадщини композиторів I половини XX століття. Авторка представляє О. Кошиця як одного з фундаторів національної «духовно-музичної школи» (М. Юрченко) та неодноразово звертається до Літургій О. Кошиця в процесі аналізу жанрово-стилістичних особливостей церковних творів композиторів Київської хорової школи 20-х років XX ст.

О. Засадна також зауважує, що фундамент для подальшої творчості молодих митців закладений був не тільки завдяки продовженню традицій національних композиторських шкіл та української зокрема, а й закладам, які відігравали культурно-просвітницьку роль. Серед осередків названо і

Київську духовну академію, в якій навчався і працював О. Кошиць і про вплив якої на творчість композитора вказують і Н. Калуща та Л. Пархоменко.

Важливими представляються і висновки О. Засадної щодо жанрових пріоритетів і стилістичних особливостей творів церковного спрямування К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демущького, П. Козицького та ін. [44].

До Літургій О. Кошиця неодноразово звертається і Наталія Середа у дисертаційному дослідженні «Жанровий канон Православної Літургії» [159]. Вона розглядає феномен авторської Літургії у контексті канонічних вимог жанру. Зокрема Першу літургію О. Кошиця проаналізовано поряд з Літургіями інших українських композиторів межі ХІХ–ХХ ст. в аспекті етногенези потрактування жанрового канону Літургії.

Духовну спадщину О. Кошиця розглянуто і у низці статей: Петро Турянський та Дзвенислава Василик [171] звертають увагу на національні музичні особливості богослужбового Обіходу; аналізуючи сакральну тематику в творчості українських композиторів, Зоряна Гнатів [24] зауважує роль старовинних українських розспівів у творчості О. Кошиця та акцентує, що саме він працював найретельніше серед композиторів над обробками народних мелодій. Іван Кікіс розглядає джерела церковної музичної творчості О. Кошиця, естетичні засади для їх вибору (залучаючи спогади та листи митця) та методи роботи з музичним матеріалом [64].

Спеціальних досліджень, присвячених виконавському аспекту духовної спадщини О. Кошиця, немає. Проте у сучасних дисертаційних дослідженнях ім'я О. Кошиця згадується все частіше. Назвемо хоча б декілька. Наприклад, Анастасія Патер простежує лінію від «світоглядно-моральної концепції диригента» і одночасно композитора до виконавської інтерпретації сакральних творів. На основі спогадів та рецензій сучасників-диригентів авторка висвітлює питання сприйняття творів О. Кошиця за

кордоном під керівництвом самого композитора та Павла Муравського. Окрім того, дослідниця наводить цінні згадки про виконання Літургій О. Кошиця такими національними колективами, як:

— Капела «Думка» — починаючи з 1990-х років як в Україні, так і за кордоном¹;

— Муніципальна академічна чоловіча хорова капела ім. Левка Ревуцького — на початку 1990-х рр.;

— Львівська національна академічна чоловіча хорова капела «Дударик». Як зазначає А. Патер «19 грудня 1989 року, вперше у львівському храмі св. Миколая виконано Літургію (до мажор) Олександра Кошиця, що було початком традиції щорічної участі у храмовому празнику в день Св. Миколая» [142, с. 139].

У різних аспектах згадано творчу особистість О. Кошиця у дисертаціях Євгенії Лазаревич [109], Анни Сіраш [160], Аліни Ткаченко [169], Л. В. Курбанової [108] та ін.

Нотні видання. На жаль, більша частина композиторського доробку О. Кошиця залишилась у рукописах. Повне зібрання духовних творів О. Кошиця було зібрано, відредаговано та оприлюднено за власної ініціативи та подальшої редакції уже згадуваного З. Лиська [100]. Видання було приурочене до 25-ї річниці з дня смерті О. Кошиця (1969) та видано посмертно для укладача збірки у США у 1970 р. Праця «Олександр Кошиць. Релігійні твори» містить відредаговані всі музичні твори композитора: Літургії, окремі богослужбові «співи», канти і псалми, колядки. Цінними у виданні є і примітки до кожного твору, де укладач-редактор З. Лисько вказує рік першодруку, дублює авторські коментарі з приводу походження мелодій і т. д. Видана «не тільки задля збереження композиторської спадщини О. Кошиця, а й для доповнення практичного репертуару наших церковних і

¹ У виконанні Капели «Думка» у 1995 р. було записано компакт-диск з духовними творами українських композиторів, зокрема О. Кошиця.

світських хорів» [100, с. 5], збірка З. Лиська — це важливе інформаційне джерело для дослідника творчості О. Кошиця.

1.2. Літургії Олександра Кошиця в контексті жанрово-стильових параметрів творчості

О. Кошиць присвятив своє життя улюбленій справі — роботі з хором. Аналізуючи його творчу спадщину, «короткоштанні» (О. Кошиць) критики неодноразово докоряли композитору у «жанровій однобічності», вважаючи його талант неповноцінним.

Проте, цінність творчого підходу О. Кошиця полягала в розумінні свого таланту і призначення, які втілились саме в хорових творах. У відгуках про власні композиції О. Кошиць завжди скромно оцінював їх «вартість»: «Сам я не надаю цьому роду своєї діяльності жодної ваги, але людина не звертає багато уваги на деякі риси його вдачі, а в решті в тому, мабуть, і є його вдача <...> Почав читати в “НОВОМУ ШЛЯХУ” перелік моїх творів...й здивувався, скільки то людина може зіпсувати паперу на своїм віку. Аж соромно стає» [94, с. 41, 43].

Творчий доробок О. Кошиця містить спектр різножанрових творів, написаних переважно для хору:

- хорові аранжування українських народних пісень;
- пісні зарубіжжя (у тому числі державні гімни країн, де концертували капели О. Кошиця);
- п'ять солоспівів, балада, музична картина для дітей, псальма-апокриф для мішаного хору і солістів, хор на слова О. Апухтіна «Туча»;
- вісім творів для драматичного театру;
- духовні пісні — релігійні канти та псалми українського народу;
- колядки та щедрівки;
- п'ять Літургій;
- Всеношна;

— окремі богослужбові твори.

Як бачимо з переліку, твори духовного змісту нараховують ледь не половину всього творчого доробку О. Кошиця. Різні за жанром, масштабністю задуму та формою побутування, твори духовної тематики були лейтмотивом всього творчого шляху композитора.

О. Кошиць був одним з перших дослідників, хто звернувся до джерелознавчої інтонаційної бази української духовної музики. Навіть перебуваючи в Канаді, композитор разом з Павлом Маценком¹, досліджував різні аспекти української музики, в тому числі й духовної. Так, разом вони відкрили Диригентсько-вчительські курси підготовки українських диригентів, де О. Кошиць навчав мистецтва диригування і читав лекції про українську пісню й музику². В подальшому цей курс став основою видання «Про українську пісню й музику», яку було опубліковано 1942 року у Вінніпезі. Серед колосального інформаційного концентрату³, вміщеної у маленьку книжечку, є статті і про духовну музику. Аналізуючи історію народу, автор вважає українську пісню «паростею загальноєвропейської музики». Композитор розглядає впливи чужих культур, з якими впродовж своєї історії стикався наш народ і переконаний що «...всі ті впливи творчий геній нашого народу перетворив у своїм горнілі на своє власне, — і в нашій пісні перед нашими очима встає слов'янська суть української душі...».

¹ Маценко Павло Пилипович (1897–1991) — український музикознавець, композитор, диригент та педагог. Разом з О. Кошицем та М. Антоновичем увійшов до «покоління української музичної еміграції» (У. Граб), де митці відроджували «церковну музику, як душу українського народу» (П. Маценко).

² Книгу було перевидано три рази — 1946 у Вінніпезі (англійською мовою), 1970 у Нью-Йорку, 1993 року в Україні (передрук з версії 1970 року видавництвом «Музична Україна»).

³ У збірці статей «Про українську пісню й музику» О. Кошиць надає інформацію про обрядові і необрядові пісні; історичні, релігійні і моралістичні; музику церковну і напів Києво-Печерської лаври, канти. Окрім того автор виводить «аранжовку української народної пісні для хору» в особливий «рід композиції» (О. Кошиць). У збірнику окреслено і «оперове мистецтво», інструментальну та хорову музику. Цінність «міні-монографії» полягає в тому, що автор доносить до слухача не тільки жанрові особливості народних пісень, а й надає історичну довідку розвитку та сучасного побутування жанру.

У розділі «Церковна музика» О. Кошиць пише: «Виявляючи всебічно життя української нації, наша народна пісня висвітлює й релігійну суть української душі, християнської з природи, глибоко віруючої, повної високих моральних ідеалів. Тут українська природна творчість не тільки склала чудову релігійно-моралістичну пісню, але і будувала також і нашу церковну музику...» [99, с. 26]. Невипадково духовні твори Олександра Кошиця займають майже половину творчого доробку композитора. Любов до церкви композитор успадкував від батька, зберіг та плекав у духовному училищі, семінарії та духовній академії. Різні за жанром, масштабністю задуму та формою побутування, твори духовної тематики були лейтмотивом всього творчого шляху О. Кошиця.

У ранньому періоді творчості були написані твори у паралітургійних жанрах — канти, псалми, колядки та щедрівки. П'ять Літургій створювалися у найскладніший період життя композитора — в еміграції.

У першодруці релігійних творів О. Кошиця, які були видані у Відні 1920 року, композитор зафіксував першоджерела кантів і псалм. Знаходимо серед них збірник П. Демущього «Ліра», рукопис XVIII ст.; рукописний «Богогласник», який передав О. Ів. Левицький; Богогласник кінця XVIII ст., збірка Андрія Конощенка, декілька творів були написані на мелодію М. Лисенка або від лірників. Деякі з кантів та псалм були додані до Третьої Літургії («Пречистая Діво Мати» і «Боже великий, єдиний»).

Канти і псалми О. Кошиця написані в дусі українських народнопісенних традицій. У творах цих жанрів композитор уникає одноманітності викладу музичного матеріалу та складає оригінальні композиції за допомогою пошуків нових фактурних рішень, метро-ритмічної організації, мелодики та розгортання музичної драматургії. Так, канти і псалми О. Кошиця можна об'єднати в такі групи:

— канти, що мають ритмо-інтонаційне походження від українських народних пісень танцювального або жартівливого характеру («Покой, благодать»);

— псальма думного викладу «Олексій чоловік Божий», жанр якої визначений як «парафраз на псалму», яку О. Кошиць почув від київського лірника 1898 р.;

— поліфонізовані канти, які по-перше підкреслюють пристосування європейського церковного стилю до української традиції («Ангел грішну душу», «О, пречистая Діво Мати»), а по-друге тяжіють до жанру обробки народної пісні, де нерідко композитори залучають варіаційний тип розвитку та підголоскову поліфонію для збагачення мелодичної лінії («Ой, хто, хто Миколая любить»);

— «типові» (Л. Івченко) за музичним оформленням канти, що можуть виконуватися і в церкві («Боже великий, Єдиний», «Радуйся, Маріє», псальма «Смерте моя кохана», «Вижду Тя на хресті», «О, пресвята Мати Діво», «Ізидіте, дщери», «Ісус днесь от гроба встає» та ін.).

Дослідники української хорової музики періоду першої половини ХХ століття зауважують на тому, що тільки церковна музика могла відродити український хоровий спів завдяки традиції богослужбового ритуалу та акапельному співу. Попри тотальне зросійщення протягом кількох століть, українські композитори розпочали та водночас продовжили на новому витку масштабну творчу роботу в жанрах церковної музики національною вербальною та музичною мовами. Так, згадані канти і псалми О. Кошиця були написані виключно українською та спираються на традиції українського церковного співу.

До жанру Літургії композитор звернувся, перебуваючи в еміграції. Як зауважує Л. Пархоменко і Н. Калуцка, достеменно невідомо з якою метою були написані ці твори: дослідниці припускають, що композиції були

створені для деяких українських храмів і згодом почали використовуватись і в концертній практиці.

П'ять Літургій О. Кошиця були написані у найскладніший для композитора період життя. Відсутність фінансового забезпечення, теплого житла і як результат — хвороби О. Кошиця та капелян, важкість формування концертної програми за відсутності хористів належного виконавського рівня виявилися непростим духовно-емоційним випробуванням. Сам О. Кошиць пише у щоденнику: «Нерви мої дійшли до того стану, що безпричинні сльози були для мене звичайним явищем» [95, с. 118]. Проте саме в цей час — 1922 року, перебуваючи у Берліні, композитор пише Першу Літургію.

Під час аналізу Літургій О. Кошиця наріжним є питання редакції. Доступними для дослідника наразі є два видання: *перше* — зазначений першодрук Першої Літургії 1922 року; *друге* — «Релігійні твори» видавництва Зіновія Лиська (1970 р.) за його ж редакцією. На жаль Літургії №№ 2–5 доступні тільки в редакції З. Лиська, що обмежує широту аналізу та його істинність. Причиною цього є невідповідність структури та нумерації Першої Літургії між двома виданнями.

У першодруці (який вочевидь було надруковано з рукописів О. Кошиця) вказано назву, присвяту і жанрові запозичення, що були вказані автором. Літургія налічує 22 номери. Натомість у виданні З. Лиська — 29 (таблиця 1.1).

Таблиця 1.1.

Порівняльна таблиця видань літургії № 1 О Кошиця

№ з/п	Київ-Лейпциг (1922)	№ з/п	Редакція З. Лиська (1970)
1.	Велика Єктенія та Антифон: «Благослови, душе моя»	1.	Єктенія велика
		2.	Антифон 1-й «Благослови, душе моя»
		3.	Єктенія мала
2.	Антифон: «Хвали, душе моя» та «Єдинородний Сину»	4.	Антифон 2-й «Хвали, душе моя»
		5.	«Слава — Єдинородний»

№ з/п	Київ-Лейпциг (1922)	№ з/п	Редакція З. Лиська (1970)
3.	Блаженства: «У царстві Твоїм» та «Прийдіть, поклонімося»	6.	Антифон 3-й «У царстві Твоїм»
		7.	«Прийдіть, поклонімося»
4.	«Господи, спаси побожних» та «Святий Боже»	8.	«Господи, спаси побожних» та «Святий Боже»
5.	«Аллилуйя» після Апостола, «Слава Тобі, Господи» до й після євангелії, «Сугуба» та «Завпокійна» ектения (+ Єктенія завпокійна в другій редакції)	9.	«Після Апостола»
		10.	«Перед і після Євангелії»
		11.	«Єктенія сугуба»
6.	«Херувимська пісня» звичайного напіву	12.	«Херувимська»
7.	«Херувимська пісня» — харківська (мелодія Гр. С. Сковороди)	–	<i>немає</i>
8.	«Отця і Сина» та «Милость мира» (на підставі звичайного напіву)	13.	«Отця і Сина»
		14.	«Милость мира»
		15.	«Достойно й справедливо»
		16.	«Свят, свят, свят»
		17.	«Тебе в піснях славимо»
9.	«Милость мира» на Літургії Василя Великого	–	<i>немає</i>
10.	«Достойно є по правді» (київське) «І всіх і все»	18.	«Достойно є по правді»
		19.	«І всіх, і все»
11.	«Єктенія благальна», «Єдин, свят» та «Отче наш»	20.	«Єктенія благальна»
		21.	«Отче наш»
		22.	«Єдин Свят»
12.	«Хваліте Господа з небес» А	23.	«Хваліте Господа з небес»
13.	«Хваліте Господа з небес» В		<i>немає</i>
14.	«Хваліте Господа з небес» С		<i>немає</i>
15.	«Хваліте Господа з небес» D		<i>немає</i>
16.	«В пам'ять вічну» А		<i>немає</i>
17.	«В пам'ять вічну» В		<i>немає</i>

№ з/п	Київ-Лейпциг (1922)	№ з/п	Редакція З. Лиська (1970)
18.	«В пам'ять вічну» С		немає
19.	«В пам'ять вічну» D		немає
20.	«Щасливі, котрих обрав»		немає
21.	«Благословен, хто йде» та «Ми бачили світло правдиве»	24.	«Благословен, хто йде»
		25.	«Ми бачили світло правдиве»
22.	«Нехай повні будуть уста наші», «Мала» ектенія та ин	26.	«Нехай повні будуть уста наші»
		27.	«Єктенія мала»
		28.	«У Ім'я Господнє»
		29.	«Нехай буде благословенне»

Наведені дані ілюструють низку розбіжностей. *По-перше*, О. Кошиць мислив цілісно: деякі частини композитор свідомо об'єднував у мініцикли (під одним номером) задля формування смислових сфер, звукової просторовості та композиційної єдності. Натомість З. Лисько роз'єднав усі цикли на окремі пісенспіви.

По-друге, З. Лисько на власний розсуд обрав причасні вірші, яких композитор написав декілька для недільної служби і свята святих. Редактор обрав тільки перший варіант першого причасного вірша «Хваліте Господа з небес». Решту ж запричасників З. Лисько виніс у розділ «Окремі богослужбові співи».

Проте увагу на важливість богослужбової форми причасного вірша, нівельованою З. Лисько, звернула дослідниця української церковно-музичної творчості 20-х років ХХ століття О. Засадна. Науковиця зауважує, що «після надзвичайної популярності “запричасних” хорових концертів доби класицизму композитори “Нової школи” української духовної музики дедалі частіше почали звертатися до менш масштабної, богослужбової форми причасного вірша. Найбільш плідною у цьому жанрі виявилася творчість О. Кошиця, де тільки у виданні Першої Літургії налічується дев'ять причасних: 4 — “Хваліте Господа з небес”, 4 — “В пам'ять вічну”, “Щасливі,

котрих обрав і прийняв”¹. Поспівкова структура згаданих піснеспівів, поєднана з поліфонічними засобами розвитку музичної тканини та барвистим динамічним планом, спричиняє емоційну насиченість та духовну експресію вислову» [47, с. 241].

Композитори 1910-1920-х років — сучасники О. Кошиця (М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич) урізноманітнили композиційну будову Літургії, додаючи чи прибираючи певні частини. Аналізуючи літургійну творчість О. Кошиця, також варто підкреслити цю стилістичну тенденцію, хоча й композитор не використав її повною мірою. Так, у подальших Літургіях автор залучає славослов’я «Буди Ім’я Господнє» (№ 2, 5), «Дух Святий снідет на тя» і прохальну єктенію (№ 4), відпуст (№ 3, 4). Також з другої Літургії О. Кошиць використав інші псалми в антифонах. Таким чином протягом п’яти літургій композитор озвучив майже весь богослужбовий текст літургійного обряду.

Другу Літургію, як і Першу, О. Кошиць написав для мішаного чотириголосного хору 1930 року після відмови щодо його повернення в Україну. Звістки про смерть Миколи Садовського², гоніння і початок голодомору в Україні, проблеми зі здоров’ям, брак коштів і невдоволення капелян всупереч всьому повернули композитора до духовної музики.

1935 року написано Третю Літургію для триголосого чоловічого хору, яку видано 1937 р.³.

¹ Як вказано самим композитором у виносці: «Мельодії усіх “Запричасників” записано від Ореста Ів. Левицького» (авторитетного українського вченого, члена Академії Наук, що свого часу закінчив Полтавське духовне училище та семінарію, і, очевидно, добре знався на давніх наспівах, був носієм традиції).

² Садовський Микола Карпович (1856–1933) — засновник і керівник першого стаціонарного професійного українського театру. На запрошення керівника театру, О. Кошиць працював як диригент від 1912 до 1916 рр.

³ У цій роботі дотримуємося нумерації Літургій за хронологією написання. Натомість З. Лисько запропонував власну нумерацію, яка ґрунтується на хронології видання творів. Аналіз літургій О. Кошиця у другому розділі відбуватиметься за виданням З. Лиська задля зручності роботи з нотами. Порівняльну таблицю див. у додатку Б.

Четверту Літургію для мішаного чотириголосного хору було завершено і видано 1936 р. З. Лисько зазначає два видання четвертої Літургії: у Нью-Йорку 1936 р. та в Оліфанті (США) у 1942 р., стараннями Українського хору ім. Кирила і Мефодія.

Останню — П'яту Літургію композитор завершив 1938 року, проте видана вона була посмертно у 1950 р.

Висновки до першого розділу

Літургії і жанри паралітургійної музики визначають духовно-естетичні засади творчості О. Кошиця. Зважаючи на активну боротьбу з «церковщиною», яку розгорнула радянська влада вже з 1920-х років, творчість О. Кошиця (як і К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, П. Козицького, М. Вериківського, Я. Степового, Л. Лісовського, О. Дзбановського та ін.) була заборонена, а особливо ще й за умов перебування його закордоном. Попри зовнішній тиск, композитор продовжує досліджувати історію української церковної музики, піднімаючи «дух українськості» (П. Маценко) як у наукових розвідках, так і у композиторській творчості.

Узявши за першоджерело стародавні українські дяківські співи, «Богогласник» та фольклорні зразки з унікальних збірок народних пісень, О. Кошиць поєднав традиції українського церковного співу та народнопісенні інтонації.

Духовна музика О. Кошиця, як і багатьох інших українських композиторів, перебуває у полі зору музикознавців від початку ХХ століття. Проте аналіз наявної літератури дає змогу дає підстави стверджувати, що, по-перше, літургії композитора ґрунтовно й комплексно досі не досліджені, по-друге, діяльність послідовників О. Кошиця-диригента й інтерпретаторів його творів також не висвітлено й науково не осмислено.

Один із найголовніших стильових параметрів творчості О. Кошиця — це національна основа, опора на народнопісенні інтонації. Наприклад, канти О. Кошиця нерідко побудовані на ритмо-інтонаційній основі українських народних пісень танцювального або жартівливого характеру. Як зауважує А. Патер, «виконанням паралітургічної музики — кантів, колядок, О. Кошиць відроджує традиції, які започатковували М. Лисенко і Я. Яциневич у 60-х роках XIX століття» [142, с. 87]. Залучення засобів підголоскової поліфонії та варіаційність розвитку тематизму у деяких кантах наближають їх до жанру обробки народної пісні. Науковці акцентують аналогічні прийоми і в літургіях О. Кошиця, але без деталізації.

РОЗДІЛ 2.

ЛІТУРГІЇ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

У БОГОСЛУЖБОВОМУ ТА КОНЦЕРТНОМУ ВИМІРАХ

2.1. Традиції української церковної та народної музики як основа творчості Олександра Кошиця

Загальновідомо, що українська церковна музика має давні традиції. Проте за часів Російської імперії відбулося багато негативних змін, які стосувалися і церковної музики. У передмові до антології української духовної музики М. Юрченко наступним чином описує стан церковної музики на початку ХХ століття: «Майже єдиною галуззю, здатною відродити національне хорове мистецтво, була церковна музика, яка мала у своєму розпорядженні струнку систему богослужбового ритуалу та плекала традиційний акапельний спів. Проте український церковний спів був сильно зрусифікованим і українська вимова церковнослов'янського тексту, що поширилася була на російських землях у ХVІІІ ст., упродовж ХІХ ст. майже повністю витіснилася російською вимовою. Але, незважаючи на дуже несприятливі умови, українська церковна культура знайшла в собі сили для того, щоб упродовж якихось десяти років не тільки зіп'ятися на ноги й утвердитися як самостійне мистецьке явище, а й зайняти гідне місце серед найпередовіших здобутків світової культури» [37, с. 5].

О. Кошиць активно вивчав традиції українського церковного хорового співу, збирав ірмолої та різні церковні наспіви, а також відкрито виступав за збереження традицій. Український диригент і музикознавець М. Юрченко відзначає: «Духовно-музична спадщина Кошиця на сьогодні є найбільшою за обсягом. Крім того, він започаткував, разом із П. Маценком, наукове вивчення феномену українського релігійного співу» [37, с. 70].

Як відомо, Першу літургію О. Кошиць присвятив О. І. Левицькому та вказав пристосовані музичні джерела: «Більшість співів у цій Літургії, як то

"Прийдіть, поклонімось", "Херувимські пісні", "Милость мира", "Достойно є по правді", "Отче наш", "Хваліте Господа", "В пам'ять вічну", "Щасливі, котрих обрав", "Сугуба Єктенія", "Аллилуя" після Апостола — складено на підставі стародавніх українських дяківських співів, які я чув від блаженної пам'яті академіка Ореста Івановича Левицького та старих дяків-артистів церковного співу: Пилипа Ов. Олександрівського (с. Тарасівка, на Звенигородщині), Полікарпа Скочковського (с. Карапиші), Красовського (с. Росішки на Таращанщині) й інших» [100, с. 723]. Це свідчення є напрочуд важливим для розуміння не тільки патріотичної позиції О. Кошиця у питанні збереження національної інтонаційної ідентичності, а й жанрової генези мелодичної, ладогармонічної мови духовних творів композитора. Авторська цитата дає змогу побачити, що мелодії, які записав Кошиць-фольклорист, набувають розвитку й нового «життя» у творчості Кошиця-композитора.

М. Антонович зауважує, що вказані композитором джерела, по-перше, були традиційними мелодіями та передавалися усно, як і народні пісні, та, по-друге, походження дяківських пісень є недослідженим. Також дослідник зазначає, що О. Кошиць по-різному підходить до опрацювання джерела — або гармонізує мелодію, або залишає незмінною, або використовує певні мелозвороти, або створює власні мелодії на підставі існуючих [3, с. 26].

У Другій літургії, згідно зауважень О. Кошиця, «... "Херувимська" є харківського наспіву й дуже поширена в центральній і східній Україні. Мелодію київського роспіву до запричасника "В пам'ять вічну" та "Аллилуя" взято з "Церковного Обіходу", а на підставі її зроблено запричасник "Хваліте Господа". Натомість "Видіхом світ істини" і "Да ісполнятся уста наша" зроблено на підставі сербського наспіву» [100, с. 723].

Четверта літургія написана на підставі наспівів Львівського Ірмолая та Підкарпатського Простопінія. У листі до П. Маценка від 03 грудня 1941 р. О. Кошиць писав: «Варто тільки заглянути в оті "Ірмолої" <...> там почуєш живе джерело святої води, що пливе вільно і природньо» [94, с. 61].

Третя літургія та її триголосна версія, яка у редакції З. Лиська надрукована як П'ята, на відміну від інших літургій побудовані на авторському мелодичному матеріалі. Про це пише також і М. Антонович: «Власні мелодії Кошиця є різноманітні і своїми стилістичними якостями, своїм загальним характером раз наближаються до української народної пісні, (як приклад може послужити “Алилуя” 3-ої й 5-ої Літургії), то знову наближені до традиційних українських літургічних мелодій, як ось “Достойно єсть яко во істину”...» [3, с. 31].

Враховуючи музичне утілення літургій та поради О. Кошиця стосовно їх виконавського складу, про який мова буде пізніше, О. Засадна робить висновок: «Таким чином, для композитора, який поринув у глибини релігійної народної традиції, першочерговим завданням було як зафіксувати її питому інтонаційність і особливості звучання, так і відтворити його в партитурах для різних хорових складів» [47, с. 89].

Крім того, О. Засадна відзначає, що поряд із О. Кошицем «принципу збереження традиції дотримувався й П. Демуцький у своїй Літургії» [47, с. 89]. Н. Калуцка підхід О. Кошиця коментує наступним чином: «У всякому разі ідея наближення до автентичного розспіву зміщує акценти: відмова від артистичного шарму на користь достотної побутово-звичаєвої манери розспіву Служби Божої зумовлює інший добір художніх засобів» [58, с. 169].

Варто додати також деякі факти щодо художніх засобів української церковної музики. 1918 року в Києві відбувся Всеукраїнський Православний Церковний Собор, метою якого була українізація обряду богослужіння. Було створено Комісію з українізації Служби Божої, до складу якої входили не тільки священнослужителі, а й композитори. За даними О. Засадної, представники церкви критикували наспіви Києво-Печерської Лаври, знаменний розспів як неприйнятні для служби, а також музику Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя як театралізовану. Проте О. Кошиць дотримувався іншої думки і «пропонував поєднати київський

розспів з народнопісенними джерелами» [48, с. 203]. На противагу О. Кошицю П. Козицький вважав, що церковну музику треба писати за зразком К. Стеценка — на основі колядок і кантів, тобто з виразними національними рисами. За словами О. Засадної, «... урешті-решт, після гарячих диспутів, 4-го грудня 1918 року комісія ухвалила рішення, згідно з яким основою для втілення “не тільки православного, а й національного” церковного співу на Україні були визнані передусім побожні пісні (які потрібно було збирати й вивчати), а також канти й колядки. Їхні стилістичні особливості необхідно було використовувати в авторській богослужбовій творчості: “Церковні композитори повинні відокремлювати ті елементи, які уявляють з себе національну рису українського співу, і з них будувати церковну мелодію”» [48, с. 204].

Отож, О. Кошиць разом з К. Стеценком, М. Леонтовичем, П. Козицьким та іншими українськими композиторами був представником «нової школи» хорової музики. За словами О. Засадної, «чинники народної пісенності в синтезі з елементами розспіву набувають значення провідних стилістичних компонентів у творчості «нової школи» українських композиторів, а найбільше П. Демуцького та О. Кошиця» [47, с. 100].

Стосовно музичної мови творів та використання національної музичної лексики О. Засадна зазначає, що «композитори здійснювали синтезування обіходних мелодій із народнопісенними інтонаціями. Це переважно проявилось у використанні розспіваних кадансах завершень речень, сольних заспівах, строфічності й куплетності структур тощо. Важливу роль у розгортанні цієї тенденції й межах церковно-співочого стилю відіграли М. Леонтович (переважно подільська традиція), О. Кошиць (галицька, київська, харківська церковна традиція) та П. Демуцький (звичаї киево-черкаського регіону)» [47, с. 46].

Українізація церковної музики передбачала також проведення служби та написання літургій та інших творів церковних жанрів українською мовою,

але у мовно-обрядовій сфері виникали суперечки. «В ракурсі звернення до церковнослов'янських текстів у вжитку українських конфесій вельми переконливий аргумент надав О. Кошиць в одному з листів до П. Маєвського. В ході опрацювання мелодії «О Тебi радується» з «Простоїнія» він намагався перекласти оригінальний текст українською, «... але в слов'янському оригіналі <...> так добре сформульовано думку, точно й коротко, що ніяк не можна нашою мовою убгати її в ту коротку ядерну форму. А той переклад, що має українська церква, може навести жах не тільки на звичайного чоловіка, але й на саму Богородицю. То не перекладено, а переперто на українську мову ту делікатну, містичну орієнтальну поезію. Таким чином, не тільки перекласти текст, але й підкласти вже існуючу Ірмологіїну мелодію під те базікання немає змоги, бо як в слов'янському тексті, так і в мелодії, що випрацьовувалась на той текст нашими предками, є повний контакт, а у всьому є певний ритм в періодах <...> Взагалі, я скажу Вам — переклади потребують перекладу» [81, с. 57–58]. Наведена цитата дає змогу припустити, що, найімовірніше, саме відсутність якісного українського перекладу Літургії спонукала композитора залишити церковнослов'янський текст як основу для чотирьох літургій. Можливо, у наш час літургії О. Кошиця майже не виконуються з цієї ж причини.

2.2. Композиційні особливості літургій Олександра Кошиця

Як уже зазначалося, серед п'яти літургій О. Кошиця найбільш дослідженою є Перша літургія. Так, розгорнутий аналіз твору в контексті жанрового канону православної літургії знаходимо у дисертації Н. Середи; О. Засадна розглядає стилістичні особливості української церковно-музичної творчості 20-х років ХХ століття і, зокрема, звертає увагу на Першу літургію О. Кошиця, оскільки вона була написана 1922 року; Н. Калуцка та Л. Пархоменко у монографії, присвяченій О. Кошицю, розглядають усі

духовні твори композитора і детально аналізують першу літургію, а інші — оглядово. У зв'язку з цим, аналіз Першої літургії у даній роботі буде стислим та узагальненим, а цілісно будуть проаналізовані Друга, Третя та Четверта літургії О. Кошиця. Оскільки П'ята літургія є авторською переробкою третьої літургії, її буде розглянуто частково.

Здійснення цілісного аналізу та проникнення в сутність авторського задуму є не тільки завданням музикознавців, а й диригентів, які мають відповідально підходити до інтерпретації нотного тексту. Отже, розглянемо композиційні особливості Другої, Третьої та Четвертої літургій і частково П'ятої, оскільки вона є триголосною переробкою Третьої.

У наведеній нижче таблиці можна побачити складові та текстові відмінності між усіма літургіями. Варто зазначити, що послідовність та назви частин виписані згідно редакції З. Лиська, тобто без додаткових херувимських, запричасників та інших піснеспівів, які були надруковані у розділі «Окремих богослужбових співів».

Таблиця 2.1.

Складові та текстові відмінності між літургіями О. Кошиця

Назва номера	Літургія 1	Літургія 2	Літургія 3	Літургія 4	Літургія 5
Єктенія велика	+	+	+	+	+
Антифон 1 «Благослови, душе моя, Господа»	+	—	—	—	—
Антифон 1 «Воскликніте Господеві вся земля»	—	+	+	+	+
Єктенія мала	+	+	+	+	+
Антифон 2 «Хвали, душе моя, Господа»	+	—	—	—	—
Антифон 2 «Боже, ущедри ни»	—	+	+	+	+
Слава — Єдинородний	+	+	+	+	+
Єктенія мала	—	—	—	+	—
Антифон 3 «У Царстві	+	—	—	—	—

Назва номера	Літургія 1	Літургія 2	Літургія 3	Літургія 4	Літургія 5
Твоїм»					
Антифон 3 «Прийдите возрадуємся Господеви»	–	+	+	+	+
Прийдіть, поклонімося	+	+	+	+	+
Господи, спаси і Святий Боже	+	+	Трисвятоє	+ без Трисвятого	+
Трисвятоє	–	–	–	+	+
Після апостола	+	+	+	+	+
Перед і після Євангелії	+	+	+	окремі	окремі
Дух Святий снідет на тя	–	–	–	+	–
Єктенія сугуба	+	+	+	+	+
Єктенія мала «О оглашених»	–	–	+	+	–
Херувимська	+	+	+	+	+
Єктенія мала	–	–	+	+	+
Отця і Сина	+	+	+	–	+
Милість мира	+	+	+	+	+
Достойно й справедливо	+	+	+	–	+
Свят, свят, свят	+	+	+	+	+
Тебе в піснях славимо	+	+	+	+	+
Достойно є по правді	+	+	+	+	+
І всіх і все	+	–	+	+	+
Єктенія благальна	+	+	+	+	+
Отче наш	+	+	+	+	+
Єдин свят	+	+	+	–	–
Хваліте Господа з небес	+	+	+	+	+
Благословен, хто йде	+	+	+	+	+
Ми бачили світло правдивеє	+	+	+	+	+
Нехай повні будуть уста наші	+	+	+	+	+
Єктенія мала	+	+	–	+	–
У ім'я Господнє	+	+	+	+	+
Нехай буде благословенне	+	+	+	+	+

Назва номера	Літургія 1	Літургія 2	Літургія 3	Літургія 4	Літургія 5
Відпуст	–	–	+	+	–

Зведена таблиця дає змогу побачити деякі відмінності між Першою літургією та іншими. У Першій літургії О. Кошиць використав інші тексти для перших трьох антифонів. У Літургіях №1–3 Трисвятоє поєднано з попередньою частиною «Господи, спаси». Інколи композитор випускає екстенію, відпуст та інші малі за обсягом частини. «Дух Святий снідет на тя» як окрема частина є тільки у Четвертій літургії. Достеменно невідомо, що спонукало композитора до таких змін, але можна припустити, що це було пов'язано не тільки з художньою метою, а й у зв'язку з виконавськими обставинами.

Перше звернення О. Кошиця до жанру літургії обумовило узагальненість мелодичного матеріалу, перевагу класичної функційної гармонії, часткове застосування монодичного типу мислення. Аналізуючи Першу літургію, Н. Серєда відзначає домінування невматичного типу співвідношення тексту й наспіву в крайніх розділах циклу та збільшення ролі розспівності у центральній частині. Межі центрального розділу встановлюють «Прийдіть, поклонімось», причасні та запричасники. О. Засадна додає, що частіше в малих піснеспівах та екстеніях Першої літургії О. Кошиця «...спостерігається вплив знаменного розспіву, особливо в заключних мелодичних зворотах, що є принциповим відповідником до структур знаменного співу» [47, с. 92]. Метро-ритмічна організація більшості піснеспівів циклу підпорядковується будові молитовного тексту. Відповідно, часто спостерігається перемінний розмір та несиметричний метр.

У Першій літургії, як і в інших, панує світлий колорит за рахунок мажорних тональностей, а поява мінорної ладової барви вирізняє ключові у драматургії циклу піснеспіви, відтворюючи образи прохання, покаяння або зосередженого споглядання. Ці піснеспіви можна утворюють наступний ряд:

«Єдинородний» — «Трисвятоє» — «Херувимська» — «Достойно» — «Отче наш».

Часто композитор вдається до використання однойменних тональностей. Так, у «Єдинородному Сині» з Літургії № 1 композитор проводить славослов'я «Слава Отцу, і Сину, і Святому Духу» у тональності *фа мажор*. Початок тропаря звучить в рамках домінанти, яка має розв'язатись в тоніку на словах «Сину». Проте О. Кошиць замість очікуваного секстакорду *фа мажору* розв'язує домінантовий секундакорд у секстакорд однойменного *фа мінору*. Цей прийом одразу перефарбовує славослов'я — переводить погляд на змістовну складову, яка стосується вартості нашого спасіння через Кров Єдинородного Сина.

Нерідко О. Кошиць створює музичний образ за допомогою відхилення у паралельний мінор (як, наприклад у «Прийдіть, поклонімося» Літургії № 1). Використовуючи акорди у широкому розташуванні, затримання до домінанти, розспіви в одному-двох голосах на фоні неспішного руху середніх голосів, підвищення всього фактурного пласта задля регістрового висвітлення певного вербального уривка, композитор створює літургійний аналог на кшталт мотетів Й. С. Баха (наприклад, «Прийдіть, поклонімося» в Першій літургії, або на словах «Осанна» з пісні «Свят, свят, свят» у П'ятій літургії та ін.). Такі жанрові паралелі сприяють не тільки емоційній зібраності твору, а й свіжості композиційного рішення.

На думку О. Засадної, є традиційним авторське «озвучення» перших двох віршів Псалма 102 «Благослови, душе моя, Господа» [47, с. 90].

Висновки, які робить Н. Середа в результаті аналізу Першої літургії, стосуються також і наступних літургій композитора: «У Літургії національно характерні риси виявляються через панування автентичності та перемінності, ритмічну свободу, лінеарне мислення, яке визначає мелодизацію фактури та домінування підголосково-поліфонічного складу, строфічність як форму цілого та варіантність як провідний тип розвитку, і тільки в рідких

випадках — через інтонаційно-ритмічну схожість з народною піснею <...> Перевага у першій частині Літургії нарративної та покаянної образних сфер, у другій частині — споглядальної та величальної, виокремлення у циклі Вхідного, “Херувимських” і причасних як ключових моментів обрадового дійства формує “поліфонію” драматургічних пластів циклу» [158, с. 179]. Лише з малою часткою «інтонаційно-ритмічної схожості з народною піснею» неможна погодитися, адже у кожній наступній літургії вона стає дедалі більшою і особливо яскраво це проявляється у Четвертій літургії.

Спільним для усіх літургій О. Кошиця також є наступне твердження Н. Середи: «Драматургічний профіль циклу, що вибудовую рух молитовних станів, визначається поступовим вирівнюванням та підйомом молитовного тону: від покаянного та оповідального рівнів у першій половині Літургії до величального та жертвенно-любовного рівням у другій половині» [158, с. 181].

Звернемося до аналізу «центральных» літургій О. Кошиця.

Друга літургія написана в тональності *соль мажор*. У гармонічній мові Другої літургії (вже з першої, великої ектенії) виокремлюється домінанта з секстою у заключному кадансі, своєрідна лейтгармонія. В ектенії — на завершення третього «Господи помилуй».

Текст першого антифону «Воскликніте Господеві вся земля» заснований на двох початкових віршах Псалма 65. У куплетній формі лаконічного антифону роль приспіву виконує молитовна фраза «молитвами Богородиці, Спасе, спаси нас». Вже з початку циклу можна побачити інтонаційну спорідненість номерів, яка виявляється у застосуванні згаданої вище лейтгармонії, а також квартовій інтонації з рухом від домінанти до тоніки. Ця інтонація яскраво звучить у доксології наприкінці першого антифону.

Мала ектенія звучить у *ля мінорі*, але на «амінь» відбувається перехід до *ре мажору*, домінанти до основної тональності в другому антифоні. Цей

прийом композитор застосовує протягом усього циклу та в усіх літургіях, створюючи відчуття цілісності та безперервності звучання. Водночас композиційне значення екстенії Л. Пархоменко характеризує наступним чином: «Кошиць унікав типового для Літургій початку ХХ ст. прийому використання матеріалу Єктеній у структурі інших частин, що виявляє тенденцію до укрупнення параметрів цих творів. Він зберігав давню ритуальну функцію Єктеній в музичному формотворенні як “розмежувальну” (вступи, початки та завершення певних етапів дійства), а часом і для залучення прихожан до ритуального діалогу. Значущою виявляється їх роль і як наскрізних ліній, пов’язаних зі стабілізацією інтонаційно-тематичних архетипів музики Літургій» [58, с. 184]

Ладова перемінність, типова для українського фольклору, є основою другого антифону «Ущедри ни». *Соль мажор* уже на другому акорді змінюється паралельним мінором і в ньому розвивається уся фраза, формуючи на тихій звучності характер щирої молитви. Н. Калуцка коментує: «Специфічного колориту багатьом малим піснеспівам та вирізненим фрагментам великих надає вживання типових церковних зворотів у сфері паралельного мажоро-мінору з характерною зміною функційних значень VI–I та I–III» [цит. по 47, с. 76]. Після завершення фрази перерваною каденцією просвітлено та більш пошвавлено звучить «приспів» — звернення до воскреслого Христа. О. Кошиць підкреслив поверненням у *соль мажор*, динамічним та мелодичним злетом у жіночій партії. Октавний стрибок у сопрано та його заповнення з терцією вправою альтів, по-перше, «буквально» ілюструють слова «поюция Ти», та, по-друге, апелюють до національного мелосу. З приводу широких мелодичних ходів з нисхідним заповненням Н. Калуцка зауважує, що «розвиток таких формул за принципами розгортання чи проростання простежуються у всіх Літургіях О. Кошиця. Розширення їхнього діапазону (від терції, до квінти, сексти й октави) відбувається поступово: спочатку формується нова “опорна” ланка,

яка надалі набуває значення основи для наступної фрази інтонаційного розвитку...» [47, с. 71]. Завершує другий антифон точне повторення доксології — попереднього антифону. Таким чином композитор утворив перший мікроцикл всередині усього циклу.

Варто зазначити, що у всіх літургіях, окрім першої, О. Кошиць звернувся до текстів «Воскликніте Господеві» та «Ущедри ни», які використовуються у великодніх службах. Можливо, це було пов'язано з написанням до великодніх свят, але факти відсутні.

«Єдинородний Сине» починається в *мі мінорі* канонічним вступом голосів — повторюється октавно-секстова інтонація «поюція Ти» з другого антифону. У двочастинній формі, яка має риси куплетної, на межі розділів спостерігається ладова перемінність.

Третій антифон «Прийдіте, возрадуємся» має народнопісенну мелодику з характерним терцієвим дублюванням та автентичними зворотами. Жіноче триголосся підхоплюється чоловічим, утворюючи діалогічність побудови. Повторення вербального тексту «Спаси нас, Сине Божий» та доксології супроводжується повторенням музичного матеріалу. Натомість у наступній частині «Прийдіте, поклонімся» слова «Спаси нас, Сине Божий» мають інший тематичний матеріал, а повторюється фраза «поюція Ти». Заклучне «алилуя» є інтонаційно спорідненим попередньому матеріалу, але кадансове завершення з застосуванням домінанти з секстою є мелодичним варіантом попередніх кадансів. У цьому, на думку Л. Пархоменко, проявляється «сутнісний чинник — імпровізаційність, — сприяючи наскрізному мелодично-фактурному розвитку та нівелюванню буквальних текстових повторів, фактично, належить до сфери пріоритетів епічної фольклорної традиції» [58, с. 188].

У наступному піснеспіві «Господи, спаси і трисвятоє» вперше застосовано співставлення однойменних тональностей — трисвятоє та заключна доксологія, в якій повторюється попередній тематичний матеріал,

звучать у *соль мінорі*. Починаючи з трисвятого, композитор долучає засоби однойменного мажоро-мінору, але залишає автентичні зв'язки між розділами. Тому *сі-бемоль мажор* і *фа мажор* постійно супроводжують наступні частини літургії.

Один з розгорнутих драматургічних центрів Літургії — Херувимська. Її композиційним принципом є варіаційність, яка збагачується імітаційністю та кантиленною розспівністю. Ладогармонічна мова спирається на народнопісенні джерела. На думку Л. Пархоменко, «моноінтонаційність матеріалу не раз спонукала композитора, уникаючи одноманітності, активізувати варіантне розспівування» [58, с. 188].

Коротка частина «Отца і Сина» є насамперед модулюючим центром літургії: від *до мажору*, рухаючись через споріднені *фа мажор* та *ре мінор*, повертається початковий *соль мажор*. У частинах «Милость мира», «Достойно і праведно», «Свят, свят» посилюється роль кантиленності, відбувається поступове динамічне нарощування і «Свят, свят» є кульмінаційною частиною. Урочистий характер тексту підкреслюється поліфонізацією фактури. За словами Л. Пархоменко, «найціннішою новацією Кошиця в літургійних композиціях є поєднання засад знаменного розспіву з пісенно-кантиленним стилем української літургії пізнішої доби. Еволюція стилістики його Літургій прямувала до посилення розспівності та превалювання її над псалмодійно-речитативними чинниками» [58, с. 184].

«Тебе поєм» вирізняється молитовною споглядальністю та благоговійним характером. Терцієва втора у жіночій та теноровій партіях додає душевності вислову і звичайно наближає музичний матеріал до традицій народного співу, а також інтонаційно поєднує з попередніми частинами. Частина «Тебе поєм» інтонаційно споріднена з наступною «Достойно єсть». О. Засадна зазначає: «Надзвичайно широко представлена палітра народнопісенної стилістики. Це, зокрема, досить впізнавані звороти ліричних і обрядових пісень, найчастіше веснянок. Досить широко

використовуються фактурні особливості народного багатоголосся: підголосковість, стрічкокий тип викладу, типові прийоми голосоведення: рух паралельними терціями чи секстами, зведення кінцівок фраз в унісон, “вивідні” елементи у верхніх голосах тощо» [47, с. 46].

Молитва «Отче наш» витримана в силабо-мелодичному складі та ладовій перемінності. У спокійному та рівномірному звучанні молитви емоційним сплеском є утілення слів «і остави нам долги наши». Композитор виділив слово «остави» зменшеним квінтсекстакордом, висхідним секстовим стрибком у сопрано та підкреслив відповідною динамікою, і одразу загасив цей сплеск «смиренным» мелодичним спуском. Наступну фразу «і не введи нас во іскушение» супроводжує авторська ремарка «*misterioso*» та хоровий унісон, підкреслюючи благоговійний та інтимний характер прохання.

Перехідна частина «Єдин свят», незважаючи на лаконізм вербального та музичного текстів, можна порівняти з променем сонця. Монодичне за природою соло баритона підтримує хоровий гармонічний фон, в якому чуємо свіжу (в контексті усієї літургії) акордову послідовність — після тоніки звучать субдомінанта, подвійна домінанта і домінанта з розв’язанням, а «амінь» супроводжує плагальний зворот $\text{II6/5-II6/5}^{\text{r}}-\text{T}$, який присутній в літургії тільки тут.

Фактурний контраст вносить наступна частина «Хваліте Господа з небес». Невеликий обсяг вербального тексту компенсується поліфонізованою фактурою. Відповідно до тексту частина має два розділи — «Хваліте» та «Алилуя», побудовані на ідентичному інтонаційному матеріалі. За допомогою варіаційності О. Кошиць динамізував другий розділ та водночас продемонстрував тісний зв’язок з традицією, наближуючи музичний матеріал до фіналу духовних концертів Бортнянського, Березовського та Веделя.

У частині «Видіхом світ істини» знову відбувається зсув у однойменний *соль мінор*. Разом з подальшими «Да ісполняться», малою

ектенією та «О імені Господи» утворюють мікроцикл, об'єднаний тональними та мелодико-інтонаційними зв'язками.

У фінальній частині «Буди ім'я Господнє» бачимо інтонаційно-тематичну арку до початку циклу. Фраза «благословенно отнині і до віка» є варіантом «поющия Ти» з другого антифону. Заклучна доксологія також відтворює тематичний матеріал доксології у перших антифонах.

Л. Пархоменко зазначає, що «за рівнем переосмислення забутих закономірностей давньої культової монодії, відновленням етичної місткості процесу духовного піднесення й просвітлення людини у відправі, за збереженням традиційних ознак раритетів національних форм Служби Божої Літургії Кошиця не мають аналогів у нашій культовій музиці» [58, с. 192].

У **Третій літургії** перший антифон «Воскликніте Господеві» має куплетну форму з народнопісенною мелодикою. Тема звучить у чоловічої партії, а жіноча вступає на «молитвами Богородици», яка виконує роль приспіву. Композиційна будова співпадає з будовою першого антифону Другої літургії. Приспів після другого вірша не виписаний нотами, а є лише ремарка автора. Велика та мала єктенії мають схожий інтонаційний матеріал та принцип його розгортання. Присутня варіативність поспівок та мотивів.

Другий та третій антифони мають аналогічні до першого будову та фактурний виклад: три вірша мають той самий тематичний матеріал, між ними в ролі приспіву — вірш «Спаси нас, Сине Божий», який також виписаний тільки після першого вірша. Завершуючи доксологію наприкінці другого антифону на домінанті, композитор застосовує однойменний *фа мінор* для початку наступної частини «Єдинородний Сине», яка є першим ліричним центром літургії.

Основою для «Єдинородний Сине» ймовірно були церковні наспіви, з якими О. Кошиць був добре знайомий, але він не залишив вказівок на конкретний наспів. У композиції частини автор виділив слова «смерть поправий» відхиленням у *до мажор* та подальшим короткочасним

поверненням однойменного *фа мажору*. Варто зазначити, що О. Кошиць за допомогою ладотональних змін та динамічного нюансування влучно передає емоційне наповнення вербального тексту, зміну настрою з праславлення на молитву або благання.

Величальний характер має «Прийдіте, поклонімся». У наскрізній формі композитор чітко іде за текстом. Так, заклик до хвали він утілив канонічним вступом голосів у досить високій теситурі світлого *до мажору*, але строфа «спаси нас» переходить у *ля мінор* на тихій звучності. Слова «поющия Ти» супроводжуються крещендо і мелодичним підйомом, заключне «алилуя» з ремаркою *risoluto* звучить на *fortissimo*. Проте, останнє «амінь», як часто буває у О. Кошиця, зупинкою на домінанті *ля мінору* готує появу наступного «Трисвятого».

Кульмінацією першого розділу (до читання Євангелії) в Третій літургії є «Трисвятоє». Проникнення композитора у глибинну сутність простої, на перший погляд, фрази «Святий Боже, святий кріпкий, святий безсмертний, помилуй нас» вражає. Тріо солістів наче поділено на дві сфери — бас повільно спускається ступенями гами, а жіночі голоси у терцієвому дублюванні повторюють трихордову поспівку з зупинкою на другій долі, з якої вибудовується тема. Чотиритактова тема в розмірі 4/4 повторюється двічі, зупиняючись на домінанті та за обсягом утворюючи класичний період. Наступне повторення теми є фактурним варіантом першого, оскільки відбувається перестановка голосів і замість баса звучить тенор, який виконує партію сопрано і таким чином за рахунок зниження теситури сопрано звучання стає більш насиченим і глибоким. Наприкінці доксології, яку виконує весь хор, відбувається ущільнення фактури завдяки *divisi* альтів і тенорів, у кульмінаційному завершенні розділу останні слова «...віків. Амінь» композитор гармонізував фрігійським зворотом, викладеним низхідним рухом паралельними тризвуками. В контексті літургій це неординарний прийом для О. Кошиця, адже зазвичай фактурний виклад

максимально відтворює принципи класичної гармонії. Але саме таким відвертим порушенням правил композитор досягає художньої мети твору.

Втретє тема звучить у збільшенні, її повторення відбувається на стрімкому динамічному зростанні від *pianissimo* до *fortissimo* (на слові «безсмертний») і швидкому згасанні. Композиція «Трисвятого» демонструє, що О. Кошиць не тільки спирався на національні традиції церковного співу та народну пісенність, а й продовжував традиції українських та західноєвропейських композиторів доби бароко та класицизму. За словами Л. Пархоменко, «досвід майстра концертних опрацювань фольклору виявляє себе у посиленні колористичних функцій, характерних прийомів голосоведіння (унісони, хорові педалі, суміжне і протилежне спрямування мелодичного руху, переходи зворотів основної мелодії з голосу в голос тощо). Із арсеналом прийомів виконавської практики, очевидно, пов'язане щедріше вживання динамічних контрастів та розмаїтої палітри нюансування (засоби, не властиві церковному співові). «Експресіонізація» динамічних засобів належала до барокових виконавських прикмет, продовжених у творах Маестро» [58, с. 190].

«Херувимська» — досить велика частина, насичена елементами поліфонії. Тричастинна будова має також риси куплетності, але головний принцип розвитку — варіаційність.

У частині «Достойно і праведно» велике значення відіграють витримані звуки у чоловічих партіях, створюючи відчуття стабільності. Застосовані поліфонічні прийоми походять від народного багатоголосся та підголосковості. «Свят, свят» має наскрізну форму та продовжує розвивати величальну драматургічну лінію циклу.

У частині «Тебе поєм» ладотональний центр зсувається у *соль мінор*. Тема починається з октавного стрибка та терцієвим дублюванням, з почерговим вступом голосів додається імітаційність. У тематичному матеріалі та варіаційному методі розвитку простежується вплив

народнопісенної традиції. «Тебе поєм» можна назвати другим ліричним центром літургії.

«Достойно» має двочастинну форму, в якій контраст розділів підкреслено насамперед співставленням однойменних тональностей. Перехід від *соль мінору* до однойменного мажору відбувається наприкінці першого розділу, а саме зі слів «Матер Бога». Другий розділ «з благоговінням» починають чоловічі голоси, поступово розростається до урочистого прославлення, яке підтримується багаторазовим повторенням фрази «Тя величаєм» на витриманому звуці в теноровій партії. Частина завершується домінантою до *мі мінору*, але наступні перехідні «І всіх» та благальна ектенія звучать у *соль мажорі* та підготовлюють молитву «Отче наш».

У наскрізній формі молитви можна виокремити кілька контрастних розділів. Починаючи з прохання «хліб наш насущний» знову відбувається зсув із *соль мажору* в однойменний мінор. Як і в другій літургії, слова «і остави нам долги наши» вирізняються мелодичним сплеском. Очевидно для композитора ці слова мали особливе значення.

«Єдин свят» виконує функцію модуляційні зв'язки — від *соль мажору* відбувається низка відхилень, *до мінор* — *сі-бемоль мажор* та *мі-бемоль мажор*. Короткий вербальний текст проміжної частини композитор використовує для поступової модуляції та зміни емоційного модусу літургії.

«Хваліте» — найбільш розгорнута частина циклу. У наскрізній формі можна потрійне повторення строфи «Хваліте» утворює три розділи, у яких відбувається поступова динамізація та активізація руху. Так, перший розділ невеликий за обсягом, у хоровій тканині відсутня партія сопрано, помірний рух у розмірі 4/2 викладено половинними та цілими. У другому розділі, який втричі більший за обсягом, змінюється розмір (2/2) і тональність (з *мі-бемоль мажору* на *ля-бемоль мажор*), завдяки перевазі четвертних загальний темпоритм пришвидшується. Зміна виконавського складу грає

важливу роль у розвитку тематичного матеріалу: у першому реченні відсутній бас, друге речення виконує повний склад, розширення діапазону та відхилення у паралельний мінор додає насиченості звучанню, а в третьому реченні з трепетним *pianissimo*, на фоні витриманого звука в басу, співають тільки жіночі голоси. Відбувається перехід у *фа мінор*, з якого починається третій розділ — фугато. Інтонаційний матеріал протягом усієї частини зберігається та збагачується варіативними змінами. Вказане композитором *Moderato* завдяки активному ритмічному розвитку в розмірі 4/4 сприймається майже як *Allegro*. У фугато О. Кошиць продемонстрував не тільки блискуче володіння поліфонічною технікою, а й глибоке розуміння тексту та значення прославлення Бога у житті християнина. Заключний розділ — «алилуя» — повертає характер першого розділу та ключові для нього засоби виразності. Фінальне «алилуя» сповнене надзвичайного благоговіння. Отже, «Хваліте» є другим важливим центром літургії.

В інтонаційному матеріалі «Да ісполняться» композитор спирається на традиції монодичного церковного співу, але водночас застосовує доволі насичений ладотональний план та часті відхилення, інколи у далекі тональності. Тонке нюансування з динамічними контрастами додає молитовному тексту щирості та пристрастності.

Останні три частини літургії відтворюють давні богослужбові традиції церковного співу. Таким чином, бачимо у циклі синтез традицій, стилів, майстерно утілений композитором крізь призму власного розуміння текстів літургії.

Четверта літургія написана у *фа мажорі*. У багатьох коротких та проміжних частинах четвертої літургії композитор обрав речитативну промову. Другий антифон та «Єдинородний Сине» мають однаковий тематизм. Фрази почергово звучать у паралельних тональностях (*фа мажор* — *ре мінор*). Яскравіше, відповідно до вербального тексту ладова зміна проявляється в «Єдинородний», адже мінорна сфера супроводжує образ

Христа і Його страждань. Завершення частини «Єдинородний» стилістично нагадує мотети Й. С. Баха: секундове затримання до терцієвого звуку акорду з подальшим його оспівуванням, а також передача мелодичного руху з голосу в голос, низька теситура на тихій звучності — усе це відтворює зосереджений та смиренний молитовний стан.

Третій антифон «Прийдіте» насичений імітаційністю. На межі строф знову відбувається ладотональна зміна між паралельними тональностями. Зазначимо, що в гармонічній мові всередині побудов, протягом усієї літургії, композитор спирається на автентичність. Так, у третьому антифоні тональний план розділів наступний — F–C, d–A, A–E, D–g. Наприкінці «Господи, спаси» відбувається перехід з *ре мажору* до *соль мажору*, який, своєю чергою, стає домінантою до «Трисвятого». Початок останнього у *до мінорі* свідчить про опору на здобутки романтизму у творчості О. Кошиця, а саме на школу М. В. Лисенка. Гармонічна мова літургій осучаснює їх мелодику, яка, за словами дослідників творчості композитора, спирається на давні традиції церковного співу.

Як і в інших літургіях, «Трисвятоє» є лірико-драматичним центром циклу. Перехід у мінорну сферу (*до мінор*), секундові затримання, оспівування, постійне застосування зменшеного септакорду, інтонаційна варіативність та поступове ущільнення фактури — сукупність цих засобів сповнює звучання напруженістю та схвильованістю.

Наступне «Алилуя» має доволі розгорнуту композицію, завдяки чому апелює до духовної музики композиторів доби бароко. Імітаційність, секвенційність, варіаційність — ключові засоби динамізації форми.

«Херувимська» — ще один центр циклу, який теж написаний у мінорній тональності (*ре мінор*). Частина поділяється на два великих розділи — «Іже херувими» та «Яко да Царя». Поєднання унісону, підголосковості, імітаційності у постійному варіюванні інтонаційного матеріалу робить надзвичайно насиченим звучання. Перший розділ розгорнутий, майже

повністю витриманий на тихій звучності у благоговійному характері. Повторення строфи «І животворящей» композитор підкреслив динамічним контрастом — уперше прославлення Трійці звучить на величальному *forte*, а вдруге знову повертається благоговійне *piano*. Варто підкреслити, що уся частина витримана у повній діатоніці, перемінний лад поряд з численними дублюваннями та унісонами свідчить про опору на народне багатоголосся. Інтенаційний матеріал знаходиться у постійному русі та оновленні.

Остання строфа «Яко да Царя» — самостійний лаконічний розділ, підкреслений пришвидшенням темпу і піднесеним характером. Нагадаємо, що слова цієї строфи закликають прийняти Христа як Спасителя і готують вірян до причастя. Очевидно для композитора ці слова мали велике значення, тому цей розділ відрізняється особливим емоційним підйомом. Колористика хорового звуку — одна з типових рис творів О. Кошиця, яку також відзначає М. Антонович: «О. Кошиць і як композитор і як диригент видобував з хору раз одностайний, монолітний звуковий масив, типічний впершу чергу для органів» [3, с. 47].

У Четвертій літургії О. Кошиць об'єднав «Милость мира» та «Достойно і праведно», а також зі силабічним складом поєднав елементи мелізматики, які з'являються у строфі «Достойно». Канонічний вступ голосів у «Достойно» і поліфонізація фактури нагадує стрету з бахівської фуги. Наступні слова «Тройці єдиносущній» має схожий початок, але «нероздільність» Святої Трійці підкреслено силабікою та повним заключним кадансом. Тут знову неможна не відзначити пильну увагу композитора до тексту. Поклоніння єдиносущному Богу, яке може бути дуже різним як і риси Божого характеру, утілено поліфонічним складом, а нероздільність та водночас незмінність — хоральністю. Майстерна робота О. Кошиця у поліфонічній техніці яскраво свідчить про спадкоємність класичної традиції.

Наступна частина «Свят, свят» сповнена енергії. Передача секвенційного мотиву від чоловічих до жіночих голосів з поступовим

мелодичним та динамічним підйомом звучить, згідно авторської ремарки, учисто. Раптове завершення періоду на зменшеному септакорді подвійної домінанти наче ілюструє видіння пророка Ісаї¹, який побачив славу Господа і злякався своєї гріховності. Поліфонія в цьому розділі літургії також є засобом утілення вербального тексту, а саме зображення неосяжної величі та могутності Бога. Лише заключні «осанна», як і у творах Й. С. Баха, «стабілізують» фактуру.

«Тебе поєм» надана у двох варіантах — розгорнутому, більш насиченому та, відповідно, складнішому у виконанні, а також скороченому і простому за музикою. Враховуючи попередній матеріал літургії, можна припустити, що О. Кошиць припускав виконання цієї частини за різних умов під час самої служби.

У наскрізній формі «Достойно єсть» також домінує поліфонічна техніка письма — канонічний вступ голосів, імітаційність та підголосковість у поєднанні з народнопісенними вторами насичують музичну тканину з першого і до останнього тактів.

«Отче наш» має зосереджений молитовний характер. У тематизмі відчувається опора на церковні наспіви. У композиції можна виокремити два розділи, другий починається переходом у паралельний *мі мінор* на словах «і остави нам».

Цікавою з точки зору музичних засобів є «Хваліте Господа з небес». Насамперед варто відзначити будову, яка залежить від тонального плану, який загалом такий: *g–G–B–g (G)*. Багаторазові повторення «хваліте» організовані у кілька контрастних розділів. Характерним ритмом є синкопа, з акцентом на другому складі «хваліте». У контексті музичного матеріалу частини це яскравий прояв народного начала, яке іноді доповнюється бурдонним басом. Активне та пружне звучання напевно мало мотивувати вірян до звеличення Бога.

¹ Текст «Свят, свят» є цитатою з біблійної книги пророка Ісаї 6:3 (переклад І. Огієнка): «Свят, свят, свят Господь Саваот, уся земля повна слави Його!».

Перше «алилуя» у цій частині звучить надзвичайно проникливо у повільному темпі. Але починаючи з третього повторення слова, на максимальній звучності і при цьому з авторською ремаркою *animato* вривається хорове *tutti*, а завершення частини однойменною тонікою знову апелює до шедеврів Й. С. Баха. Музика «Хваліте» випромінює колосальну енергію і це стосується багатьох частин четвертої літургії. Напевно композитор розраховував і на певні виконавські ресурси, коли писав цю музику.

У лаконічній частині «Видіхом світ істинний» вражає гармонічна насиченість, успадкована від композиторів-романтиків, зокрема, М. В. Лисенка. Кількість відхилень у межах речення заслуговує уваги — *D–G–C–a–e–A–D*. Строфа «Та бо нас спасла» методом зіставлення починається в *сі-бемоль мажорі* і далі через зіставлення однойменних субдомінантових тризвуків (*соль мажор* — *соль мінор*) повертається в основний *ре мажор*. Наданий гармонічний аналіз дає можливість побачити, що висновки дослідників стосовно «застарілості» музичної мови літургій О. Кошиця є некоректними. Наприклад, О. Засадна пише: «Найчастіше вони [М. Леонтович, О. Кошиць та К. Стеценко — *A. C.*] використовували один або декілька фрагментів певного розспіву і на основі їх фактурно-тематичної розробки розгортали музичну тканину піснеспіву або ж створювали власний мелодичний розспів на основі поспівкового розгортання, що наближували їх до оригінальних розспівів» [47, с. 170]. Проте, у Літургіях О. Кошиця спостерігаємо протилежні тенденції: з одного боку композитор прагне зберегти національну співочу церковну традицію з її прозорою трифункційною гармонією або модальною організацією музичної тканини. З іншого — О. Кошиць, здебільшого, у пізніх Літургіях (зокрема, четвертій), вибудовує більш складну гармонічну лінію, продиктовану вербальним текстом. Згадаємо, наприклад, блаженства «У Царстві Твоїм» з Першої Літургії, де композитор тонко передає емоційні тони кожної заповіді

блаженства. Застовуючи акорди подвійної доміанти, зменшені септакорди, хроматизми О. Кошиць підкреслює ключові слова: «тихі», «вдовольняться», «милостивії», «щасливі, коли ганьбитимуть» і т. д.

У композиції четвертої літургії велике значення має також і поліфонічна техніка, емоційна насиченість та виразна гармонічна мова. На це також звертає увагу М. Антонович, порівнюючи творчість О. Кошиця з творчістю А. Веделя. Але водночас дослідник зазначає, що на відміну від останнього, «сила таланту Кошиця < ... > міститься не в творенні нових власних мелодій, а в першу чергу в розробці готового мелодичного матеріалу (чи то народної пісні чи літургійної мелодії) у збагаченні їх підголосково-контрапунктичними партіями, що дуже часто мали свої власні мелодичні лінії, контрастували між собою своїми ритмами й своїми спрямуваннями, йшли часто в протилежних напрямках, розходились на те, щоб в іншому місці знову зійтися до спільної мелодичної чи гармонічної точки» [3, с. 22].

У **П'ятій літургії** вирізняється частина «Свят, свят» — на словах «Осанна» композитор наче підноситься до ангелів і слова переносить вище прямим голосоведенням. Цим композитор наче відділяє попередню частину величання-славослов'я і ще більше підкреслює велич Господа

У літургійній творчості О. Кошиць поступово вивільняє музичний текст від гармонічних канонів, додаючи лише двічі гармонічний мінор, альтерацію акордів субдомінантової та доміантової груп, хроматизацію мелодичної лінії. Простими гармонічними засобами композитор вибудовує емоційно напружені фрази широкого дихання задля ілюстрації вербального тексту: вище перелічені засоби композитор застосував, наприклад, в «Отче наш» Літургії № 5, вибудовуючи лінію від «і не введи нас во іскушеніє» до «Амінь».

Стосовно мелодичного матеріалу літургій О. Кошиця О. Засадна зазначає: «є менш вживані, проте важливі для інтонаційного розвитку циклу лейткомплекси: — широкий (квінтовий або секстовий) хід із низхідним

заповненням. Він лежить в основі мелодичних ліній двох сакральних центрів Літургії вірних: «Херувимській пісні» та «Тобі співаємо». Ця поспівка є варіантом вищезгаданої «квартової» моделі. Як вважає Н. Калуцка, розвиток таких формул за принципами розгортання чи проростання простежуються у всіх Літургіях О. Кошиця. Розширення їхнього діапазону (від терції до квінти, сексти й октави) відбувається поступово» [47, с. 71].

Крім того, М. Антонович звертає увагу на дві риси в мелодиці літургій О. Кошиця: «1) речитативні елементи використовуються найбільш повно в початковій та кінцевій (до Євангелія та після Освячення) частині Літургій і тим створюють певну рівновагу й симетрію в побудові Літургій, як мистецької цілості, й тим самим підкреслюють циклічну єдність Літургій Кошиця. 2) Речитативні елементи виступають найчастіше й найширше в ранніх творах Композитора і в пізніших творах щораз поступаються пісенному типові мелодії більш співної за своїм характером» [3, с. 33]. Можна також додати ще третю рису — найменше речитативні елементи зустрічаються у Четвертій літургії, а найчастіше — у перших двох.

2.3. Виконавська доля літургій О. Кошиця

На початку ХХ століття майже всі українські композитори зверталися до жанру літургії. Парадоксально, але О. Перепелюк, досліджуючи репертуар та виконавські особливості церковних хорів Київської єпархії межі ХІХ–ХХ століть, надає низку відомостей, з яких зрозуміло, що літургія жодного українського композитора як цілісний твір не виконувалась повністю або виконувалась в переробленому вигляді.

О. Кошиць створив п'ять літургій вже в еміграції — протягом 1922–1938 років. За словами О. Козаренка, «20-ті роки позначені появою „нової школи“ української духовної музики, оригінальна стильова якість якої є необхідним доповненням усього масиву композиторської творчості першої третини ХХ століття» [65, с. 138]. Загальновідомо, що радянська влада

обмежувала діяльність церков та виконання духовних творів українських композиторів, а твори О. Кошиця взагалі були під заборонаю. Лише наприкінці ХХ століття почалося відродження української сакральної музики, яка «є найбагатшим тезаурусом національних стереотипів музичного професіоналізму...» [65, с. 138]. Завдяки діяльності провідних диригентів та хорових колективів відбулося відродження імен та творчості українських композиторів початку ХХ століття. Проте існування духовних творів О. Кошиця в концертному та церковному виконавських просторах є абсолютно невивченим.

Літургія — це насамперед «головне богослужіння християнської Церкви, під час якого здійснюється таїнство Євхаристії» [86] , а також музичний жанр, який «втілюється переважно в акапельних хорових циклічних композиціях, створених на основі текстів і чинопоследовності однойменної церковної відправи. На відміну від літургії-богослужіння, літургія як жанр розрахована на виконання професійними або аматорськими хоровими колективами в церкві або концертних умовах і передбачає розмежування слухачів і виконавців. В Україні церковно-співоча традиція активно взаємодіяла з фольклорно-пісенною, відтак уже на перших етапах формування літургії як музичного жанру було закладено підвалини для розвитку в ній рис української національної музичної мови значною мірою внаслідок впливу хорового мистецтва» [86].

Літургія має несталу кількість частин, це залежить від чинопоследування богослужіння. Головна мета церковного мистецтва полягає у збереженні та передачі істини, адже «богослужбовий спів покликаний, насамперед, виражати навчання Церкви й, таким чином, нерозривно пов'язувати із внутрішнім, таємничим її життям. Церковний спів у першу чергу — молитва, а потім — явище мистецтва» [9, с. 246]. Частини літургії містять головні догмати християнської віри, а музика до біблійних або канонічних текстів є засобом передачі та навчання істини, «щоб ці тексти

за допомогою нерозривно пов'язаних з ними мелодій глибше запам'яталися в свідомості слухачів...» [9, с. 239].

Музикознавці розмежовують церковну музику та духовну, релігійну, літургійну та паралітургійну. Питання термінологічної точності досліджували музикознавці та церковні діячі. Звернемося до зауваження українського диригента і музикознавця В. Г. Бойка, який розглядає церковну та духовну творчість у вузькому сенсі, акцентує увагу на особистісному композиторському баченні. В. Г. Бойко вважає: «Між церковним і духовним композитором існує різниця. Духовний композитор прислухається до голосу суб'єктивних релігійних переживань. Він — релігійний лірик. Духовний композитор, відтворюючи священний текст, передає не стільки те, що в цьому тексті, скільки те, як він сприймає цей текст. Церковний же композитор суб'єктивний у значно меншому ступені. Він передає не свої почуття, а почуття всієї церкви, сприймає духовний текст як те, що в ньому дане» [9, с. 245].

Аналізуючи історичний шлях розвитку жанрів церковної музики (православної та католицької традиції), можна побачити, що в композиторській творчості та її інтерпретації, тобто виконанні, є небезпека перенесення уваги з головного на другорядне, з етосу — на афект, зі змісту слова — на його музичне втілення, тобто з його богословського сенсу, який викладається мелодично, — на інші фактори, чи то краса гармонії, чи засіб виконання тощо.

Кожного разу, коли постає питання відповідності того чи іншого твору характерові та духу Церкви, тим ритмам, з якими Церква прагне узгодити життєві ритми людини, на другий план відходять освіченість автора, його обізнаність в історії, музиці або його геніальність як хорового виконавця, вони відступають перед питанням функціонального сприйняття цієї музики, актуалізації у свідомості тих, хто молиться, світу віри, образу воскреслого Господа Ісуса Христа як головного змісту Християнства.

О. Кошиць як випускник Київської духовної академії зсередики знав особливості літургії як чинопослідування та як жанру. П'ять його літургій не були написані на замовлення якоїсь парафії. Композитор створював їх у найскладніші для нього роки еміграції. У передмові до Першої літургії композитор зазначив, що музичною основою більшості частин є «стародавні українські дяківські співи, які я чув від блаженої пам'яті академіка Ореста Івановича Левицького та старих дяків-артистів церковного співу» [101, с. 2]. Третю літургію О. Кошиць присвятив «Усім працівникам сімки злучених українських хорів», які у середині 30-х років ХХ ст. мешкали у Нью-Йорку та невеликих містах поблизу нього (точні назви міст вказує З. Лисько). Присвята була пов'язана з тим, що зазначені хори спонсорували видання Третьої літургії, а також виконували твори композитора у своїх концертах. Можна припустити, що ці хори й були першими виконавцями твору О. Кошиця, але, на жаль, наразі це неможливо перевірити. Але наведені факти відображають, що у виконавському аспекті О. Кошиць орієнтувався на високий професіоналізм, тому можна побачити певну відірваність його літургій від функціональної потреби сучасного кліросу¹.

Водночас композитор враховував реалії життя та розумів, що не кожен церковний регент буде працювати з професійним хором, а відтак не буде мати «технічних» можливостей для якісного виконання авторської літургії. Тому О. Кошиць залишив практичні поради щодо полегшення виконання його літургій. Так, стосовно виконавського складу Другої літургії у «Зауваженнях» композитора «подається, що на випадок, якби в хорі не було низьких басів, диригент може викинути в басовій партії нижні подвійні ноти» [100, с. 723]. За даними З. Лиська, «у "Передмові" (що є уривком з листа Кошиця до Теодосія Каськово, диригента в Ньюарку) автор зауважує, що

¹Клірос, крилас або крилос у православній та католицькій церквах східного обряду — підвищення для співаків, читців праворуч і ліворуч від іконостаса на рівні солеї або в храмовій частині церкви. У більшості сучасних храмів використовується один крилос, праворуч від вітваря. За наявності двох крилосів хори можуть співати антифоном. Хор співаків на крилосі символізує хор ангелів, які вихваляють Бога.

коли хорові партії не добре обсажені голосами, диригент може опускати в басах ті нижні ноти, які удвоюють верхні, а там, де тенори і сопрани діляться на перших і других, може залишити тільки перших тенорів з другими сопранами, або, навпаки, перших сопранів з другими тенорами, — відповідно до голосових сил, якими розпоряджає» [100, с. 723].

Стосовно церковності літургій О. Кошиця розмірковував музикознавець та протоієрей Д. Болгарський: «Не є таємницею, що вічна літургійна музика пишеться у тиші, зосередженні, виходить з певного євхаристичного досвіду. А це були саме ті роки, коли хор О. Кошиця, підкорюючи світ, здійснював свою місію — відкривав світу через пісню душу молодій Україні. Можна припустити, що тоді в нього не було достатньої можливості свій євхаристичний, молитовний досвід втілювати у звуці, у партитурі хорових богослужбових творів» [11, с. 44].

У церковній практиці духовні твори О. Кошиця дотепер звучать рідко. Михайло Семенович Литвиненко (1927–2020), митрополичий регент хору УПЦ (1975–2008), згадував, що ситуація з духовними творами О. Кошиця в другій половині ХХ століття була складною, тому що партитури композитора нечасто потрапляли до рук. Основними зберігачами його партитур була діаспора, де О. Кошиць не був забороненим. Деякі партитури дивом потрапляли на наші терени та виконувались. Серед них — Велика, Сугуба та Просительна Єктенії, «Отця і Сина», «Єдин свят» і деякі обробки (наприклад, «Достойно єсть» київського розспіву).

За спогадами М. С. Литвиненка, ситуація не була кращою в радянські часи, коли працювали регенти Петро Григорович Гончаров (1888–1970), Михайло Петрович Гайдай (1878–1965), Олексій Костянтинович Сніжинський (Годзяцький, 1904–1979). У репертуарі регентів, який М. С. Литвиненко знав майже напам'ять, місце О. Кошицю відводилося лише фрагментарне.

Більш виконуваними духовні твори О. Кошиця є в Західній Україні. Заданими Д. Болгарського, регент Ужгородського архиєрейського хору Федір Іванович Копинець (нар. 1954) додав до репертуару «Святий Боже» та Заупокійну Єктенію, а також Другу Літургію, яку раніше хор виконував повністю [11, с. 43].

Дедалі кращою стає ситуація з концертним виконанням духовної музики О. Кошиця. Дослідниця А. Патер розглядає творчу діяльність провідних українських хорових колективів ХХ–ХХІ століть з погляду естетичного виконавського ідеалу. Наприклад, авторка вказує на погляди Михайла Кречка¹, керівника Національної академічної капели України «Думка» (1969–1983). М. Кречко вважав, що виконання духовної музики «вимагає особливої делікатності й, oprіч чистого професіоналізму, обов'язкової обізнаності у специфіці, пов'язаної зі стилістикою співу, зумовленою як церковною обрядністю, так і давніми, досить-таки консервативними традиціями. Але вони є і вважаються неписаними законами етики церковного хорового співу. Отож диригентові замало розуміти прямий зміст канонічного тексту. Він має розібратися і в символах, якими переповнені ці тексти, і у конкретиці церковної обрядовості — Служби Божої, Заутренні, Вечірні, Всенічної, Панахиди тощо. ...для нас, українців, спів залишається молитвою ще з часів поганських культових обрядів, тож тим більше він має бути молитовним, без зовнішніх ефектів, глибоко зосередженим на духовності, коли йдеться про спів у церкві чи на світській сцені» [142, с. 113].

До речі, схожі погляди мав також диригент і церковний композитор Мирослав Антонович, який «у своїх розмірковуваннях про особливості виконання Літургії О. Кошиця ... схиляється до рівномірного використання емоційного і раціонального елементів у інтерпретації твору. Вважає, що деталі не повинні йти на шкоду музичній формі» [142, с. 110].

¹ М. Кречко викладав також у Київській консерваторії, а серед його учнів — О. Тарасенко, керівник Митрополичого хору «Fresco sonore».

Досліджуючи традиції київської хорової школи, А. Лащенко зазначає, що хоча радянська влада намагалася спростити функціональні засади хорового руху, київські диригенти послідовно втілювали в життя принципи спадкоємності, професіоналізму, гармонійного поєднання національного і світового досвіду хорової культури [110, с. 53].

З кінця ХХ століття зростання ролі духовної музики та її широке розповсюдження в музичному житті України відбувалося завдяки діяльності високопрофесійних хорових колективів. Серед найвідоміших — камерний хор «Київ» (художній керівник М. Гобдич), Київський камерний хор «Хрещатик» (художній керівник П. Струць), жіночий хор «Павана» (диригент Л. Байда), камерний хор «Легенда» (диригент І. Циклінський), церковний хор «Видубичі» (диригент В. Шовкун), Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського (диригент В. Іконник) та ін. З приводу останнього колективу А. Патер зазначає: «Продовжувачем музично-просвітницької справи В. Іконника був керівник хору Національного радіо та телебачення Віктор Скоромний, який пізніше очолив Камерний хор ім. Б. Лятошинського. Він інтерпретував Літургію Семена Панченка та Богородичні догмати знаменного розспіву Олександра Кошиця» [142, с. 134]. Можна також додати відомості, які надає О. Уманець: «Як вже раніше відзначалося, наприкінці 80-х рр. в Україні починається справжнє відродження історичних національних пам'яток сакральної музичної культури. Певним поштовхом до цього стало знайомство у 1960–1970-х роках із відомими західноєвропейськими культовими зразками мовою оригіналу (реквієми Моцарта, Верді, Керубіні), відродження активного виконання музики Бортнянського, Березовського, Веделя, Кошиця, Вербицького. Пропагандистами цієї музики є Камерний хор ім. Б. Лятошинського (керівник В. Іконник, згодом В. Скоромний), капела «Думка» (художній керівник Є. Савчук). Створюються й нові колективи, які орієнтовані на виконання церковної музики — «Фрески Києва» (керівник О. Бондаренко), «Почайна» (керівник О. Жигун), «Відродження» (керівник

М. Юрченко). Саме колективу «Почайна» належить ідея проведення у 1990 р. Міжнародного свята української духовної музики з нагоди 375-річчя заснування Києво-Могилянської академії. Вперше прозвучали літургії св. І. Золотоуста на музику С. Панченка, О. Кошиця, А. Веделя, літургія на музику М. Вербицького у виконанні цього колективу, хорів Українського телебачення і радіо, студентів Київської державної консерваторії. На святі виступали також 27 хорів з країн Європи, США, Канади, Англії. Було проведено теоретичну конференцію з проблем вивчення й розвитку духовної музики». [174, с. 137].

На початку 1990-х років минулого століття Чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького під керівництвом Зиновія-Богдана Антківа також популяризувала українську духовну музику. «Капела першою здійснила запис з програмою “Українські колядки та щедрівки” з текстами, які раніше вилучались як релігійні, звернулась до літургій К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, духовних творів М. Лисенка, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя» [142, с. 136].

Студентський хор П. Муравського на початку 1990-х років під час гастрольних поїздок у Швейцарії та Канаді виконував не тільки обробки народних пісень, а також Літургію О. Кошиця та духовні твори українських композиторів. За словами А. Лащенка, він «пережив глибоке душевне потрясіння», коли слухав Літургію О. Кошиця у виконанні студентського хору [110, с. 71]. До речі, вивченню виконавсько-стильових особливостей української сакральної музики присвячено один з розділів роботи А. Патер, у якому дослідниця звертається до спогадів О. Кошиця, аналізує його виконавську діяльність на теренах України та за кордоном. У результаті аналізу виконавських концепцій О. Кошиця та П. Муравського музикознавиця робить висновок: «Шляхом ретроспекції семіосфери національної сакральної музики кінця ХІХ — початку ХХІ ст. можна стверджувати, як тісно пов'язані професійні виконавські, етичні та

світоглядно-естетичні принципи хорової майстерності О. Кошиця і нашого сучасника П. Муравського (останній працював на славу хоровій справі до кінця свого життя). «Звуковий ідеал» ... національного хорового виконання був сформований віками і переданий традицією своїм нащадкам» [142, с. 93].

Варто нагадати, що серед учнів П. Муравського — М. Гобдич, Л. Бухонська, В. Курач, Ю. Курач, П. Струць, Б. Пліш, Д. Болгарський, А. Попіль та багато інших видатних диригентів. Ю. Воскобойнікова відзначила особливу роль збірки «Божественна літургія», виданої Д. Болгарським, у поширенні виконання богослужбових творів українських композиторів. Дослідниця вивчала науково-реставраційну, основу на «поєднанні теоретичної практики дослідження церковно-співочої традиції з її виконавським втіленням» [17, с. 175], та педагогічну діяльність регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Дмитрія Болгарського.

Особливу роль відіграє музично-просвітницька діяльність Миколи Гобдича, який з 1991 року є художнім керівником і головним диригентом камерного хору «Київ». Загальновідомо, що в програмах хору — значна частина української та зарубіжної духовно-музичної спадщини, починаючи з доби Середньовіччя і до найсучасніших творів українських композиторів. Деякі твори були виконані вперше саме цим високопрофесійним колективом.

З нагоди 130-річчя від дня народження О. Кошиця Національна музична академія ім. П. І. Чайковського восени 2005 року зорганізувала Всеукраїнську хорову асамблею. Художній керівник та головний диригент капели «Думка» Євген Савчук закликав вшанувати пам'ять композитора. Участь у Всеукраїнській хоровій асамблеї узяли близько двадцяти найвідоміших хорових колективів країни, серед яких Національний хор ім. Г. Верьовки, капела «Думка», Камерний хор Харківської філармонії, ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського (Київ), муніципальний хор «Легенда» (Дрогобич), Камерний хор ім. Д. Бортнянського (Чернігів) та ін.

Регент Митрополичого хору «Fresco sonore» Спасо-Преображенського собору Олександр Леонідович Тарасенко добре знає царину сакральної музики та орієнтується в ситуації з репертуарною політикою в церковних хорах. Він вказав на позитивну тенденцію щодо ситуації із сакральною музикою О. Кошиця. У репертуарі хору є низка творів композитора — Мирна ектенія, Перший антифон, «Во Царствії» та Сугуба ектенія з Літургії першої, «Херувимська» *фа мажор*, «Милость мира» з Літургії третьої, «О тобі радується», «Христос воскрес».

У репертуарі хору «Аскольд» церкви Миколая Чудотворця на Аскольдовій могилі УГКЦ, яким керує Ольга Засадна, теж є твори О. Кошиця — догмат шостого гласу «Кто Тебе не ублажить», канти «Радуйся, Маріє» та «Ісус днесь от гроба встає», вибрані номери з Літургій.

У репертуарі Національної заслуженої академічної капели України «Думка» присутні кілька партитур О. Кошиця, серед яких «Святий Боже» та «Херувимська пісня» з Літургії третьої, а також «Боже Великий Єдиний» М. Лисенка з гармонізацією О. Кошиця. У 1995 та 2002 роках капелою були записані компакт-диски з виконанням частин літургій О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка. «Колектив зачаровував слухацьку аудиторію співом частин з Літургій О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, а також повернулися до слухача колядки, тексти яких раніше активно редагувалися, вилучаючи всі церковно-обрядові слова» [142, с. 122].

Євген Савчук, художній керівник капели «Думка» з 1984 року, за словами музикознавця Ю. Чекана — «знакова постать», «феномен». Ознаками цього феномена, на думку дослідника, є універсалізм, тобто стильове, хронологічне та жанрове наповнення репертуару, його всеосяжність, а також неповторний виконавський стиль. «Репертуар капели сформований з помітною поміркованістю (духовна і світська музика існують паритетно)...» [142, с. 120].

Вісім Богородичних догматів знаменного розспіву в гармонізації О. Кошиця виконує Академічна хорова капела Українського радіо під керівництвом Ю. Ткач.

Камерний хор «Кредо» під керівництвом Б. Пліша у своєму репертуарі має багато духовних творів українських композиторів, зокрема, й О. Кошиця. Наприклад, у концертну програму «Фрески Софії Київської» ввійшов Богородичний догмат другого гласу «Прейде сень законная», а в програмі «Піснеспіви Золотоверхого Києва» було виконано догмат шостого гласу.

12 травня цього року відбулася знакова подія — відкриття духовно-мистецького циклу «100 років української літургії». У програмі циклу виконувалися п'ять літургій, написані українськими композиторами першої половини ХХ століття, серед яких О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, П. Гончаров та Я. Яциневич. Виконавцями зазначених творів є Liatoshynskiy Capella: Choir під керівництвом Б. Пліша, А. Сиротенка, О. Тарасенка та Н. Тарасенка, Р. Толмачова, В. Яценка. Крім того, під час виконання було заплановано живе слово отця Георгія Коваленка та участь дияконів — отців О. Тарасенка, С. Возняка та С. Шанти.

Отже, цикл було розпочато виконанням Першої літургії О. Кошиця у Соборі Святої Софії. В анотації до циклу, яку знаходимо на сторінці Національного будинку музики, історична довідка допомагає зрозуміти значення події для української богослужбової музичної культури: «Більш ніж століття тому, в час визвольної боротьби українського народу, духовна незалежність набула особливо вагомого значення. Це усвідомлювали як значна кількість вірян, так і церковні служителі та культурні діячі. У травні 1919 року у вщент заповненому Військовому Микільському соборі, пізніше знищеному більшовиками, відбулася перша літургія українською мовою, що ознаменувало появу Української автокефальної православної церкви. Ця подія привела до важливих культурних зрушень, зокрема, музичних. Утворення Української автокефальної православної церкви у першій третині

XX століття та проведення всеукраїнських соборів відіграло велику роль у розвитку української церковної музики.

Українська літургія мала звучати по-новому, бути близькою за мелосом для вірян та відходити від традицій московського синоду. Осередком цих змін стала Софія Київська, в якій вперше звучали літургії українських композиторів. У 1926 році радянські очільники назвали УАПЦ “могутнім оплотом націоналізму та відмінним агітаційним знаряддям”, тим самим розпочавши репресії проти її діячів. Попри короткий період свободи богослужінь, УАПЦ дала поштовх до існування ряду українських літургій — справжніх музичних скарбів, які через 100 років протягом п’яти концертів циклу знову прозвучать у головних святинях Києва»¹.

Написані у період 1919–1925 років, літургії українських композиторів мають три вагомні особливості: по-перше, вони виконуються українською мовою, по-друге, музична мова творів спирається на давній український обіход, по-третє, у цикли залучені мотиви паралітургічних псалм і кантів. Це поєднання створило естетичні засади нової української літургії. Поряд з літургією О. Кошиця рідко виконуються Літургія П. Гончарова, який був регентом Софійського собору, та Літургія для хору і народного співу К. Стеценка. На думку організаторів, дияконські виголоси та живе слово отця Г. Коваленка мали додати усвідомленості сприйняття почутого. Завдяки шістьом диригентам кожна літургія мала інакше виконавське прочитання і таким чином між композитором та диригентом щоразу формувався новий діалог.

На превеликий жаль, слухацька аудиторія літургійних циклів була дуже малою, камерною. Залишається сподіватися, що митці не зупиняться на досягнутому і буде можливість почути всі літургії О. Кошиця, а також здійснити записи цих творів.

¹ Духовно-мистецький цикл з п’яти літургій. 100 років української літургії // Національний будинок музики. URL: https://nhm.com.ua/news/24_05_2024_063141 (дата звернення: 01.09.2024).

Наведені факти виконавських версій духовних творів О. Кошиця дають змогу побачити, що в богослужбовій практиці вони виконуються зрідка та в репертуарі професійних хорових колективів посідають другорядне місце. Це означає, що хорові літургійні твори композитора досі є менш розповсюджені порівняно з творами К. Стеценка та М. Леонтовича, які твердо увійшли не тільки в церковний обіход, а й у концертну практику. Безперечно, позитивні зрушення вже є завдяки просвітницькій діяльності видатних українських диригентів та хорових колективів. Але потрібно докласти чимало зусиль, щоб не тільки Перша літургія, а й усі п'ять літургій О. Кошиця виконувалися повністю в богослужбовій практиці та концертних програмах.

Висновки до другого розділу

Розглядаючи період українізації богослужбової музики, О. Засадна звертає увагу на те, що до появи Першої літургії О. Кошиця були написані та виконані два значних твори українською мовою — Панахида К. Стеценка й Літургія М. Леонтовича. Науковці, спираючись на спогади О. Кошиця, його дисертацію та документи першої третини ХХ століття, зазначають, що композитор прагнув поєднати київський розспів із народнопісенними джерелами та реформувати церковний спів. Проте Л. Пархоменко зазначає, що «естетико-стильова концепція автора не здобула належної уваги суспільності», хоча «за рівнем переосмислення забутих закономірностей давньої культової монодії, відновленням етичної місткості процесу духовного піднесення й просвітлення людини у відправі, за збереженням традиційних ознак раритетів національних форм Служби Божої Літургії Кошиця не мають аналогів у нашій культовій музиці. Накреслений митцем шлях адаптації предковічних традицій знаменного співу складає головний художній здобуток композитора» [58, с. 192]. Висновок дослідниці є абсолютно точним, але аналіз Літургій О. Кошиця доводить, що композитору

вдалося поєднати церковний розспів із народнопісними інтонаціями, а також розкрити образність літургичного циклу гармонічною мовою.

У музичній мові Літургій О. Кошиць залучив ладогармонічні акценти — від модальної організації до хроматизації мелодичної лінії, використання зменшених септакордів, зіставлення паралельних та однойменних ладів, акордів мажоро-мінорної системи тощо. Отже, О. Кошиць не тільки оновив музичну мову духовного жанру, а й заклав творчі засади для наступного покоління українських композиторів.

ВИСНОВКИ

Духовні твори О. Кошиця відображають не тільки високу професійну майстерність митця, а й тверду й виважену проукраїнську позицію у творчому процесі, навіть у складні для української церкви 10–20-ті роки ХХ ст. Літургії та жанри паралітургійної музики становлять майже половину творчого доробку композитора і визначають його духовно-естетичні засади.

Літургійна творчість композитора набуває повноти наукового осмислення за умов дослідження оригінального авторського тексту. Об'єднання деяких частин у мініцикли, градація ладогармонічної мови від модальної організації до хроматизації мелодичної лінії зумовлено вербальним текстом. Задля збереження смислових акцентів композитор вдається до зіставлення паралельних та однойменних ладів, альтерації акордів субдомінантової і домінантової груп тощо.

Йдучи за словесним текстом, О. Кошиць музичними засобами відтворює картини величання Бога, розкриває і Його страждання за гріхи людства тощо. Композитор вдається до об'єднання деяких частин у мікроцикли задля формування смислових сфер, звукової просторовості та композиційної єдності. Один із найважливіших засобів виразності у Літургіях О. Кошиця — динаміка, яку митець часто використовує як елемент формотворення. Динамічними контрастами супроводжуються зміна розділу або певні слова, як, наприклад, «яко да Царя», «хваліте», — для підкреслення образного змісту.

У спогадах композитор нерідко описує «вовчу яму», у якій перебував під час написання духовних творів. Проте саме в цих творах виявляється особистість композитора, який зберіг і розвинув традиції церковного українського співу сформував творчі засади для українських композиторів — своїх наступників..

Думки науковців збігаються в тому, що О. Кошиць — велич, за якою стоїть культура оточення, національне виховання, давні й багаті музичні

традиції. М. Антонович слушно зауважує, що сила таланту композитора полягає не у створенні «нових власних мелодій», а у кропіткій праці з готовим національним інтонаційним матеріалом. Внесок О. Кошиця полягає не тільки у збереженні традицій, а й у збагаченні жанру Літургії утіленням глибинного змісту піснеспівів музичними засобами, розумінням вербальних текстів, зумовленим непохитною вірою, знанням чинопослідування.

У сучасній богослужбовій практиці Літургію як авторський цикл будь-якого композитора виконують украй рідко. Регенти пов'язують це насамперед з відсутністю хорового ресурсу, тобто професійних співаків, здатних за короткий час вивчити та якісно виконати доволі складні партитури та, найголовніше, донести текст і спонукати вірян до молитви й прославлення Бога. Відповідно, більшість церковних регентів обирають літургійні піснеспіви для служби на власний смак або орієнтуються на певного священнослужителя, створюючи «попурі» із зазвичай відомих композицій. На жаль, навіть великі храми часто не можуть собі дозволити кваліфікованих співаків або обирають між хором і квартетом. Саме тому, враховуючи зазначене, О. Кошиць залишив вказівки щодо спрощення партитур своїх Літургій. Щодо його творів, церковних регентів ще чекає велика й копітка праця — спочатку ознайомлення з творчістю митця, згодом опрацювання партитур його літургій, а далі — репетиційний процес, пояснення, донесення до хористів значення й сутності музики композитора і, як результат, — якісне виконання його творів.

У концертних програмах із кожним роком усе частіше з'являються духовні твори українських композиторів, зокрема й О. Кошиця. Сподіваємося, що започаткований цього року духовно-мистецький цикл стане потужним стимулом для подальшого концертного й богослужбового життя Літургій О. Кошиця, а також сприятиме ознайомленню української та зарубіжної спільноти з цією натхненною музикою.

Деякі закиди музикознавців щодо «простої» музичної мови Першої літургії О. Кошиця можуть і досі гальмувати прагнення виконавців і науковців досліджувати й виконувати літургії композитора. Проте музика Другої, Третьої та особливо Четвертої літургій безперечно варта уваги. Тому тема дослідження та виконавських інтерпретацій духовних творів О. Кошиця залишається відкритою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен у творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
2. Антоненко М. М. Православна духовна музика у творчості сучасних українських композиторів: традиції і трансформації // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2020. № 1 (46). С. 78–88.
3. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович: композитор церковної музики і диригент. Вінніпег, 1975. 96 с.
4. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ–початку ХХІ століття : дис...доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / НАКККІМ. Київ, 2021. 253 с.
5. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво асаррелла як систематичний музично-виконавський феномен : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
6. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ: Український світ, 2002. 440 с.
7. Берегова О. М. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
8. Боднар Є. М. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру // Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип. 7, кн. 2. С. 198–211.
9. Бойко В. Г. Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики // Культура України. 2011. № 35. С. 237–246.
10. Болгарський Д. А. Києво-Печерський розспів як церковно-певчий феномен української культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури. Київ, 2002. 21 с.
11. Болгарський Д. А. Хорові твори О. Кошиця у богослужбній практиці // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час: зб. ст. Київ, 2007. С. 43–46.
12. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : автореф. дис...доктора мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. Мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 40 с.
13. Боровик М. К. Становлення багатоголосого хорового співу Історія української музики : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. Київ: Наук. думка, 1989. С. 171–194.

14. Булат Т. П. О. А. Кошиць і народна пісня // Народна творчість та етнографія. Київ, 1966. № 2. С. 22–31.
15. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1 : Хори. Дрогобич : Вимір, 2005. 298 с.
16. Василько В. О. А. Кошиць // МУЗИКА. 1972. № 5. С. 23–24.
17. Воскобойнікова Ю. В. Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Димитрія Болгарського // Наук. записки Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2. С. 169–177.
18. Гайдучик Д. В. «Літургія святого Іоанна Златоустого» у творчості Я. Яциневича та К. Стеценка: спільні та відмінні риси // Релігія. Філософія. Культура : міждисциплін. всеукр. наук.-теорет. конф. (присвяч. 300-річчю преставлення засновника Чернігів. колегіуму Іоанна Максимовича та у зв'язку із 25-річ. ювілеєм каф. філософії та культурології Чернігів. нац. пед. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка). Чернігів, 2016. С. 76–86.
19. Гайдучик Д. В. Жанрові традиції у «Службі Божій» Михайла Гайворонського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. і мат. Вип. 113 : Композитори музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. Київ, 2015. С. 239–256.
20. Гайдучик Д. В. Синтез народнопісенних та церковно-монодичних витоків у духовних циклах Кирила Стеценка // Українське музикознавство : щорічник. Київ, 2013. Вип. 39. С. 164–193.
21. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2003. Вип. 27. С. 3–11.
22. Герасимова-Персидская Н. А. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2006. Вип. 60. С. 3–8.
23. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и её проявление в музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 51. Київ, 2005. С. 3–8.
24. Гнатів З. Я. Сакральна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХІХ — початку ХХ століть // Молодь і ринок : наук.-пед. журнал. № 12 (95). Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-тет ім. І. Франка, 2012. С. 118–126.
25. Головащенко М. І. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні // Народна творчість та етнологія. Київ, 2004. № 4. С. 80–84. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2004/4/publications/80.pdf> (дата звернення: 24.03.2024).
26. Головащенко М. І. Феномен Олександра Кошиця. Київ: Музична Україна, 2007. 576 с.

27. Граб У. Б. Олександр Кошиць в епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича // Студії мистецтвознавчі. 2013. чис. 3/4. С. 150–159.

28. Григорьева Г. В. Некоторые аспекты анализа музыкального произведения в системе современных стилевых критериев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. Киев : Муз. Україна, 1988. С. 4–70.

29. Гуральна С. С. Музично-стилістичний семіоз «Літургій» Порфирія Бажанського // Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 1. С. 116–124.

30. Гуральна С. С. Паралітургійні пісні як складники богослужінь у творчості галицьких композиторів кінця ХІХ–першої половини ХХ століть // Музичне мистецтво і культура. 2021. Вип. 32, кн. 1. С. 71–92.

31. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель: постать митця у контексті епох: Монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.

32. Гусарчук Т. В. Діалог століть у «Хоровому концерті пам'яті Артемія Веделя» Світлани Острової на тексти Григорія Сковороди // Молодий вчений. № 3 (55). Київ, 2018. С. 14–18.

33. Гусарчук Т. В. Творча діяльність Миколи Гобдича в аспекті особистісної детермінації // Українське музикознавство : щорічник. Вип. 38 : Пам'яті Ігоря Пяковського. Київ, 2012. С. 222–249.

34. Добуш Ю. Олександр Кошиць і українська хорова культура у діаспорі // Молодь і ринок : наук.-пед. журнал. № 10 (81). Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-тет ім. І. Франка, 2011. С. 121–125.

35. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики : у 2 ч. Ч. II. Київ : Музична Україна, 1967. 320 с.

36. Дуда М. Потреба створення українського репрезентативного хору // Український самостійник. Мюнхен, 1955. 18 вересня. с. 7.

37. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття / упоряд. М. Юрченко. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. 224 с.

38. Єфремова О. Г. Утворення та діяльність української республіканської капели (1919–1921 рр.) в архівних документах // Архіви України. 2016. № 2 (301). С. 122–148.

39. Жадько В. Де ж похований Олександр Кошиць? // Кримська світлиця. 2012. №12. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=11167> (дата звернення 08.02.2020).

40. Заверуха О. Л. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці // Художня культура. Актуальні проблеми. Київ, 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 36–40.

41. Завітневич В. З. Гармонійний талант // Свобода. Український щоденник. 1972. 20 жовтня. С. 1–2. URL: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1972/Svoboda-1972-195.pdf>.

42. Загайкевич М. П. Мистецькі паралелі: велич і парадокси долі Олександра Кошиця та Василя Авраменка // Студії мистецтвознавчі. 2010. Вип. 3 (31). С. 34–40.

43. Засадна О. В. Жанр вінчання у творчості композиторів Київської хорової школи початку ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 127. Київ, 2020. С. 52–66.

44. Засадна О. В. Літургійні піснеспіви у церковно-музичній творчості представників Київської хорової школи 20-х років ХХ століття // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2013. Вип. 38. С. 232–243.

45. Засадна О. В. Літургія Порфирія Демуцького (1922): стилістика в контексті ідеї загальнонародного співу в церкві // Студії мистецтвознавчі. 2013. ч. 3/4. С. 44–50.

46. Засадна О. В. Мандрівні капели Дніпросоюзу: значення для сучасності з погляду історичної перспективи // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 125. Київ, 2019. С. 41–51.

47. Засадна О. В. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи): дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.

48. Засадна О. В., Черсак О. М. Українізація богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина ХХ століття) // Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. С. 192–219.

49. Зосім О. Л. Паралітургіка // Укр. муз. енциклопедія в 6 т. Т. 5: Павана — Ролікарп. Київ: вид-во ІМФЕ, 2018. С. 72–74.

50. Зосім О. Л. Пісенно-кантові жанри у творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології / Матеріали Десятої Міжн. наук.-творчої конф. 20 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 41–45.

51. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність : літургійні паралелі // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. 2010. № 3. С. 99–107.

52. Іванов В. Ф. Маловідомі сторінки хорової творчості М. Д. Леонтовича // М. Леонтович. Духовні хорові твори. Київ: Музична Україна, 1993. С. 8.

53. Історія української музики : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 3 : Кінець ХІХ–початок ХХ ст. Київ : Наук. думка, 1990. 424 с.

54. Калуцка Н. Б. «Тарасівські пісні» в етнологічній та мистецькій діяльності Олександра Кошиця // Народна творчість та етнографія. 2001. № 3. С. 107–110.

55. Калуцка Н. Б. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2001. 219 с.

56. Калуцка Н. Б. Невідомі листи П. Козицького до О. Кошиця (1922–1923 роки) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час: зб. ст. Київ, 2007. С. 125–134

57. Калуцка Н. Б. Приховане буття або криза української республіканської капели // Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2007. Ч. 2 (18). С.34–42.

58. Калуцка Н. Б., Пархоменко Л. О. Олександр Кошиць: мистецька діяльність контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 380 с.

59. Калуцка Н. Б. Драматургічні аспекти в аранжуванні обрядового фольклору (канти, псалми О. Кошиця) // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Київ, 2002. С. 263–270.

60. Калуцка Н. Б. Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики ХХ ст.: автореф. дис... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Муз.мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2001. 21 с.

61. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с. (С. 559 — 584).

62. Карась Г. Мистецька освіта у життєтворчості Олександра Кошиця // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі: наук. журн. 2022. № 7. С. 10–15.

63. Кияновська Л. О. Українська музична культура: навчальний посібник. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.

64. Кікіс І. В. Джерела церковної музичної творчості Олександра Кошиця // Наук. записки Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Музичне мистецтво. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 1998. Вип. 1 (9). С. 7–10.

65. Козаренко О. В. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 2001. Вип. 30. С. 138–149.

66. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

67. Коломоець О. М. Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч.посіб. Дніпро: Ліра, 2023. 288 с.

68. Коменда О. І. Духовні теми і жанри в українській музиці кінця ХХ століття — початку ХХІ століття // Студії мистецтвознавчі / Ін-т

мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2006. Число 4 (16). С. 51–55.

69. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.

70. Корній Л. П. Історія української музики: підручник / відп. ред. Г. Півторак. Київ, Харків, Нью-Йорк : М. П. Коць. Ч. 1 : Від найдавніших часів до середини XVIII ст., 1996. 314 с.; Ч. 2 : Друга половина XVIII ст., 1998. 388 с.; Ч. 3 : XIX ст., 2001. 480 с.

71. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку XX століття. Київ : Муз. Україна, 2018. 362 с.

72. Корній Л. П. Історія української музичної культури: підручник / відп. Ред. Л. Гнатюк. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 720 с.

73. Корній Л. П. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі української духовної музики) // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. До 95-р. Національної музичної академії України: Науковий журнал, 2008. № 1. С. 97–105.

74. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. Київ : Муз. Україна, 2011. 736 с.

75. Королів-Старий В. Олександр Кошиць // Літературно-науковий вісник. Львів, 1929. Кн. 1, січень. С. 36–48.

76. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури XX століття. Київ: Музична Україна, 1994. 288 с.

77. Коротя-Ковальська В. П. Українська народнопісенна творчість в українознавстві. Київ: НДІУ, 2008. 254 с.

78. Костюк Н. О. Богослужбова музична культура // Історія української музики : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 390–414; Т. 2: XIX століття, 2009. С. 70–160.

79. Костюк Н. О. Богослужбова творчість Вербицького: можливості оновлення критеріїв оцінки в культурно-стильовому контексті // Українська музика. 2015. Число 1–2. С. 156–168.

80. Костюк Н. О. Богослужбова творчість Михайла Вербицького // Студії мистецтвознавчі / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2015. № 3. С. 17–20.

81. Костюк Н. О. Богослужбова творчість українських композиторів 30-х років XX століття: контекст і тенденції // Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. Pp. 53–72.

82. Костюк Н. О. Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття XX століття // Студії мистецтвознавчі / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. № 3. С. 34–41.

83. Костюк Н. О. Діяльність регентів у царині богослужбово-музичної культури України початку ХХ століття // Наук. записки Терноп. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. Вип. № 2. С 121–129.

84. Костюк Н. О. Зауваги до вивчення української богослужбової творчості кінця ХІХ — перших десятиліть ХХ ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного ун-ту ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. наук, праць. Луцьк, 2009. Вип. 3. С.107–121.

85. Костюк Н. О. Концепційні аспекти дослідження української богослужбово-музичної культури 1801–1916 років: деякі висновки // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2011. Вип. 11. С. 255–269.

86. Костюк Н. О. Літургія // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-55873>.

87. Костюк Н. О. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 2000. Вип.29. С. 52–64.

88. Костюк Н. О. Літургія. Українська музична енциклопедія. Т. 3 : Лава — Музука / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Київ, 2011. С. 170–174.

89. Костюк Н. О. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, Європейської еміграції та північноамериканської діаспори 1930-х років // ІХ Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія / зб. наук. ст. (до 100-річчя НАН України). Київ: Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 215–232.

90. Костюк Н. О. Стилістика літургійних піснеспівів Миколи Леонтовича // Українська музика. 2017. № 1. С. 40–55.

91. Костюк Н. О. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти) / Монографія. Київ, 2018. 654 с.

92. Коханик І. Н. Слово как фактор стилеобразования в музыке В. Сильвестрова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 27 : Слово. Інтонанція. Музичний твір. Київ, 2003. С. 189–198.

93. Коцюбинська М. Х. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і літера, 2009. 584 с.

94. Кошиць О. А. Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег: Культура й освіта, 1954. 80 с.

95. Кошиць О. А. З піснею через світ (із «Щоденника» О. Кошиця) : у 3 т. Т. 2. / за ред. П. Маценка. Вінніпег: Культура й освіта, 1970. 119 с.

96. Кошиць О. А. З піснею через світ (із «Щоденника» О. Кошиця): у 3 т. Т. 3. Вінніпег: Культура й освіта, 1974. 184 с.

97. Кошиць О. А. З піснею через світ (подорож Української Республіканської Капели) : у 3 т. Т. 1. Вінніпег: Культура й освіта, 1952. 196 с.

98. Кошиць О. А. Листи до друга. 1904–1931. Київ: Рада, 1998. 190 с.
99. Кошиць О. А. Про українську пісню й музику / Репринт вид. 1970 р. Київ: Музична Україна, 1993. 48 с.
100. Кошиць О. А. Релігійні твори / За ред. З. Лиська. Нью-Йорк. Видавництво ім. З. Лиська, 1970. 736 с.
101. Кошиць О. А. Співи на службі Божій : Літургії святого отця нашого Івана Золотоустого : на підставі старовинного українського церковного співу. Київ ; Ляйпціг : Українська накладня, 1922. 49 с.
102. Кошиць О. А. Спогади: у 2 Т. Т. 1. Вінніпег: Культура й освіта, 1947. 367 с.
103. Кошиць О. А. Спогади: у 2 Т. Т. 2. Вінніпег: Культура й освіта, 1948. 272 с.
104. Кошиць О. Колядки // Народна творчість та етнографія. 2002. № 1–2. С. 57–60.
105. Кошиць О. Музичні гобелени : Франко-канадські, індіанські, гавайські та японські народні пісні в обробці для хору. Київ, 1972. 33 с. (Вип. 4).
106. Кошиць О. Музичні гобелени : Французькі пісні в обробці для хору. Київ, 1968. 64 с. (Вип. 1).
107. Курбанова Л. В. Композиторсько-редакційна діяльність Павла Маценка: збереження традицій національного хорового мистецтва в українській західній діаспорі // Вісник НАКККІМ. № 4. 2018. С. 355–360.
108. Курбанова Л. В. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття // дис...канд. Мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Прикарп. Нац.ун-т імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 313 с.
109. Лазаревич Є. Ю. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття // дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
110. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна, 2007. 197 с.
111. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ століття // Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. і мат-в. Вип. 92: Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти (до 70-річчя від дня народження А. П. Лащенко). Київ, 2013. С. 179–185.
112. Лащенко А. П. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. Київ : Муз. Україна, 1989. 136 с.
113. Лисенко Н. І. Творчі матеріали та листування О. Олеся в його еміграційному архіві // URL: <https://md-eksperiment.org/post/20190920-tvorchi-materiali-ta-listuvannya-o-olesya>
114. Лисько З. Олександр Кошиць (в 10-ті роковини смерті) // Укр. самостійник. Мюнхен. 14 листопада 1954, № 46, с. 4; 21 листопада 1954 р., № 47, с. 4; 28 листопада 1954 р., № 48, с. 4; 5 грудня 1954 р., № 49, с. 4;

12 грудня 1954 р., № 50, с. 4; 19 грудня 1954 р., № 51, с. 4; 26 грудня 1954 р., № 52, с. 4; 1955 р., № 1–2, с. 7.

115. Лук'янчук Є. В «казьонній церкві» // Укр.самостійник. Мюнхен, 1954. 26 грудня. № 52, с. 4.

116. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Т. 2. Львів: Дивосвіт, 2000. С. 244–248.

117. Мартинюк Т. В. Національний ідеал в Літургіях українських композиторів ХХ століття // Українознавчий альманах. 2013. Вип. 13. С. 93–100.

118. Марущак М. Б. «Песнопения Божественной Литургии» Порфирия Демущького для мішаного хору: жанрові та стильові особливості // Траекторія Науки. 2018. Vol. 4, No. 8. Рр. 4001–4008.

119. Масенко П. Олександр Кошиць як виконавець народних пісень // Народна творчість та етнографія. 2002. № 1–2. С. 74–77.

120. Матійчин І. М. Модифікація жанрів літургійної та паралітургійної музики у творчості сучасних українських композиторів // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2022. Вип. 1. С. 135–141.

121. Матяш І. Б. Архівна та рукописна україніка в Канаді // Український археографічний щорічник. Вип. 12. Том 15. Київ, 2007. С. 37–82.

122. Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки Догматів знаменного розспіву // Герус О., Баран О., Розумний Я. Ювілейний збірник УВАН в Канаді. Вінніпег, Манітоба : Видання УВАН, 1976. С. 325–357.

123. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики / Репринтне відтворення видання 1968 р. Київ: Музична Україна, 1994. 152 с.

124. Маценко П. Українські канти. Вінніпег, 1981. 22 с.

125. МолчкоУ. Б. Музично-критичні публікації Олександр Кошиця на шпальтах часопису «Свобода» // International scientific conference «Interaction of culture, science and art in terms of moral development of modern European society» : conference proceedings, December 28–29, 2021. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. С. 36–39.

126. Наріжний С. П. Українська еміграція: Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами. Прага, 1942. Част. 1. 372 с.

127. Наріжний С. П. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919-1939 : матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої / Симон Наріжний; гол. редкол. О. Федорук, упоряд. Л. Яковлева; Нац. коміс. з питань повернення в Україну культ. цінностей при КМУ; Фондація ім. О. Ольжича. Київ: Вид-во ім. Олени Теліги, 1999. 272 с.

128. Норберт К. І. Світовий тріумф Українського Національного Хору Олександра Кошиця. *Ukrainian people*. 2016. URL: <https://ukrainianpeople.us/%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D1%80%D1%96%D1%83%D0%BC%D1%84-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0>

%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-
%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD/

129. Обух Л. В. Збереження надбань української церковної хорової музики на видань УПЦ в США // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: культурологія. Острого: Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 6. С. 56–62.

130. Павленко І. А. Фольклоризм у творчості О. Кошиця як явище вітчизняної і світової культури // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 57. С. 113–121.

131. Паранюк Є. М. Український Голлівуд і Олександр Кошиць // Олександр Кошиць: збірник статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження/ Івано-Франківськ, 2006. С. 81-86.

132. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 2009. 392 с.

133. Пархоменко Л. О. Листи Олександра Кошиця до Олександра Олеся // Український музичний архів. Київ, 1999. Вип. 2. С. 192–199.

134. Пархоменко Л. О. Сакральні композиції // Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 2009. С. 150–199.

135. Пархоменко Л. О. Творчість А. Веделя і Кошицева місія // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 11. С. 121–126.

136. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ: Наукова думка, 1979. 218 с.

137. Пархоменко Л. О. Феномен Олександра Кошиця // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час: зб. ст. Київ, 2007. С. 8–18.

138. Пархоменко Л. О. Хорова творчість // Історія української музики: в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 4: 1917–1941. Київ: Наук. думка, 1992. С. 46–77.

139. Пархоменко Л. О. Хорова творчість // Історія української музики: в 6 т.. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 2: ХІХ століття. 2009. С. 160–217.

140. Пархоменко Н. Б. Догмати Олександра Кошиця — рефлексії митця і канонічна творчість // Українське музикознавство: щорічник Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. Цент музичної україністики, 2000. Вип. 29. С. 64–73.

141. Пархоменко Н. Б. Хоровий цикл Олександра Кошиця «Веснянки»: Джерела, риси стилю // Питання стилю і форми в музиці. Львів: Каменяр, 2001. С. 90–109.

142. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики // дис... доктора філософії: 025 Муз. мистецтво / Львівський нац. ун-т імені Івана Франка. Львів, 2021. 237 с.

143. Патер А. Р. Філософсько-етичні виміри інтерпретації української сакральної музики // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. Львів, 2016. Вип. 17. С. 17–30.

144. Пеленський О. Світова концертна подорож Української Республіканської Капелі: спомини учасника. Львів:1933. 168 с.
145. Перепелюк О. М. Церковні хори в Київській єпархії кінця ХІХ–початку ХХ століття: дис...доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. Умань, 2020. 229 с.
146. Пересунько Т. В. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія Капелі Олександра Кошиця (1919–1924). Київ. Видавничий дім «АртЕк», 2019. 312 с.
147. Пуряєва Н. В. До проблеми інтертекстуальності літургійного тексту: цитата і парафраз // Культура слова. 2017. № 86. С. 144–155.
148. Пшеничний Т. Ю. Українізація богослужбового життя у 1917 — на початку 1919 рр.: теоретичні та практичні шляхи втілення // Вісник КНУ ім. Т. Шевченка. Київ, 2020. № 3 (146). С. 63–67.
149. Ржевська М. Ю. Відцентрові і доцентрові тенденції щодо російської культури в українській музиці першої третини ХХ століття // Наук. записки Терноп. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Музичне мистецтво. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 1998. Вип. 1 (9). С. 3–7.
150. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
151. Ржевська М. Ю. Українська музикознавча думка першої третини ХХ ст. в аспекті проблеми національного : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 190 с.
152. Ржевська М. Ю. Українські композитори в системі координат «великого перелому» // Студії мистецтвознавчі / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2014. № 3. С. 31–38.
153. Романчишин В. Г. Творча спадщина Миколи Леонтовича в контексті української національної культури // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. 2022. № 3. С. 41–47.
154. Романюк І. А., Дмітрієва С. Галицький напів як феномен українського церковного монодичного співу // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк ; Одеса : Гельветика, 2023. Вип. 1. С. 90–98.
155. Савчук Є. Г. Повернення Олександра Кошиця // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час: зб. ст. Київ, 2007. С. 3–7.
156. Салій С. І. Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця // Молодь і ринок : наук.-пед. журнал. Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-тет ім. І. Франка, 2010. № 5 (64). С. 57–60.
157. Сапожник О. В. Основні жанри духовної музики українського проаслав'я та їх художньо-естетичні особливості // The scientific heritage. Прага, 2021. № 80 (6). С. 3–9.

158. Серета Н. В. Жанровий канон православної Літургії (на матеріалі Літургій українських та російських композиторів кінця ХІХ — початку ХХ ст.): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 320 с.

159. Серета Н. В. Канонічні засади Літургії № 1 О. Кошиця // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час: зб. ст. Київ, 2007. С. 46–50.

160. Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в соціокультурному просторі України (друга половина ХХ–початок ХХІ століття): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 251 с.

161. Смірнов А. Ю. Виконавська доля літургій О. Кошиця // Аспекти історичного музикознавства / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. № ХХХV. С. 30–46.

162. Смірнов А. Ю. Духовні твори Олександра Кошиця: жанрово-стильові особливості // Актуальні питання гуманітарних наук: зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич: Гельветика, 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 109–116.

163. Соболев В. О. Геній і втрачена батьківщина // *Studia Ucrainica Varsoviensia*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018. № 6. С. 387–396.

164. Соболев В. О. Щоденникові твори Києво-Могилянських вихованців. За матеріалами архівного фонду Олександра і Тетяни Кошиців // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. 2015. Т. 176. С. 18–25.

165. Соловйова Т. Музичне втілення молитви «Отче наш» в літургіях В. Степурка // Київське музикознавство. Київ, 2017. № 56. С. 154–163.

166. Стеценко К. Г. Хорові духовні твори (Антологія української духовної музики, серія А «Твори українських композиторів») [упорядкування та спец редакція М. Юрченка] Київ, «Український фонд духовної музики»: видавництво «Гроно», 1997. 126 с.

167. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця ХХ — початку ХХІ століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.

168. Ткаченко А. І. Духовні твори сучасних українських композиторів: до проблеми переосмислення канонічних традицій // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Вип. 10. Донецьк, 2010. С. 165–172.

169. Ткаченко А. І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.

170. Турчак Л. І. Творчість О. А. Кошиця у контексті світового мистецтва // Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. Вип. 39. С. 169–176.

171. Турянський П. І., Василик Д. М. Народнописенні традиції у літературній музиці О. Кошиця // Молодь і ринок : наук.-пед. журнал. Дрогобич : Дрогоб. держ. пед. ун-тет ім. І. Франка, 2012. № 10. С. 112–114.
172. Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож Українського Національного хору під проводом Олександра А. Кошиця (Голос закордонної музичної критики). Париж, 1929. 398 с.
173. Український кант XVII-XVIII ст. / Упор. та вступ. стаття Л. В. Івченко. Київ : Музична Україна, 1990. 199 с.
174. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття. Харків: «Регіон-інформ», 2003. 192 с.
175. Уманець О. В. Хорові обробки Олександра Кошиця // Народна творчість та етнографія. 1990. № 1. С. 53–57.
176. Хортяні Я. Світ почув українську пісню // Громада. Товариство української культури в Угорщині. 2012. №2 (118) квітень-червень. URL: http://hromada.hu/2012/nom_118/istorija/pisnya.html.
177. Цехмістро О. В. Духовна вокально-хорова музика Миколи Леонтовича в контексті сучасної культури України // Культура України. Вип. 51. 2015. С. 107–117.
178. Чедрик В. Ю. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави Української пісні // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2011. Вип. 1. С. 294–301.
179. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
180. Чухонцева Н. Д. Нова інтерпретація щоденника Олександра Кошиця «З піснею через світ» (Рецензія на книгу «Oleksandr Koszyc i jego dziennik “Z pieśnią przez świat”; redakcja naukowa Walentyna Sobol») // Південний архів. Філологічні науки. 2019. Вип. 77. С. 92–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2019_77_19
181. Шевчук О. Ю. До питання про самотність кийвського розспіву (за матеріалами нотних рукописів кінця XVI–XVIII ст.) // Українська музична культура минулого і сучасності у міжнаціональних зв'язках: зб. статей молодих музикознавців України. Київ, 1989. С. 16–45.
182. Шевчук О. Ю. Епістолярій Олександра Кошиця // УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА. 1999. №:6. С. 30.
183. Шевчук О. Ю. Олександр Кошиць і наука про давньоукраїнський церковний спів // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 57: Олександр Кошиць і час: зб. ст. Київ, 2007. С. 28-42.
184. Шевчук С. Взаємопроникнення церковного та народного начал у літургії Стеценка // Музична україністика. Сучасний вимір. 2009. Вип. 4 . С. 69–75.
185. Шип С. В. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 78 : Мистецтвознавчі пошуки : зб.

наук. ст. та ессе, присвячених ювілею Н. О. Герасимової-Персидської. Київ, 2008. С. 52–64.

186. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

187. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури. Монографія. Київ: ДАКККіМ, 2005. 108 с.

188. Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Документи Олександра Кошиця з архівів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського // Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII–першої третини ХХ століття. Київ, 2011. С. 245–252.

189. Щербаківський В. М. Олександр А. Кошиць. Лондон, 1953. 54 с.

190. Юрченко М. С. Духовна музика // Історія української музики : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 105–124.

191. Festival of Carols // Oseredok News. 2016. Vol. 7., no. 3. URL: <http://oseredok.ca/wp-content/uploads/2017/11/Visti-Vol.-7-No.-3.pdf>. (Accessed: 14.10.2018).

192. Karas N. Oleksandr Koshytsya Choral Conducting School // Вісник НАККІМ. 2016. №3. С. 3–27.

193. Klymasz R. Ukrainian Music in Canada // <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/ukraine-emc>

194. O. Koshetz Ukrainian Choir. URL: http://www.koshetzchoir.org/our_history_timeline.html. (Accessed: 10.10.2018)

ДОДАТКИ

Додаток А.

ЗБІРКИ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

Збірники обробок українських народних пісень з супроводом фортепіано або здебільшого а сарелла для мішаного, чоловічого, жіночого та дитячого складів:

- збірники українських народних пісень (1902, 1912, 1913);
- обробки для збірки пісень для сім'ї і школи «Луна» (упор. К. Стеценко) (1907);
- збірник українських колядок (1917–1918, 1922);
- музичні твори для співу з супроводом фортепіано (1917–1918);
- шкільний співаник для шкільних хорів без супроводу (1918);
- збірка «Українські канти» (1918);
- збірка пісень для 4 голосів в аранжуванні О. Кошиця «Пісні України» (1920);
- «Українські колядки та щедрівки» для жіночого або дитячого хору (1920);
- «Веснянки» для мішаного хору в аранжуванні О. Кошиця (1921);
- «Українські хори. Народні пісні» в гармонізації О. Кошиця в 10-х т. (1920–1926);
- шкільні хори (1924);
- Songs of the Ukraine (1933–1937);
- «Коляди й щедрівки» для мішаного хору (1938);
- 25 Ukrainian folk songs (1939);
- три збірки історичних пісень (видані посмертно у 1949 р.);
- десять збірок українських народних пісень (видані посмертно у 1949–1956 рр.).

ДОДАТОК Б.
ПОРІВНЯЛЬНА ТАБЛИЦЯ НУМЕРАЦІЇ ЛІТУРГІЙ
ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

О. Кошиць визначав свої Літургії за хронологією написання. Упорядник збірки релігійних творів композитора З. Лисько пропонує свою нумерацію згідно року видання Літургій.

Користуючись збіркою З. Лиська в процесі аналізу музичних творів О. Кошиця, у роботі доцільно працювати за його нумерацією (таблиця Б.1).

Таблиця Б.1

Нумерація літургій О. Кошиця

Літургія	Написано	Видано
№ 1 для мішаного хору	1922	1922
№ 2 для мішаного хору	1930	1930
№ 3 для триголосого чоловічого хору ¹	1935	1950
№ 4 для мішаного чотириголосного хору	1936	1936
№ 5 для мішаного хору	1938	1938 (1942)

¹ Згідно з інформацією у статті Н. Калуцкої та Л. Пархоменко, Літургію відхилили «отці василіани з Жовкви (Галичина)». Проте в їхній друкарні наступного року опубліковано Четверту літургію О. Кошиця.

ДОДАТОК В.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Смірнов А. Ю. Духовні твори Олександра Кошиця: жанрово-стильові особливості // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2024. Вип. 74. Т. 2. С. 109–116.

2. Смірнов А. Ю. Виконавська доля літургій О. Кошиця // Аспекти історичного музикознавства / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2024. № XXXV (35). С. 30–46.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Смірнов А. Ю. Духовні твори Олександра Кошиця у виконавській практиці церковних хорів Києва // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології : програма Другої міжнар. наук. конф. (Київ, 11–12 листопада 2020 р.) / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2020.

2. Смірнов А. Ю. Стародавні розспіви та їх гармонізації у літургійних циклах Олександра Кошиця // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма П'ятої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 4–6 листопада 2021 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021.

3. Смірнов А. Ю. До питання жанрової специфіки духовної музики Олександра Кошиця // Україна і світ. Імена та події в педагогічній і культурно-мистецькій думці (до 270-річчя Дмитра Бортнянського) : програма Всеукр. наук.-практ. конф. (Глухів, 28 жовтня 2022 р.) / Глухівський нац. пед. ун-т ім. Олександра Довженка. Глухів, 2022.

4. Смірнов А. Ю. Сакральна музика Олександра Кошиця у репертуарі сучасних хорових колективів // Сучасні естетичні тенденції у музичному мистецтві : програма Всеукраїнського круглого столу (Київ, 11 листопада 2020 р.) / Ін-т культурології. Київ, 2022.

5. Смірнов А. Ю. Виконавські особливості жанру літургії Олександра Кошиця // Український фестивальний рух в умовах війни як один з найвагоміших важелів музично-історичного процесу : програма Всеукр. круглого столу (Київ, 03 жовтня 2023 р.) / Нац. спілка композиторів України, Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2023.

6. Смірнов А. Ю. Олександр Кошиць: композиторсько-виконавська специфіка молитви «Отче наш» в п'яти циклах літургій // Про стан сучасного

виконавського мистецтва (27 жовтня 2023 р.). програма Всеукр. круглого столу (Київ, 27 жовтня 2023 р.) / Нац. акад. мистецтв України, Нац. філармонія України. Київ, 2023.

7. Смірнов А. Ю. Духовна музика Олександра Кошиця в репертуарі хорових колективів України // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : програма Сьомої міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 02–04 листопада 2023 р.). Київ, 2023.

8. Смірнов А. Ю. Виконавські особливості жанру літургії Олександра Кошиця // Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку : програма Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 07 грудня 2023 р.) / М-во культури і нац. політики України, М-во освіти і науки України, Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023.

9. Смірнов А. Ю. Літургійна музика Олександра Кошиця: до питання редакції творів // Україна-Юнеско: 70 років разом : програма Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 25 квітня 2024 р.) / Нац. комісія України у справах ЮНЕСКО, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024.

10. Смірнов А. Ю. Жанр Літургії творчості Олександра Кошиця: виконавський аспект : творчий мистецький проект ... освітньо-творчого ступеня доктора мистецтв (Київ, 9 серпня, 2024 року) / Михайлівський золотоверхий собор. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024.