

Бардашевська Ярослава

здобувач наукового ступеню

Інституту мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника»

**Поезія Тараса Шевченка в хорівій творчості українських
композиторів останньої третини ХХ — першому десятилітті ХХІ ст.**

Творчість Т. Шевченка від останньої третини ХІХ ст. і до сьогодні є одним з важливих поетично-образних джерел української вокально-хорової музики. З нею значною мірою пов'язане як хорове мистецтво, що можна характеризувати як глибоко традиційне і в якому втілюються поширені в певний час моделі музичного мислення, так і творчість, в якій відбувається інтенсивний пошук оригінальних форм висловлення та нових форматворчих і драматургічних ідей.

Ключові слова: творчість Т.Г.Шевченка, національне мислення, поетична основа музики, творча стилістика, інтерпретація поетичних текстів, хорова Шевченкіана.

Звернення до поезій Кобзаря виявляло громадсько-патріотичні позиції композиторів, не зважаючи, чи обраний вірш належав до народно-побутових замальовок, пейзажної лірики, трагедійно-драматичних сцен чи героїко-історичних роздумів. Такі твори є предметом активного зацікавлення музикознавців насамперед з точки зору дослідження особливостей відтворення ментальних чинників адекватними мисленню й мові Т. Шевченка стилістичними засобами. Зокрема, хорова Шевченкіана стала основою для численних досліджень: до неї упродовж останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. зверталися Т. Булат, М. Гордійчук,

М. Загайкевич, Л. Кияновська, Н. Андрос (Королюк), О. Козаренко, С. Павлишин, Л. Пархоменко, О. Цалай-Якименко, Я. Якуб'як, Л. Ярославич, Л. Корній та інші українські вчені. Важлива науково-бібліографічна база для цього напрямку музикознавства була створена у попередні роки. Серед найважливіших робіт необхідно назвати такі монографії й довідники, як «Шевченко і народна пісня» Д. Ревуцького (К., 1939), «Тарас Шевченко і музична культура» П. Козицького (К., 1959), «Народні пісні на слова Тараса Шевченка» (К., 1961), «Пісні великого Кобзаря» (К., 1964), «Шевченко і музика. Нотографічні та бібліографічні матеріали» А. Касперт (К., 1964) і «Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України» О. Правдюка (К., 1966).

Досить насиченим і різноманітним за характером образно-стилістичних і жанрових концепцій на основі Шевченкових віршів є остання третина ХХ – перші десятиліття ХХ ст. Для творчості цього періоду, окрім досить чіткої опори на досягнення класиків української музики, безумовно важливими виявилися творчі пошуки 1960–1970-х років, коли, окрім вокальної і хорової музики, були написані самобутні твори і в інших сферах музичного мистецтва. Серед романсів і сольних вокальних монологів того часу, що вплинули на оновлення стилістики хорових творів, необхідно назвати «Чотири романси для голосу з фортепіано» («Якби мені черевики», «Ой сяду я під хатою», «За сонцем хмаронька пливе», «Зацвіла в долині») М. Скорика (1962), арію-монолог «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського (1961). В кантатно-ораторіальній сфері вирізнялися «Посланіє» (1960) і «Гайдамаки» (1974) А. Рудницького, «Рапсодія» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру на сл. Шевченкової «Думки» [«Вітре буйний» для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру (1964)] Л. Дичко, в сценічній – хореографічна поема «Причинна» А. Мірошника (1964), балети «Оксана» В. Гомоляки (1964) і «Відьма» В. Кирейка (1967), опера «Тарас Шевченко» Г. Майбороди (1964).

Два напрямки – традиціоналістський і новаторський – розгорталися і в хоровій музиці. Перший з них представлений такими творами, як «Закувала зозуленька» Д. Клебанова (1961), «Полюбила чорнобрива козака дівчина» Ф. Надененка (1961), «Чого мені нудно» І. Шамо (1965) та «Утоптала стежечку» Ю. Мейтуса (1966). Та водночас постали такі яскраво новаторські хори, як «За байраком байрак» і «Над Дніпровою сагою» в диптиху «Два хори на сл. Т. Шевченка» Б. Лятошинського до 100-річчя з дня смерті поета (1960) і сюїта «Шевченкіана» А. Штогаренка (1963).

Ці та інші твори забезпечили необхідний фундамент, на якому в наступні десятиліття виникали нові образні й драматургічні концепції, що спонукали до переосмислення стильової системи, оновлення жанрових засобів. Значну роль в цей час відіграли й незвичні на той час для української музики стильові системи, які інтенсивно засвоювалися композиторами під впливом західної творчості. Посилення постмодерністської ситуації й поширення різноманітних стилістичних технік привело до індивідуалізації особистого висловлювання. Тому майже кожен новий твір на вірші Т. Шевченка ставав етапним для жанру, що слугував основою для них. Яскравістю і самобутністю інтерпретацій, кардинальним оновленням музичної мови позначені «Сумна кантата» для сопрано, фортепіано, арфи і ударних інструментів В. Бібика (1980), в якій поєднався глибокий зв'язок з фольклорними джерелами і витончене звуко-тембральне відчуття. М. Кузан в ораторіях «Неофіти» (1985) і «Посланіє» (1992) представив вражаючі монументальні концепції, оперті на традиції світової ораторіальної творчості. Аналогічним шляхом йшов В. Гайдук, втілюючи в тричастинній кантаті «Посланіє» для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру (1999) пафос і драматизм одного з найбільш відомих Шевченкових віршів.

Не менш цікавими і водночас насиченими еталонами національного мислення є сценічні твори, написані на основі Шевченкових віршів і

фактів біографії поета. Водночас вони привносять в шевченківську образно-тематичну лінію національної музичної творчості елементи меморіальності й присвяти. Це – опери-ораторії для солістів, хору і симфонічного оркестру «Згадайте, братія моя» (1992) В. Губаренка і «Тарас» (1994) І. Щербакова, опера «Поет» (1988) Л. Колодуба і опера-дума «Сліпий» (1989) О. Злотника. «Меморіальна» шевченківська лінія знайшла відбиток хоровій музиці. До неї, зокрема, належать «Великий малорос» (до 190-річчя Т. Шевченка) з «Трьох поем» В. Гайдука на сл. Ю. Шипа для мішаного хору а cappella (2003) і кантата «На смерть Шевченка» В. Степурка на вірші І. Драча.

У цьому ж жанрово-стилістичному ряду потрібно згадати монументальну поему-кантату для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру «Гамалію» М. Скорика (2003), яка продовжила традицію музичних інтерпретацій текстів цієї однойменної поеми Т. Шевченка (М. Копко, М. Лисенко, Я. Степовий, Г. Хоткевич, Ю. Мейтус) і водночас стала новим етапом у цій традиції, оскільки тексти поеми використані майже у повному обсязі. Драматургія засоби цього монументального твору ґрунтується на динаміці зіставлень епізодів і розділів, музична мова яких зорієнтована на різні музичні жанри і покликана відтворювати навіть приховані відтінки поетичної основи. На це звернула увагу Х. Флейчук: «За зразком поетичної «Гамалії», композиція М. Скорика вибудовується рядом відносно завершених епізодів-розділів, принцип поєднання яких також адекватний віршованому тексту. Так, епізоди з жанровими ознаками пісні («У туркені по тім боці», «Наш отаман Гамалія») мають у кантаті куплетну форму, дума-голосіння «Ой нема, нема» — хор з наскрізним розвитком, молитва «О милий Боже» — хорал» [16,252].

Показово, що драматичність поетичної образності Кобзаря спонукала деяких українських композиторів до експериментів у симфонічному жанрі.

Це – тричастинна «Камерна симфонія» для голосу і камерного оркестру О. Киви (1989), трагедійне висловлювання якої надає незвичних відтінків фрагментам пейзажної лірики і також тричастинна симфонія для оркестру, сопрано і тенора «De profundis» В. Губаренка (1995) на основі останніх віршів поета, концепція якої асоціюється із Чотирнадцятою симфонією Д. Шостаковича і водночас насичена архетипами національного мислення, висловленими сучасною мовою. Не зважаючи на зовнішню відсутність симфонічних опор, винятковим рівнем етичних колізій приваблює камерна кантата № 2 для кобзаря і камерного оркестру «Чигрине, Чигрине» (1988) В. Камінського та монолог «Посланіє» (1983—1984) для сопрано та інструментального ансамблю Л. Мельника.

Весь спектр творчого осмислення віршів Т. Шевченка відтворено у хоровій творчості українських композиторів останньої третини ХХ – перших десятиліттях ХХ ст., значну частку якої представляють акапельні композиції. Тут представлено мініатюри для різних складів. Мішані хори традиційно складають найбільшу частку: «Вітер з гаєм розмовляє» В. Польової (1985), «Псалми Давида» М. Кузана (1986), два хори без супроводу “З лірики останніх років” («Минули літа молодії...» і «Та засійся, чорно нива») Ю. Іщенко (1988), «Ой чого ти почорніло, зеленее поле» (1989) і „Не так тії вороги” (1990) В. Камінського, «Сльози» В. Тиможинського (1995), «У перетику ходила» Г. Ляшенка й «Орися ж ти, моя ниво» В. Гайдука. Поодинокими зразками представлено інші хорові складки. Це – «Тече вода з-під явора» для дитячого хору О. Яковчука (1986) і «Елегія» («Дивлюсь, аж світає») для великого хору В. Сильвестрова (1996), присвячена Євгену Савчуку. Національна знаковість поезії спонукала до поєднання в одному циклі віршів Кобзаря та інших митців в «Українському триптиху» (слова Т. Шевченка та Л. Талалая) В. Дробязгіної (2004), і циклі хорових творів (слова Т. Шевченка, П. Тичини і В. Барки) Ю. Ланюка (2005). В медитативному руслі розкрив мотиви шевченкової творчості в кантаті «Думи мої» (прем'єра 1994) і

семичастинному «Реквіємі для Лариси» (1997-1999) на канонічні (латинські) тексти та вірші Т.Шевченка (українською мовою) для мішаного хору та оркестру В. Сильвестров.

У доробку цього митця Шевченківська поезія займає особливе місце. Своє ставлення до спадщини великого Кобзаря композитор виловив у короткій фразі: «Представьте, что мы с вами сейчас, такие передовые, общались бы не на языке Пушкина или Шевченко, а употребляя только современные слова» [14]. Тільки в хоровій сфері В. Сильвестров на вірші Кобзаря написав такі твори, як Кантата для мішаного хору а cappella (1977), кантата «Диптих» на канонічний текст та вірші Т. Шевченка («Отче наш» та «Заповіт») для хору а cappella, присвячена Мар'янові Коцю (1995), «Елегія», («Дивлюсь, аж світає») для великого хору а cappella, присвячена Євгену Савчуку (1996) і «Реквієм для Лариси» на латинські канонічні тексти та вірші Т.Шевченка у 7-и частинах для мішаного хору, солістів та оркестру (1997-1999), «Псалми» для хору а cappella (2006; перша частина — «Рече та стогне Дніпр широкий»), «Думи мої» для хору а cappella (2008), присвячені В. Балею. Мініатюра «Елегія» в ряду масштабних кантатних концепцій виявляє особливі жанрові уподобання митця: «Найчастіше я обираю елегії, бо це - різноманітний і широкий за спектром емоцій жанр. Елегія легко вокалізується, піддається музичному перекладу. Для мене елегія - це пастораль, у якій світло немов затемнене, є елемент дисонансу, а дисонанс виникає в результаті рефлексії: людина не просто радіє життю, вона відчуває також і втрати» [7,22].

Насамперед, звертає на себе увагу поєднання текстів Святого Письма із лірикою Шевченка в одному ряду. Так композитор підносить етичність віршів до рівня сакрального Слова й образів. Так, в Кантаті 1977-го року композитор, за його визнанням, є продовженням «ідеї, з якою я тоді нині жився, — ідеї ікони. У кантаті три вірші. «Думи мої, думи мої, лихо мені з вами». Потім із «Кавказу» — «За горами — гори хмарами повиті». І кінець «Кавказу» ... «А поки що мої думи...». У чому полягає іконність? Перша і

третья частина — тиха музика, середня — голосна. Але всі три частини об'єднуються однією мелодією. Виходить ніби портрет Шевченка, він одночасно і печальний, і гнівний, однак один і той самий» [8,27].

Подібне ставлення до імпульсів Кобзарєвої лірики висловив В. Степурко: «коли ... я буквально за кілька годин написав хоревий опус на вірші Тараса Шевченка «Тече вода», то усвідомив, що це був момент осяяння, своєрідного дива. У мене створилося враження дотику до Вічності, таким легким був акт народження твору. Подібні моменти нагадують проте, що все геніальне є простим. Може, навіть на краще, що величезна кількість моїх складних конструкцій і вигадок залишилася на папері» [8,27].

Незвичність композиторської техніки в контексті творчої стилістики інших композиторів сприяла надзвичайно глибокій інтерпретації поетичних текстів. Зокрема, один з провідних диригентів В. Сіренко так висловився про середню частину «Прощай земле, прощай світе...» Реквієму: «Пронзило ощущение: эта музыка — не небо, не Космос. Это глубочайшее проникновение в суть человека, смысл его земного существования. Я никогда прежде не встречал такого проникновения в душу Украины» [15]. При цьому в цих творах музична стилістика набуває виразної етнохарактерності поза цитуванням фольклорних мелодій завдяки характерним особливостям музичної мови композитора: акапельність у трьох перших названих творах сприяє асоціативності з інтонаційністю народно-пісенних і епічних жанрів, плинність і медитативність — органічній ліричності з яскравим відтінком кордоцентричного світосприйняття.

Серед творів інших жанрів яскравими знахідками позначені кантати «Іван Підкова» для мішаного хору а cappella В. Камінського (1986), „Містерія тиші” Г. Ляшенка (2004). Традиційні засоби переважно використані у кантаті «Тече вода в синє море» для солістів, мішаного хору та ударних (2006, 2-га ред. 2010) і поемі «Радуйся, ниво неполитая» (2011) О. Яковчука, хоревих поемах для мішаного хору а cappella («Тече вода» і

«Тяжко, важко жити в світі» одночасний) В. Пацери, тричастинній кантаті «Посланіє» для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру (1999) В. Гайдука. Витончений звукопис пейзажної лірики поета і глибокий психологізм відтворено у тричастинному концерті-пасторалі для жіночого хору «Пробудження» Ю. Алжнева (1997).

Окрім цих масштабних композицій, українські композитори розробляють поезії з «Кобзаря» в різних жанрах акапельної хорової мініатюри. Тут домінує образність пейзажної лірики [«Над Дніпровною сагою» В. Кирейка (1978), «Вітер з гаєм розмовляє» для мішаного хору В. Польової (1985), «Тече вода з-під явора» для дитячого хору О. Яковчука (1986)], психологічні [«Минули літа молодії...» з циклу “З лірики останніх років” Ю. Іщенка (1988), «Сльози» для мішаного хору В. Тиможинського (1995)], національно-громадянські [«Та засійся, чорно нива» з циклу “З лірики останніх років” Ю. Іщенка (1988), «Ой чого ти почорніло, зеленее поле» для мішаного хору В. Камінського (1989)] мотиви. Цікавою є хорова інтерпретація О. Рудянським однієї з основних канонічних молитов із написаного Т. Шевченком для початкового навчання українською мовою в недільних школах «Букваря Південноруського» — «Вірую» (1995), в якій, незважаючи на «подвійну» — віросповідальну й дидактичну — догматичність композитор вдало використовує елементи стилістики хорових концертів [співвідношення драматичності розділу фугато («і був розп’ятий за нас») та яскраво-тріумфальної кульмінації «і в духа Святого, Господа...»] [4,112].

За взірцем організації хорових концепцій на вірші різних поетів тексти Шевченка введені в «Український триптих» і для хору а cappella на вірші Т.Шевченка та Л.Талалая (2004) В. Дробязгіної і цикл хорових творів для хору а cappella на тексти українських поетів (Т. Шевченко, П. Тичина, В. Барка) Ю. Ланюка (2005).

У цих творах насиченість національно-характерними елементами музичної мови визначають настільки ефективно, що можливо констатувати їх семантику цілком відповідною сучасному трактуванню текстів Шевченка, за спостереженням В. Драганчук, — «як національно-ментальної – в сенсі втілення в його змісті певних рис національного характеру, складових психологічного портрета нації, зрештою – національних етико-психологічних норм» [6,36].

Одним з сюжетів, який вирізняється в ряді інтерпретацій Шевченківських текстів, є вірш «Маленькій Мар'яні». У варіанті для жіночого хору В. Тиможинського посилено передчуття трагічної долі дівчини, застосовуючи зіставлення між ліричними обрамлюючими й напружено-драматичним середнім розділами тричастинної композиції. Цей невеликий хор акумулює в собі імпульси різних пластів фольклорної пісенності (ліричних пісень про нещасливу долю, балад, дитячих утішанок і колискових) і традицій української вокально-хорової творчості в руслі відтворення настроєвої мінливості, тонкої градації різних емоційних відтінків, таким чином входячи в органічне для таких творів середовище національної мистецько-етичної ментальності.

Серед найбільших досягнень української хорової акапельної творчості є «Симфонія-диптих» для мішаного хору Є. Станковича (1985), в якому композитор звернувся до «Слова про похід Ігорів» в геніальному переспіві Т. Шевченка. Поєднуючи симфонічний і хоровий чинники, композитор досягає незвичного рівня процесуальності в розгортанні вольових і кордоцентричних імпульсів; серійна основа інтонаційності виявляється спорідненою архаїчним три-, пента- і гексахордам, підголосковість і стрічковість голосоведення – секундово-квартовим гармонічним утворенням. Цей унікальний твір певним чином синтезує образно-драматургічні пошуки українських композиторів у сфері поезики Шевченківської поезії і семантики основних національно значущих

концептів: «ментальне поле епосу «Слово про похід Ігорів», Шевченкових переспівів «З передсвіта до вечора» й «Плач Ярославни» і Симфонії-диптиху Є. Станковича на слова Т. Шевченка для хору а cappella та модуляцію цього ментального поля від насиченого героїзмом «Слова...» до більшої сердечності творів Т. Шевченка та Є. Станковича можемо визначити як «художній аналог» українського національного ментального поля та його історичну модуляцію, де поряд з домінуючим кордоцентричним хліборобським елементом із дедалі все більш вольовими надзусиллями періодично актуалізується лицарський елемент» [5].

Отже, хорова творчість сучасних українських композиторів на тексти Т. Шевченка, незважаючи на її відносну нечисельність порівняно з іншими блоками національного хорового мистецтва, представлена багатьма самобутніми композиціями, значна частка яких належать до золотого фонду української музики. Ці твори, інспіровані тенденцією до поглибленого занурення у визначні пласти національної культури й сприйняттям віршів Кобзаря як важливого сакрального джерела в розвитку національної музичної мови, водночас виявляють актуальні аспекти проблеми співвідношення вербально-образного канону щодо творчості певного поета, що склався в українському музичному мистецтві, та можливостей розширення чи й віддалення від такого взірця. В сукупності з інтерпретаціями поетичного слова інших визначних представників української і світової літератури «шевченківський» напрямок складає важливу складову сучасного музичного процесу, в якому розвиваються усталені й формуються нові грані творчих модусів сучасної музичної культури. Тому твори на шевченківську тематику репрезентовані і опусами «традиційного» характеру (домінування пісенності чи неоромантичної стилістики), і яскраво новаторськими, що радикально відрізняються від пануючих в певний час стилістичних тенденцій. Та в більшості зразків і першого, і другого пластів виникають оригінальні синтетичні інтерпретації, які виявляють тяжіння до розвитку глибинних основ

національної музичної психології як в аспекті привнесення нових способів організації музичної тканини засобами найавангардніших чи постмодерністських технологій, так і оновлення на їх основі семантично-образних можливостей інтерпретацій концепцій Шевченківського слова.

Бардашевская Я. Поэзия Тараса Шевченко в хоровом творчестве украинских композиторов последней трети XX - первом десятилетии XXI века.

Творчество Т. Шевченко от последней трети XIX в. и до сих пор является одним из важных поэтически образных источников украинской вокально - хоровой музыки. С ней в значительной степени связано как хоровое искусство, которое можно характеризовать как глубоко традиционное и в котором воплощаются распространены в определенное время модели музыкального мышления, так и творчество, в котором происходит интенсивный поиск оригинальных форм выражения и новых формообразующих и драматургических идей.

Ключевые слова: творчество Т.Г.Шевченко, национальное мышление, поэтическая основа музыки, творческая стилистика, интерпретация поэтических текстов, хоровая Шевченкиана.

Bardashevskaya Y. Poetry of Taras Shevchenko Ukrainian composers of choral works of the last third of XX - the first decade of the twenty-first century.

Creativity Shevchenko from the last third of the nineteenth century. and to this day is one of the important sources of poetic and imaginative Ukrainian vocal and choral music. Since it is largely tied to choral art , which can be characterized as a deeply traditional and implemented which are common at certain times of the model of musical thought and creativity, in which there is an intensive search for the original forms of expression and new formative and dramatic ideas.

Keywords: art Shevchenko national thinking, poetic basis of music, creative style, interpretation of poetic texts, choral Shevchenkiana .

Використані джерела:

1. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка: (На матеріалі хорових творів українських радянських композиторів) / Н. Андрос. — К. : Музична Україна, 1985. — 72 с.
2. Валентин Сильвестров. Дочекатися музики : Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютіковим. — К. : Дух і Літера, 2011. — 376 с.
3. Валентин Сильвестров: «Музыка не нуждается в нашем лицемерии» // http://silvestrov.at.ua/news/valentin_silvestrov_muzyka_ne_nuzhdaetsja_v_nash_em_licemerii/2010-07-03-3.
4. Гамова І. Про поліфонію в творах донецьких композиторів / І. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: Вчора, сьогодні, завтра. — Київ-Донецьк. — 2001. — С. 105-113.
5. Драганчук В. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 2009. — Випуск 3: statii\01-draganchuk.pdf. 12 жовтня 2013 р.
6. Драганчук В. Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII ст. в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці / Вікторія Драганчук // Науковий збірник Львівського Національного університету ім. І. Я. Франка / Кафедра театрознавства. — 2005. — С. 34—48.
7. Луніна А. Валентин Сильвестров: „Мої твори — це музичні метафори...» : [про укр. комп.] / Анна Луніна // Музика. — 2012. — № 5. — С. 20-23.
8. Луніна А. Віктор Степурко: «Творче натхнення — це благодать або перст Божий» / Анна Луніна // Музика. — 2012. — № 6. — С. 24—27.
9. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер]. — Львів : Дивосвіт, 1999. — С. 238—242. — (Дослідження, статті, рецензії, виступи; т. 1).
10. Пархоменко Л. Історія і музика («Гайдамаки Т. Шевченка у музиці») // Мистецтво. — 1969. — № 2. — С. 25-27.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (Типологія, тематизм, композиція) : монографія. — К., 1979. — 218 с.

- 12.Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики шести томах. — Т. 2. Друга половина XIX ст. — К., 1989. — С.99-134; Т. 3. Кінець XIX — початок XX ст. — К., 1990. — С. 88-119; Т. 4. — 1917-1941 рр. — К., 1992. — С.46-77; Т. 5. — К., 2004 (у співавторстві з Н. Костюк). — С. 119-140.
- 13.Пархоменко Л. Шевченко і українська музики // Українська мова та література в школі. — 1964. — № 5. — С. 33-40.
- 14.Пятенко Л. Типологія канта в кантатах Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова / Лариса Пятенко // http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-ryatenko-typos.html : 20 листопада 2013.
- 15.Проскурня С. Чувство Сильвестрова / Сергей Проскурня // Столичные новости. — 2002. — 1-7 октября. — №37 (233).
- 16.Флейчук Х. О. Кантата «Гамалія» М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти) // Музичне мистецтво : Збірка наукових статей. — Донецьк, Львів, 2010. — Вип. 10. — С. 250-258.