

УДК 78.27;78.24

Остан Майчик

ІНДИВІДУАЛЬНІ РИСИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА КРІЗЬ ПРИЗМУ ЖАНРОВО-ТЕМБРАЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ

У статті здійснено спробу комплексно проаналізувати світську хорову творчість Мирослава Скорика з позицій жанрово-тембральної семантики. Семантика конкретних жанрів реалізується на мікро- і макрорівнях – як жанрова модель художньої цілості та прочитуване слухачем узагальнення через жанр, яке скероване на поглиблення змісту. Тембральна драматургія також присутня на рівні символіки тембрів (фанфарність, ударні, арфові фігурації) та характерної тембральності певних фактурних типів (хоральність, імітаційність, акцентована маршова акордовість, закличність тощо).

Ключові слова: хорова творчість, жанрова семантика, тембральна драматургія, театралізація.

Хорова творчість Мирослава Скорика складає значну частину його композиторського доробку і позначена помітною індивідуальною своєрідністю з точки зору жанрових засад. Композитор реалізував свої творчі інтенції в багатьох різновидах хорової музики, привнісши в них власне трактування, зумовлене символікою образності, стильовими орієнтирами, специфікою виконавських складів і жанрових ознак. Зокрема мистець звернувся до жанрів кантати для хору, солістів і симфонічного оркестру (“Весна”, “Людина”, “Гамалія” на тексти І. Франка, Е. Межелайтиса, Т. Шевченка), концертних різновидів літургійної музики (Духовний концерт-реквієм “Заупокійна”, “Літургія святого Йоана Золотоустого”), псалмів, хорового циклу “Пори року”, паралітургійних жанрів, фольклорних обробок.

В українському музикознавстві зацікавлення хоровим доробком Мирослава Скорика досить значне і представлене численними розвідками. Проте воно зосереджене здебільшого на розгляді творів духовної тематики, фольклорної символіки та особливостей взаємодії слова і музики. Метою цієї розвідки є комплексний аналіз світської хорової творчості композитора з позицій жанрово-тембральної семантики.

Кантата М. Скорика “Весна” фігурує у монографії Л. Кияновської [9-11], як об’єкт дослідження постає в працях М. Загайкевич [5, 6], Х. Казимирів [8], А. Терещенко [22], Л. Немцовой [16]. Ця рання композиція виникла у 1960 році як дипломна робота на випуску з композиторського факультету Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. В ній автор одразу продемонстрував не лише рівень фахової підготовки, але й особистісне неординарне трактування знакової тематики. Твір написано для солістів, мішаного хору та оркестру на вибрані вірші І. Франка, циклу “Веснянки” зі збірки “З вершин і низин”. Текст, обраний композитором, трактувався з тогочасних ідеологічних міркувань як патріотичний, а отже зумовлював очікування усталеного комплексу засобів соцреалістичного музичного словника. Натомість образна семантика рідного краю і оновлюючої стихії весни франкової поезії була осмислена композитором в руслі синтезу національної та соціальної ідей. Цим зумовлено відбір і послідовність текстів та зумовлених художньою метою засобів виразовості. В кантаті п’ять частин з програмними назвами згідно початкових рядків віршів збірки: 1 ч. – “Дивувалась зима”, 2 ч. – “Гримить”, 3 ч. – “Гріє сонечко”,

4 ч. – “Розвивайся, зелена діброво”, 5 ч. – “Земле моя”. Вони розташовані за принципом контрасту й об’єднані наскрізною типовою для початку століття сецесійно-футуристичною образністю стихії оновлення-переродження, витка до якісної зміни, через паралелі суспільних процесів і картин пробудження природи. Для втілення свого задуму автор спирається на засоби картинності та театралізації, доповнюючи їх семантикою жанрів і тембральності.

Один з ранніх творів М. Скорика – кантата «Весна» – став знаковим у пошуках нової хорової манери письма, прагненні сполучити історично складені принципи ставлення до національних фольклорних джерел з новітніми художніми відкриттями. Показово, що «вічні» теми, звернення до багатовікових традицій нашого народу молодий композитор зумів втілити за допомогою сучасних засобів виразності. Це був досить сміливий крок, адже за радянської доби патріотична тематика в музиці втілювалась обмеженим набором виразових прийомів, оскільки в іншому випадку твір, мовляв, ставав незрозумілим «массовому» слухачеві. Кантата М. Скорика блискуче спростувала ці усталені штампи, характеризуючись небанальною «патріотично-модерною» композицією [13, с. 200].

У першій частині кантати (“Дивувалась зима”) драматургія тембрів унаочнює зіткнення пір року, стихій закам’янілості, холоду (акцентована мінорна акордова фактура в мідних духових в низькому регістрі) і динаміки, злету, росту, життя (висока теситура струнних у тріольній пульсації, фігуративна фактура арфи, дзвіночки). На рівні жанровості протиставляються важка маршовість і політна мереживна вальсовість.

Наступна частина (“Гримить”) – образ очищуючої, оновлюючої бурі, пронизаний звуконаслідуваннями грому в оркестрі (акцентовані колористичні акордові комплекси на *ff*), активним рухом, висхідними квартовими ходами та активними перегуками хорових груп, чим досягаються ефекти просторової перспективи. Заклучна побудова гальмує рух і динаміку, слугуючи зв’язкою до подальшої образної трансформації.

Третя частина кантати (“Гріє сонечко”) трактована крізь жанр пасторалі, споглядальної картини весняної природи, доповненої семантикою веснянковості (діатоніка, п’ятидольний метр, повторність ритмічних формул, протиставлення сольних баритонових та жіночих хорових епізодів). В оркестрі провідна роль відведена сопілковому награвшеві в гранично високій теситурі у поєднанні з арфою і струнними. Розвиток матеріалу збагачено колористичним співставленням далеких тональностей і альтераціями. В кульмінації частини веснянкова тема (“Встань, орачу, встань!”) трансформується в піднесений пунктирний хоровий марш *non legato* з елементами імітаційного викладу (на словах “Гей, брати! В кого серце чистеє...”).

Для 4 ч. (“Розвивайся [лозо, борзо], зелена діброво”) композитор подає назву з редукцією поетичного рядка. Це зумовлено обраною ним формою. Сам поетичний текст він осмислює крізь призму інтонаційного середовища епічних жанрів, а форма частини в цілому – це подвійна чотириголосна fuga з активним динамічним розвитком (*p* – *ff*).

Строфічна структура вірша у фіналі (“Земле моя”) опирається на індивідуальне музичне прочитання трьох розділів, зумовлене розкриттям змісту. Їх контраст обумовлюється виконавським складом і тембральністю (протиставлення соло баритона

і різних типів хорової фактури), метро-ритмікою (тріольна пульсація, акцентуація, аугментація), образно-жанровим контрастом (сповідальна декламаційність соліста в першій побудові “Дай теплоти”, пристрасно-драматична хорова фактура крещендуючого динамічного центрального розділу “Дай і мені!”, заключне маршове хорове фугато “Сили рукам дай” з епічно-життєствердною кодою “Пути ламать”, в якій утверджується мажорне начало).

Наступне звертання до жанру кантати пов’язане з завершенням навчання в аспірантурі Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського (1964) під керівництвом Дмитра Кабалевського. Цього разу випускникові було запропоновано ідеологічно заангажовану поезію литовського поета-модерніста Едуардаса Межелайтиса “Людина” з одноіменної збірки (1961). Композиція має дві версії еквіритмічного перекладу: російською – Б. Слуцького та українською – Б. Стельмаха. Окрім ключової кульмінаційної фрази (“Я – син людей, я – комуніст!”, в оригіналі: “Я творець, я комуніст”) образність вірша пронизана вірою в силу і красу людського духу, оспівуванням величі людини-творця, людини-мислителя та космічної іпостасі Землі в урбаністично-футуристичній стилістиці (зумовленій нещодавнім першим польотом людини в космос). Звідси і вибір суголосного образно-стильового рішення: лаконічність виразової системи (численні хорові унісоми, наявність остинатних ритмо-інтонаційних фігур в партії оркестру), масштабність, лапідарність, плакатність, ораторський пафос висловлювання.

Виконавський склад диференціюється на антифонно-діалогічний виклад хорового tutti, що уособлює збірний масовий образ людства, яке щойно здійснило пролив поза межі своєї планети, і канонічно-імітаційні партії солістів (сопрано і баритона), які привносять відтінок камерності, особистісності, суб’єктивності. Композитор створює одночастинну композицію поемного типу, де домінує декламаційне начало в цілому та монотематичний спосіб осмислення музичного матеріалу.

Від попередніх творів названого жанру поему-кантату “Гамалія” на текст однойменної поеми Т. Шевченка відділяє майже чотири десятиліття (2003). Шевченківська тематика – традиційно улюблена сфера композиторської творчості. Серед музичних творів на тексти Кобзаря фрагменти з поеми “Гамалія” інтерпретували численні українські мистці: музика до поеми “Гамалія” В. Матюка (1882, 1887); кантата “Гамалія” М. Копка для чоловічого, жіночого та мішаного хорів і трьох солістів (1894); три хори з поеми “Гамалія” – “Ой діброво, темний гаю” (1881), “Іван Підкова” (1903), “Орися ж ти, моя ниво” (1903); чотири чоловічих хори у супроводі фортепіано – “Хор бранців” (“Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі”), “У туркені, по тім боці”, “О милий Боже України!” і “Наш отаман Гамалія” з циклу “Музика до Кобзаря” М. Лисенка; хори “Гамалія” І. Біликовського для чоловічого хору і фортепіано (1901), Й. Кишакевича (1901), хори “Наш отаман Гамалія” та “Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі” з циклу “П’ять шкільних хорів” для триголосного хору а cappella Я. Степового (1922), “Наш отаман Гамалія” для одноголосного хору хлопчиків з фортепіано і квартетом Г. Хоткевича; однойменні твори для чоловічого хору а cappella Ю. Мейтуса (1950) та А. Штогаренка (1963); балада Гната з опери “Назар Стодоля” “Наш отаман Гамалія” К. Данькевича (1959) та ін.

Поему-кантату для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру “Гамалія” М. Скорика вперше було виконано на міжнародному музичному фестивалі “Київ Музик Фест” (2003) капелою “Думка” (художній керівник Євген Савчук, солісти Юдіта Ондич та Михайло Тищенко) та Національним симфонічним оркестром під керівництвом Володимира Сіренка [7]. В інтерв’ю перед концертом автор зазначив: “Звернутися до поеми Великого Кобзаря мене надихнуло те, що вона, як і твір Івана Франка «Мойсей», наскрізь проникнута ідеєю незалежності. Тому цілком символічним є факт, що ця кантата прозвучить у місті, яке вважається колискою змагань нашого народу за волю. Перші її «ескізи» народились ще 15 років тому під впливом тодішніх суспільно-політичних подій. І ось тепер давній задум одержав закінчену форму, у якій я намагався донести ідеї славетного поета, сповнені високою романтикою, до широкого загалу музикальною мовою. У моєму творчому доробку вже є кілька романсів та псалмів на слова Кобзаря. Проте нову кантату я вважаю етапною у своїй шевченкіані» [15].

Невдовзі твір прозвучав у Львові у виконанні симфонічного оркестру Львівської філармонії, хорової капели “Трембіта” (солісти Світлана Мамчур і Павло Толстой) під орудою автора. Демократизм музичної мови, суголосність стилістики національній романтиці після обидвох прем’єр (київської і львівської) були оцінені фахівцями і журналістами популярних видань неоднозначно. “Кантата «Гамалія» ... просто красива, навдивовижу ілюстративна музика, яка має сподобатися тим, хто цінує добротні симфонічні саунд-треки до фільмів кінця 50-х років. Це вже саме та колія, яку можна вважати модною. Нині у стилі подібного ретро працює чимало світових композиторів, які облишили шістдесятницькі авангардові забавки, і творчість Мирослава Скорика так само укладається у цю парадигму”, – писав рецензент газети “Поступ” [3].

Проте, як це не парадоксально, саме цей універсалізм музичного словника зумовив знаковість звертань до поеми-кантати в наступні роки. Таким було виконання “Гамалії” М. Скорика 9 березня 2009 р. в урочистому концерті на честь вручення Шевченківських премій. До 200-ліття від дня народження Т. Шевченка твір прозвучав в одній із програм фестивалю “Дні музики Мирослава Скорика” (2013), який водночас відкривав “КиївМузикФест”. Виконаний Національною хоровою капелою України “Думка” та Національним симфонічним оркестром України під орудою Федора Глуценка він став “вершинним виконанням” урочистості: “За принципами втілення свого задуму твір мав ефект значно більший, ніж просто вдало написаний, його духовна наповненість завдяки поезіям Кобзаря в єдності з музичним рядом формувала й виважено інтелектуальну, виразно національно-забарвлену ауру, сягнувши рівня громадянського звучання” [14].

Композиція включає більшість тексту шевченкового твору. Як і в попередніх масштабних хорових жанрах, мистець вибудував архітектоніку форми і драматургію відповідно до структури поетичного першоджерела.

Вступ (“Ой нема, нема”), який виконується чоловічою групою хору, наближений до думи: синтаксична і ритмічна організація мелодики слідує за акцентуацією і структуруванням словесного ряду, наскрізна форма, тріольно-тремолюючий супровід, заспів унісоном басів з альтерованими ступенями-“желями”. Декламаційною

зв'язкою-коментарем до наступного розділу постає соло сопрано “Отак у Скутарі козаки співали”.

Наступний розділ (“Застогнав широкий”) для повного хорового складу – живописна картина бурхливої водної стихії. Вона втілюється кількома варіантними висхідними імітаційними нашаруваннями тріольних тремолоючих тематичних утворень на тлі мартелятних фігурацій акомпанементу з поступовою драматизацією (з наростанням динаміки до *ff*).

Коротке імітаційне проведення фрази у сопрано і тенора підводить до наступної побудови у виконанні чоловічої групи (“У туркені по тім боці”). Вона активна, енергійна, мужня і танцювальна водночас. Її форма куплетно-варіаційна з інструментальною зв'язкою-ритуриалом між строфами, в якій виділяється сольююча арфа.

Розгорнуте пісенно-кантиленне соло тенора (“Пливуть собі, співаючи”) контрастує своєю пейзажною споглядальністю до подальшої картини морської бурі у виконанні повного хорового складу, для якої воно слугує обрамленням.

Зв'язка сопрано соло підводить до молитовно-хорального епізоду “О милий Боже України!”. Вертикально-акордову ізометричну організацію початково мають і оркестровий і хоровий склад, проте вже у другому реченні розвиток драматизується, підводячи до бурхливої батальної сцени (“Ріж, бий, катуй”) у рондо-варіаційній формі. У рефрені основне місце відводиться перегукам або ритмічно-комплементарним контрапунктам чоловічої і жіночої груп голосів, які дублюються і тембрально доповнюються оркестром. Стихія бою приводиться у паралель з буремною стихією, поступово трансформуючись у ритмічно мірне маршове скандування (театралізація подій, змальованих в поемі, підкреслюється тембрально: слово коментатора передає чоловіча група, текст героя – повний склад хору, яничар – інтервальна паралель солістів). Третє проведення рефрену переростає у таємниче тривожне фугато з активним динамічним розвитком до розгорненого діалогічно-дуетного епізоду солістів драматично-декламаційного характеру з бурхливим оркестровим тлом (з переважанням духових і ударних), чим замальовується жахлива картина війни. Фінальна побудова в куплетно-варіаційній формі (“Наш отаман Гамалія”) стверджує потужне переможне начало. Це досягається ізометрією акордової фактури хору, завуальованою танцювальністю оркестрової тканини (стрибки і форшлаги на слабих долях, ритмоформули гопака і метелиці). Розвиток веде до укрупнення тривалостей та рис прославно-канту у партії хору (звертання козаків до Гамалії).

Кода-епілог виконується солістами, в їх партії відбувається розгортання від оповіді-речитатції до піднесеного, екстатичного ствердження (“Ось, ось, наше море”) з подальшим спадом-завмиранням баркарольних фігурацій в оркестрі.

Цикл хорових мініатюр “Пори року” з жартівливим підзаголовком “Майже за Вівальді” створено в 1994 році для камерного хору “Gloria” (керівник В. Сивохіп), який діє при Львівському відділенні СКУ, для виконання на міжнародному хоровому фестивалі в Італії. В українському хоровому мистецтві до цієї тематики зверталися: Б. Фільц у збірці хорових мініатюр для дітей “Від льоду до льоду” (1965), Л. Дичко в жанрі камерної кантати на тексти народних пісень (1973), Л. Шукайло в однойменній кантаті для жіночого хору *a cappella* (1993 р.), Д. Куценко в кантаті для дитячого хору із симфонічним оркестром. В кожному з цих творів, адресованих

дитячим хором колективам, використано тексти та жанрові моделі календарно-обрядового фольклору, через який розкрито космогонічну символіку річного циклу.

Мирослав Скорик для втілення свого задуму обирає оригінальне рішення: текст наявний лише на рівні семантики назви пори року, вона і слугує текстовою основою кожної з частин. Спорідненість з твором А. Вівальді наявна лише на рівні узагальненої атмосфери енергетики кожної з частин. За твердженням автора: “Літо означає налаштованість на задоволення та спокій; осінь – перехідний стан, зима – тяжкий, а весна – найбільш перспективний” [25, с. 7]. З огляду на виконавський потенціал колективу, композитор міг дозволити собі експерименти з гармонічною колористикою, поліпластовістю, політональністю, дисонантністю. Кожна з мініатюр має свої фактури, метро-ритмічні та жанрові особливості. “Літо” (Moderato) трактовано як імпресіоністичну мініатюру в тричастинній динамізованій формі з панівними акордовими смугами у неперіодично перемінних метрах (7/4, 5/4, 4/4, 3/4). “Осінь” (Lento, 6/8) – сонористична композиція, вибудована на пластичних хроматизованих терцово-секундових співзвуччях великими тривалостями, які нашаровуються від одноголосся до повного хорового складу. Мініатюра “Зима” (Andante con moto, 4/4) також опирається на сонорні ефекти: імітацію дзвонових звучань смугами паралельних терцій і секст в жіночих та чоловічих голосах та пунктири-репетиції. Наймасштабніша частина – “Весна” (Allegretto, 5/4, 12/8, 6/8) має такі побудови: веснянково-закличну з остинатною поспівкою, з імітацією пташиного щебету варіантними тріольними зворотами і репетиційну з поступовим дробленням тривалостей та ущільненням акордових комплексів – уособленням весняної життєдайної стихії.

Прагнучи урельєфнити театральнo-епічне начало літературно-поетичного першоджерела чи програмного заголовку своїх світських хорових творів, Мирослав Скорик підпорядковує форму і логіку розгортання музичного матеріалу поетичному тексту, обирає стилістику і відповідний комплекс виразових засобів, суголосний з естетикою і світовідчуттям автора, індивідуалізує і персоніфікує текст авторського коментаря і персонажів, надає контрастним змістовим розділам рис усталених академічних чи фольклорних музичних жанрів. Семантика конкретних жанрів реалізується на мікро- і макрорівнях – як жанрова модель художньої цілості та прочитуване слухачем узагальнення через жанр, яке скероване на поглиблення змісту. Тембральна драматургія також присутня на рівні символіки тембрів (фанфарність, ударні, арфові фігурації) та характерної тембральності певних фактурних типів (хоральність, імітаційність, акцентована маршова акордовість, закличність тощо). Значною мірою завдяки цим прийомам композиторові вдається віднайти рівновагу між традицією і творчим експериментом, демократизмом вислову та новаторством, виконавським потенціалом і композиторським професіоналізмом.

Ostap Maychuk. Individual features of Myroslav Skoryk's choral work, through the prism of genre semantics.

Myroslav Skoryk's choral work folds a significant part of his composer's workouts and marked by a noticeable individual peculiarity in terms of genre ambiguity.

The composer realized his creative intentions in many varieties of choral music, added to them his own interpretation, which is conditioned by the symbols of imagery, stylistic reference points, the specifics of performances and genre features.

In particular, the artist appealed to the genres of cantatas for choir, soloists and symphony orchestra (“Spring”, “Human”, “Hamalia”) on the texts of I. Franko, E. Mezhelaytis, T. Shevchenko, concert varieties of liturgical music (Spiritual concert requiem “Zaupokiyuna”, “Liturgy of St. Yoan Zolotoustyy), psalms, choral cycle “Seasons”, paralymptic genres, folk treats.

In an effort to highlight theatrical-epic beginning of literary-poetic provenance, program source of its secular choral works or the programmatic title of his secular choral works, Myroslav Skoryk submits the form and the logic of the deployment of musical material to poetic text, chooses the style and the appropriate set of expressive means, harmonious with aesthetics, author’s world outlook, individualizes and personalizes the text of the author’s commentary and characters, provides contrasted content sections with rice of established academic or folk musical genres.

The semantics of specific genres is realized on micro and macro levels – as a genre model of artistic integrity and read by the listener of generalization through the genre, which is aimed at deepening the content.

Timbre dramaturgy is also present at the level of symbols of the timbre (fanfare, drums, harp figures) and characteristic timbrality of certain types (chorale, imitation, accented march chord, etc.).

To a large extent, thanks to these techniques, the composer manages to find a balance between tradition and creative experiment, innovation, performance potential and composer’s professionalism.

Keywords: *choral creativity, genre semantics, timbre dramaturgy, theatricalization.*

Література

1. Берегова О. Зміна світоглядних орієнтирів в останніх творах М. Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик* : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. К. : НМАУ, 2000. Вип.10 С. 42-45.
2. Волох О. М. *Скорик – Мойсей української музики*. Дрогобич: Молодь і ринок, 2011. С. 133–136.
3. “Гамалія” у Львові. *Поступ*, 2004. 11 березня. URL: <http://postup.brama.com/usual.php?what=21315>
4. Герасименко Л. Три псалми М. Скорика : до проблеми взаємодії тексту і музики. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2017. Вип. 4. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/vip_4/gerasimenko.pdf
5. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. К. : Музична Україна, 1986. С. 143–145.
6. Загайкевич М. Мирослав Скорик : традиції і новаторство. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик* : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 30–35.
7. Жиленко О. “Гамалія” от Скорика. *День*. 2003. № 183. 14 жовтня.
8. Казимирів Х. Міфологема землі в українській музиці у контексті весняної тематики: обрядовий і соціальний аспекти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка : мистецтвознавство* : зб. наук. статей. За ред. О. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 1. С. 43–50.
9. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів, 2008. 602 с.
10. Кияновська Л. О. *Мирослав Скорик : творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів : Сполом, 1998. 216 с.

11. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* : зб. наук. пр. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2012. Вип. 21. С. 377–388. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73607/29-Kiyonovska.pdf?sequence=1>
12. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 9–14.
13. Кумеда Т. А. Особистість Мирослава Скорика в історії української музичної культури ХХ століття. *Культура і Сучасність* : альманах. К., 2010. № 2. С. 200–205.
14. Кушнірук О. Феномен Мирослава Скорика. *Слово Просвіти*. 2013. 18 жовтня. URL: <http://slovo-prosvity.org/>
15. Маценко Г. Кантата “Гамалія” відомого українського композитора відкриє урочисту програму шевченківських днів у Львові. *Укрінформ*. 2004. 05 березня. URL: https://www.ukrinform.ua/tubric-polytics/157121-kantata_gamalya_vdomogo_ukranskogo_kompozitora_miroslava_skorika_vdkri_urochistu_programu_shevchenkivskih_dnv_u_lvov_122828.html
16. Немцова Л. О. Хорова франкіана : соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. 2017. 20 с.
17. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. № 2 (39). С. 32–33.
18. Плечелюк Г. Образ ниви як символ архетипу переродження у кантаті Мирослава Скорика “Весна”. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. 2017. № 1. Вип. 36. С. 55–61.
19. Скорик М. Гамалія [Ноги]: Поема-кантата : Клавір. Сл. Т. Шевченка. *Співає “Думка” : хоріві твори*. Упоряд. Є. Савчук, передм. Ю. Чекан. К. : Музична Україна, 2003. С. 176–230.
20. Скорик М. Хорові твори. Заг. ред. та упоряд. М. Гобдича, вступ. слово Ю. Чекана. К. : Бібліотека хору “Київ”, 2005. С. 6–9.
21. Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ, 2017. 23 с.
22. Терещенко А. Гуманистический пафос украинской советской кантаты и оратории. *Музыкальное исполнительство и формирование нового человека*. К. : Музична Україна, 1982. С. 82–96.
23. Флейчук Х. О. Кантата “Гамалія” М. Скорика на слова Т. Шевченка (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти). *Музичне мистецтво* : зб. наук. статей. Донецьк – Львів, 2010. Вип. 10. С. 250–258.
24. Чекан Ю. Вступна стаття. *Духовні твори М. Скорика*. Заг. ред. та упоряд. Миколи Гобдича. Київ: Бібліотека хору “Київ”, 2005. С. 5–9.
25. Чекан Ю. Передмова. *Мирослав Скорик. Хорові твори*. Заг. ред. та упоряд. Миколи Гобдича. Київ: Бібліотека хору “Київ”, 2005. С. 6–9.

