

Кумеда Т.А.,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри
філософії права та юридичної логіки
Київського національного університету
внутрішніх справ

Особистість М.Скорика в історії української музичної культури ХХ століття.

Проблема реалізації особистості митця в його творах має теоретичну і практичну цінність. Від знання того, як і в якій мірі особистість митця розкривається в його професійній діяльності, яким є співвідношення об'єктивного й суб'єктивного начал у художньому творі, залежить об'єктивність оцінки цілих художніх напрямків, репрезентантів, яких іноді несправедливо звинувачують у суб'єктивізмі.

Джерела, що стають чинниками стилютворення протягом останньої третини ХХ ст., є надзвичайно різноманітними: індивідуальні композиторські стилі народжувалися у ситуації тотального синтезу, що відбиває плюралістичний погляд митців на світ, є відтворенням у музиці різноманітних світоглядних діалогів, різних точок зору на життя. Світосприйняття сучасної людини передбачає своєрідну духовну поліфонію. У конкретних композиторських манерах; індивідуальних стилях це нерідко матеріалізується через поєднання у межах одного твору цілком несумісних на перший погляд інтонаційно-сміслових начал.

Нові тенденції у розвиткові композиторської творчості, стали об'єктом гострих дискусій. Йдеться про взаємну критику “традиціоналістів”, “академістів” і “псевдоноваторів”. З дистанції часу стало зрозумілим, що не вибір засобів композиторської техніки, а творчий результат є засадничою складовою музичного прогресу. Прояви експериментаторства в музичному мистецтві сприяли активізації пошуків інтонаційно-образного оволодіння новими композиційними прийомами, хоча не завжди й відразу приводили композиторів до високохудожніх результатів. Причиною стилістичного зламу,

що стався у композиторській творчості, були також внутрішні процеси накопичення тенденцій стильового оновлення, а також впливи музичного авангарду 50 — 60-х рр. (особливо в його польському різновиді).

Для композиторського покоління, починаючи з 60-х років, відкрилися нові перспективи, були зняті заборони на багато явищ, на які раніше навіщувався ярлик формалізму, а такі прийоми як алеаторика або колаж перестали лякати і стали широко застосовуватися в музиці. Зміна стильових орієнтирів в українському мистецтві середини ХХ сторіччя, пов'язана з переосмисленням та оновленням музичної системи на всіх її рівнях: смислового, образного, ритмо-інтонаційному, формотворчому та ін. Особлива увага композиторів нової генерації приділялася проблемі синтезу генетично типових національних форм із стильовими досягненнями світової музичної культури [6]. Характерною в цьому відношенні є творча постать М.Скорика (нар. 1932 р.), репрезентанта посткласичного напрямку, який уперше запровадив в українську “легку” музику ритми джазу та рок-музики. Його талант яскраво спалахнув у 60-х роках, коли в Україні сформувався дисидентський рух націонал-демократичного спрямування, і проявився одразу в дуже різних напрямках музичної культури.

Творча особистість М.Скорика у свій час була предметом дослідження таких українських мистецтвознавців, як: О.Берегова, М.Загайкевич, Л.Кияновська, М.Копиця, Ю.Щириця та ін. Незважаючи на наявність певної кількості наукових розвідок з цієї проблеми, вона потребує більш глибокого аналізу.

Мета даної статті – розглянути місце і роль особистості М.Скорика в українській культурі ХХ століття.

М. Скорик став представником композиторського середовища ХХ століття, де в градації творчих цінностей на перший план виступає високий професіоналізм та інтелектуальна напруга музичного мислення. Це виразно проявилось у мистецькій спадщині таких класиків новітньої музики як Б. Барток, М. Равель, П. Гіндеміт, А. Шенберг, К. Шимановський та ін. Особливо близько своєю творчою ментальністю М. Скорик нагадує одного з

найяскравіших виразників інтелектуально-новаторського духу епохи Ігоря Стравінського.

Стравінський у “Хроніці життя” торкнувся поміж інших питань важливої естетичної проблеми – “одвічного протистояння в мистецтві аполлонівського начала діонісійському”, тобто осмисленого крокування до мистецьких звершень екстатичному, імпульсивному сприйманню акту творчості. Стравінський зарахував себе до першої “аполлонівської” категорії митців. Це саме міг би сказати і М. Скорик, в якого спонтанна природність творчого процесу завжди поєднується з його раціональним усвідомленням.

Типологічні збіжності між обома композиторами проглядаються і в іншому – в напрочуд відповідальному, шанобливому підході до професії музиканта, в однаково легкому використанні різних історико-стильових моделей, відповідно пристосованих до духу новітнього часу і тим-то закономірно оснащених приставкою “нео” – неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм. Однакове ставлення обох композиторів і до змикання академічної музики з джазовою, уміння піднести банальне, побутове до рівня високого мистецтва. І що особливо цінне: всі ці стильові метання позначені незламним ствердженням свого власного “я”, неповторної манери музичного письма [2].

Вплив естетики І. Стравінського, пропущеної крізь призму традицій української національної культури, виразно позначився на трактуванні М.Скориком засад балетної творчості, де композитор зумів сказати своє нове слово. Пропагована Стравінським ідея “диктаторської” ролі музики в балеті, намагання її максимально симфонізувати наклали помітний відбиток на творчій концепції балету М.Скорика “Каменярі”. Подібно до великого реформатора балету, український композитор керувався насамперед закономірностями організації тематичного матеріалу, властивими суто музичним, несценічним творам. Цей твір став визначальним у розвитку українського балету зламу 60 – 70-х рр. ХХ століття – повернення його від спрощеного розуміння реалізму в мистецтві, примітивного “рівняння на драму” в бік промовистої образної символіки та симфонічних узагальнень.

Творчість М. Скорика органічно вписалася у культурний контекст сучасності своєю парадоксальністю, апеляцією до технологій “розірваності свідомості”, фахової “неподібності” до самого себе. Він прийшов у мистецтво після так званої “хрущовської відлиги”, коли більшість талановитих молодих композиторів захоплюється модерною технікою письма, а в республіках тодішнього Радянського Союзу поширюється така незвична для західного світогляду й напрочуд плідна та естетично повноцінна, на протигагу до соціалістичного реалізму, художня тенденція, як “нова фольклорна хвиля”. Дуже важливою прикметою естетики нового напрямку була її “відкритість”, можливість індивідуально підійти до синтезу “старого і нового”, розставити акценти відповідно до конкретного задуму й стилю даного композитора.

Вже перші твори митця свідчать, що формування його стилю обумовлене органічним поєднанням традицій українського і сучасного європейського мистецтва. Композитор спирається на інтонації, які, з одного боку характерні для народної творчості, а з другого - асоціюються з багатьма стилями і напрямками європейської музичної культури. Особливе місце займає переосмислення традиційного, константного, звичного” [8, с. 32]. Разом з тим М.Скорик не втрачає яскравої індивідуальності. Константним фактором його світосприйняття, на наш погляд, виступає саме гра. Художній світ митця відкривається у єдності провідних творчих ідей саме крізь призму ігрової логіки, ігрових принципів, власне, естетики гри. В усіх жанрах, до яких він звертається, так чи інакше виявляється ігрове начало. Саме в ньому полягає новаторське вираження особистості композитора в історії української музичної культури.

Не викликає сумніву непересічність особистості композитора, до якої належить і непередбачуваність, неочікувано гострі “модуляції” його творчої еволюції, і його здатність парадоксально поєднувати, на перший погляд, непоєднуване, суттєво протилежне. Характерними для творчої манери композитора є невимущена “белетризація” квартетів, партит, прелюдій і фуг, “інтелектуалізація” дидактичних опусів (дитячі альбоми фортепіанних мініатюр), музики до кінофільмів й театральних вистав тощо. Митцеві імпонує

оригінальне переосмислення від барокових, класичних та романтичних форм до музики авангарду й поставангарду [3, с. 3].

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 багатівікових 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, мовляв, твір буде незрозумілим “масовому” слухачеві. Кантата М. Скорика блискуче спростувала ці усталені штампи, характеризуючись небанальною “патріотично-модерною” композицією.

Симфонічна поема “Вальс” знаменувала ще одну грань у творчих пошуках молодого композитора. Автор здійснив спробу індивідуального переосмислення численних європейських мистецьких стандартів, хоча галицькій культурі такий “європоцентризм” був і раніше притаманним.

Деякі з початкових виразових знахідок М. Скорика залишились лише на стадії “проби пера”, наприклад, речитативно-плакатний тип інтонації, властивий кантаті “Людина” та симфонічній поемі “Сильніше смерті”. Композитор прагнув випробувати себе у різних стильових напрямках та соціально-культурних аспектах. Він писав для інтелектуальної еліти, перебуваючи одночасно у ролі “кумира молоді”, автора музичних шлягерів, що співаються повсюди. Вважав себе продовжувачем національної лінії, кривно пов’язаним з традиціями вітчизняної культури, й, разом з тим, рафінованим, “прокоф’євського кшталту” неокласиком, спадкоємцем усієї “ейдотеки історії”, котрий досконало володіє композиторською кухнею” [3, с. 19].

У музичній мові Сюїти Ре мажор М. Скорика поєднались декілька тенденцій, породжених індивідуальними нахилами композитора, колом його художніх інтересів, традиціями галицької музичної культури минулого, а передусім мистецькою модою. Жанровий стереотип твору реалізується за

допомогою використання відповідних інтонацій та ритмо-формул, а також широкого “семантичного поля”. Сюїта висвітлила художню самобутність автора, здатність за маскою “зужитого” вторинного матеріалу розкрити несподівано новий образний ракурс, хоча ще не досягла філігранності мистецької манери зрілого періоду творчості майстра.

60-ті рр. у професійній діяльності М. Скорика позначені “Гуцульським триптихом”, циклами фортепіанних творів й першими партитами, правомірно вважати початком формування не лише індивідуального світобачення майстра, а й потужного радикально-фольклорного руху, який природно вписався в історико-стильовий процес української музичної культури. Важливо додати, що процес цей розгортався у митця активно та свідомо. Композитор не покладався на плін течії часу, навпаки, зміцнював ідею зсередины, чинив опір та почав з власного “я”.

Достатньо перегорнути сторінки стенограм тогочасних пленумів СКУ, зокрема ті сторінки, що присвячені творчій молоді, або познайомитись з критико-публіцистичною та науковою діяльністю М. Скорика - всі вони доказово апелюють до аналізу драматизму тогочасних обставин знищення мікрокосмосу особистості, її природних зв'язків, що може закінчитися руйнацією етнічної та національної цілісності (звісно, що це заковано в тексті, сховано в підсистемі смислів).

Творчі концепції М.Скорика цього періоду динамічні, активно-енергійні, їх музична мова напружено-емоційна, з сильним відчуттям імперативу краси, внутрішньою поетичною насиченістю. Саме цей час фіксує появу благородного ідеалу творчості маестро, який виростав з відомого кордоцентричного тяжіння емоційно тендітної, тонкої і незахищеної душі. Культ чуттєво-духовного, плюралізму етики стали партити, скрипковий та фортепіанний концерти і, нарешті, “Карпатський”, що вкарбувався символом макрокосмосу української ментальності в бездонному просторі міфологічних уявлень. “Карпатський концерт” став не просто знаменом неофольклорного стильового руху. Автором блискуче знайдені нові форми вираження національних цінностей, пантеїстичні

пріоритети духовного вивільнення особистості. Митець продемонстрував сміливі включення найсучасніших систем ХХ ст., його полістильових моделей.

Особливою прикметою твору є застосування елементів джазу, як своєрідної “паралельної фольклорної моделі” до гуцульського народнопісенного та танцювального джерела. Проте при всіх багато чисельних паралелях з визначними художніми досягненнями неофольклоризму першої третини ХХ сторіччя і сприйнятливістю з національною школою, не менш очевидною в “Карпатському концерті” є оригінальність авторського вирішення циклу: вбираючи в себе численні ознаки фольклорних традицій від В. Барвінського, Ф. Колесси, неофольклоризму Б. Бартока чи ознак неокласицизму І. Стравінського, доводячи до перфекції власні, знайдені раніше, художні відкриття, переплавляючи всі стильові прототипи в надзвичайно оригінальну цілісність, цей твір абсолютно своєрідний за своєю концепцією.

Мистецька стилістика композитора цього етапу формувалась на засадах “неокласичного формотворчого принципу, конструктивізму властивості теми-структури, динамізму симетрії й протиставлення, ладових можливостей висотних транспозицій: горизонталі – вертикалі” [4, с. 11]. М. Скорикові вдалося віднайти стильову формулу психологізації національної інтонації, включення її в систему полістильових пошуків, звертаючись до барокового та фольклорного мислення. Чистота ліній, структурна компактність, строгість і логічність викладення музичного матеріалу, органічно притаманні індивідуальному стилеві композитора.

Варто нагадати про паралельні пошуки українського “поетичного кіно”. Його картини (зокрема, “Тіні забутих предків”) рухались в сторону міфології і особливого стану творчої душі. Творче кредо М. Скорика як представника нефольклорного напрямку вперше з граничною виразністю проявилось в музиці до цього кінофільму. Симфонічні епізоди, засновані на автентичних карпатських наспівах та інструментальних мотивах, зберігають аромат первозданної і споконвічної побутової музики гуцулів з її напористим ритмом, стислим графічним мелодичним малюнком. Водночас звернення до засобів сучасної композиторської техніки, загострених гармонічних і тембрових барв,

застосування принципу лейтмотивізму і музично-образних арок допомагають підкреслити закладену в фольклорних мелодіях динамічну силу, перетворити їх на матеріал драматичної симфонізованої розповіді. А найважливіше – оркестрові епізоди органічно поєднуються з насиченим звуковим побутовим фоном кінофільму: його складають “приглушені” розмовні репліки, діалоги, шумові ефекти, котрі зливаються у своєрідний емоціонально-сонорний підтекст сюжетної дії. Музична палітра кінофільму у поєднанні її різних складових частин сприймається як справжня симфонія гуцульського життя [2].

“Самоперсоніфікація”, заглиблення у власну творчу особистість, характерні для ліричних циклів композитора зрілого періоду творчості, за активного використання авангардної музичної техніки. Така позиція митця дуже гармонійно входила в мистецьку атмосферу шістдесятих — навіть почасті сімдесятих років, коли відбувалися інтенсивні пошуки “раціо” в радянській культурі, коли для самоствердження в європейському контексті потрібно було освоєння конструктивних можливостей авангардової техніки, - але ця тенденція вже відсутня у вісімдесятих роках.

Темою Скориковаго “Диптиху” стала внутрішня трагедія героя. Глибоким драматизмом просякнуті вже перші такти твору, експресивна напруженість ланцюга сповзаючих септакордів створює настрій скорботи, приреченості й розпачу. Семантика музичного образу й засоби його авторської інтерпретації подібні до фіналу Шостої симфонії П. Чайковського: в обох творах спостерігаємо початок з “вершини-джерела”, драматизм інтонацій “зітхання” й нестійку гармонію. Трагічність образної побудови теми підкреслюється тональністю ре мінор, аналогічною Моцартівському “Реквієму”, а також бахівським типом кадансування з підміною мінорної тоніки мажорною [1].

Інтерес до музики минулих епох відбився у професійній творчості митця. Нового, самобутнього втілення класичні й романтичні традиції набувають в інструментальних творах М. Скорика - Першому й Другому фортепіанному, а також Віолончельному концертах. Лірико-драматичні, образи останнього розкривають найпотаємніші порухи людської душі. Твір немовби фіксує

переломний момент творчості майстра, зумовлений, між іншим, трагічними подіями в його особистому житті [5, с. 40].

Концерт для віолончелі з оркестром у свій час вразив свіжістю виражальних засобів й започаткував стильову переорієнтацію композитора. Щедрість фольклоризму в його музиці поступилася стриманішому, лапідарному виявленню філософського задуму через образно-узагальнені константи, які сформувалися завдяки осмисленню вітчизняного й світового мистецького досвіду. Модуляція творчих пошуків композитора зорієнтувалася у галузь високого драматизму й інтелектуально-філософських узагальнень. Змінився й тип висловлення. Гнучка і колоритна мелодія набула “нових контурів і нової якості: драматична наснаженість, гранично-експресивна інтонаційність, глибоко схвильоване дихання – ось показники плідної еволюції стилю славетного майстра” [7, с. 26]. На відміну від Другого фортепіанного концерту, де основний акцент був на протистоянні особистості з ворожою силою, що знаходиться назовні, а внутрішньо вона (тобто особистість) зберігає нетлінний образ краси, у Віолончельному суперечність переноситься на самого “ліричного героя”, позначає природу його роздумів.

Якщо в ранніх творах М. Скорика авторське “я” існувало в нерозривній єдності з усім сущим, його почуття асоціювалися з “почуттями людства”, “пам’яттю поколінь”, то в пізніших неоромантичних концертах домінує естетична опозиція: “я - навколишній світ”. Особливо рельєфно романтичний дуалізм виявляється у Віолончельному концертові, де невирішеність проблеми спричиняє кульмінацію розпачу й болю. Спостерігаються нові нюанси музичної виразності: здатність вибудовувати яскраву кантилену широкого дихання (раніше лише друга частина з “Гуцульського триптиха” репрезентувала цю здатність композитора), застосування експресивних ладогармонічних прийомів та їхня спрямованість на створення напружено-драматичного образу, гра оркестрових “півтонів” й своєрідна темброва символіка.

Індивідуальна творча манера М. Скорика характеризується лаконічністю, драматургійною “компактністю”, ясністю форми, тяжінням до яскравих і контрастних барв оркестрування, фактурною об’ємністю, надзвичайно

образним та семантично сконцентрованим тематизмом, характерними інтонаціями. Індивідуальність митця реалізується також у майстерній кристалізації “генеральних ліній” його мінливого стилю.

Композитору чужа однобічна прихильність до якоїсь авангардної теоретико-композиторської доктрини, хоча багато прийомів музичного письма він запозичував від різних течій ХХ століття (додекафонія, сонористика та ін.). Митець глибоко усвідомлював, що радикальне музичне оновлення мусить відбуватися в органічному зв'язку з формуванням національної свідомості не лише у ретроспективі (через звернення до творчості Г. Сковороди, І. Котляревського, Т. Шевченка), але новими шляхами суспільного поступу. Творчість композитора збагачує національну музичну традицію у нових соціокультурних умовах [9].

Майстер обрав шлях заглиблення у смисложиттєві проблеми людини і людства. Це детермінувало зацікавленість феноменом стильового символізму, репрезентованого у фаховій діяльності композитора діапазоном від “Львівських табулатур” до джазових імпровізацій. Панорамний тип бачення художньої ідеї робить стиль М. Скорика універсальним, мистецьки всеохоплюючим.

Відкрита стильова асоціативність властива й іншим сучасним композиторам-авангардистам, зокрема, В. Сильвестрову й Л. Грабовському. “Якщо в творах авангардного напрямку, - зауважує відомий український філософ С. Кримський, - ставиться ціль акцентації особливої ролі паузи або стрімкої серії звуків з метою уведення слухача в глибини музичного матеріалу, то у творах М. Скорика вектор творчої реалізації інший - винесення глибинних смислів на авансцену, маніфестація їх у звуках-символах” [4, с. 14].

Разом з тим філософська спрямованість, прикметна для творчості Скорика взагалі, незалежної від генеральної орієнтації, пануючої на тому чи іншому етапі його творчої еволюції, саме в рамках “стильової гри” набуває особливої гостроти і рельєфності окреслених проблем. Апелювання до всієї “ейдотеки музичної історії” сприяло асоціативно-символічній багатозначності кожного з виразових елементів, будь-то тематичний зворот, гармонічна послідовність чи фактурний стереотип. Віртуозне володіння технікою

трансформації “чужого стилю”, котре відрізняло композитора ще з його перших опусів, і давало вельми небанальний естетичний результат, тут набуває цілеспрямованого втілення і служить розумінню генеральних проблем буття, сприйнятих композитором крізь призму розмаїтих понять, сформованих протягом тривалого розвитку музичної культури.

Отже, не викликає сумніву непересічність творчої особистості М. Скорика, до якої належить і непередбачуваність, неочікувано гострі “модуляції” його мистецької еволюції, і його здатність парадоксально поєднувати, на перший погляд, непоєднуване, суттєво протилежне, талановито “белетризувати” такі високо інтелектуальні жанри, як квартет, партиту чи цикл прелюдій і фуг і, на противагу до цього, “інтелектуалізувати” такі дидактичні опуси як дитячий альбом фортепіанних мініатюр чи взагалі розраховані на найбільш масового слухача – як музика для кінофільмів, театральних вистав, а отже, бачити в одному і тому ж предметі водночас “світло і тінь”. Еволюція його творчості була і залишається достатньо стрімкою і непередбачуваною. Індивідуальна манера письма важко піддається однозначному окресленню чи то з позиції генеральної стильової орієнтації, чи то з позиції образно-емоційних пріоритетів, чи жанрової визначеності.

В музиці М.Скорика переважає та сфера почуттів, асоціацій і образів, яка має здебільшого свій конкретний прототип, вона, на перший погляд, цілком земна, більше того – вона виключно вбирає в себе не лише фольклорні, національно-своєрідні елементи, але й так званий “вуличний”, пласты. А до того ж додається і переосмислення як барокових, так і класичних, і романтичних “знаків доби”, а також всіх інших, породжених багатоманітною і суперечливою художньою практикою ХХ століття, - аж до авангарду. Проте за цією видимою, позірною “конвенційністю” інтонаційно-жанрових джерел, безкінечною трансформацією загальновідомого, зіткнення постає ідея всезагального.

Це композитор зі своїм власним, сформованим світобаченням. індивідуальним музичним почерком. Його творчості притаманні постійна пошуковість, новаторські поривання, бажання охопити незвідане. Водночас, у

спрямованості музичного мислення, мистецьких уподобаннях Скорика дуже виразно проступає вкорінення в засади української композиторської школи, схилення перед здобутками національної культури.

Література:

1. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М. Скорика / О. Берегова // Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – С. 42 – 48.
2. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство / М. Загайкевич // Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – С. 30 – 35.
3. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. – Львів: Сполом, 1998. – 216 с.
4. Копиця М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності / М. Копиця // Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – С. 9 – 14.
5. Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М.Скорика; Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип.10. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. – 147 с.
6. Основи художньої культури: В 2 ч. Ч. 2: Теорія та історія світової художньої культури: Навч. посібник для вищих навч. закладів / За ред. В.О. Лозового, Л.В. Анчиної. – Х.: Основа, 1999. – 444 с.
7. Рожок В.І. Музика і сучасність: Монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. – К., 2003. – 220 с.
8. Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи: Зб. наук. праць. – Суми, 1996. – 96 с. (32) • Клименко В. Деякі риси індивідуального стилю М.Скорика в аспекті ігрової естетики //

Українська музична культура ХХ століття: пошуки, здобутки, перспективи: Зб.наукових праць. – Суми, 1996. – С.35-38

9. Якубяк Я. Мирослав Скорик // Композитори союзных республик: Сб. статей. – Вып. 3. – М.: Сов. композитор, 1980. – С. 94 – 130.