

УДК 78.071.1:78.06

DOI: 10.34670/AR.2026.33.40.024

Научные истоки творчества: влияние фольклористических концепций на музыкальный язык С.М. Слонимского

Лю Сяхань

Преподаватель музыкально-теоретической кафедры,
Цицикарский университет,
161006, Китайская Народная Республика, Цицикар, ул. Культуры, 30;
Аспирант,
Российская государственная специализированная академия искусств,
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12;
e-mail: Xiahhan@mail.ru

Аннотация

В статье с опорой на методологию музыкальной фольклористики и положения современной композиторской теории осуществляется комплексное рассмотрение значения фольклорных представлений в становлении индивидуальной системы музыкального мышления С.М. Слонимского. Анализ разворачивается в русле историко-теоретических процессов отечественной этномузыкалогии второй половины XX века и направлен на прослеживание эволюции трактовки фольклора — от его интерпретации как источника интонационно-мелодических заимствований к пониманию как совокупности структурных закономерностей и порождающих принципов музыкальной формы. Показано, каким образом данное переосмысление было органично интегрировано в авторскую композиторскую стратегию и получило конкретное технологическое воплощение. На примере симфонических, вокально-симфонических и оперных произведений выявляются способы моделирования вариативности, циклических процессов и семантической стабильности фольклорного материала на уровнях ладо-тональной организации, ритмической структуры, фактурного решения и формообразования. В результате аргументируется положение о том, что фольклорные импульсы в творчестве Слонимского выходят за рамки сугубо технического инструментария, формируя основание его эстетических установок, исторического самосознания и культурной идентичности.

Для цитирования в научных исследованиях

Лю Сяхань. Научные истоки творчества: влияние фольклористических концепций на музыкальный язык С.М. Слонимского // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 2А. С. 245-253. DOI: 10.34670/AR.2026.33.40.024

Ключевые слова

Русская музыка XX века, музыкальный фольклор, композиторское мышление, музыкальный язык, композитор-исследователь, культурная память, этномузыкалогия, неофольклоризм.

Введение

Во второй половине XX века в отечественном музыковедении обозначился принципиальный сдвиг исследовательской оптики, связанный с отходом от преимущественно описательно-классификационных процедур, нацеленных на каталогизацию и типологическое сопоставление устных и письменных источников, к аналитическим моделям, выстраиваемым в координатах «структура – функция – семантика». При сохранении значимости эмпирического материала народная музыка начинает рассматриваться на более высоком уровне теоретического обобщения — не как совокупность заимствуемых мелодических образцов, а как целостная ладо-тональная система и культурный механизм, обладающий собственными принципами порождения. В рамках данного подхода категория «народности» трактуется как особый способ организации музыкального материала, поддающийся аналитическому описанию и моделированию, включая инерционность тонального движения, устойчивость каденционных формул и закономерность вариантных процессов. Подобная перспектива соотносится с концепцией «музыкальной формы как процесса», в которой исследовательский интерес смещается от статичного нотного текста к динамике становления и трансформации музыкальной структуры [Асафьев, 1971, с. 2]. Вследствие этого фольклор утрачивает статус исключительно источника цитирования или стилистической аллюзии и начинает воздействовать на глубинные уровни композиционного мышления, определяя характер тематического материала, принципы его развертывания и общую логику музыкального повествования.

Основная часть

С теоретических позиций ключевое значение в русском этномузыковедении данного периода приобретает идея «грамматики» народной музыки. Исследовательский фокус смещается с уникальности отдельного напева на систему устойчивых соотношений типа «формула – вариант – контекст исполнения». Показано, что эффект узнаваемости в фольклорной традиции в значительной степени обусловлен повторяемыми тоноритмическими моделями и закреплёнными структурными траекториями, а не мотивно-тематической разработкой в классико-европейском понимании. В этом контексте проблема соотношения фольклора и композиторского творчества формулируется заново — как задача адекватного перевода народной логики в язык профессиональных композиционных техник. Композитор при этом не обязательно обращается к прямому заимствованию, а воспроизводит «фольклорный эффект» посредством моделирования вариационных механизмов, смещения тонального центра и специфической организации ритмического дискурса [Земцовский, 1981, с. 2]. Характерные для русской музыки XX века явления «приближённой распевности» и наложения кратких формульных элементов, по существу, реализуют принцип сохранения идентичности формулы при её постоянной трансформации, формируя функциональную связь между аналитическим исследованием и практикой композиции.

В рассматриваемый период уточняется и само понятие «фольклоризма». Наряду с его традиционным пониманием как интуитивного обращения к жанровым аллюзиям, тембровым символам и образным клише, формируется представление о «структурном фольклоре», в рамках которого народная музыка осмысливается как система организационных и семантических

принципов, а не как поверхностный стилистический слой. Для композиторской практики данный подход оказывается принципиально значимым, поскольку позволяет сохранять связь с национальной культурной памятью без отказа от сложных современных техник — полифонического мышления, фактурной многослойности и макроструктурного контроля формы. В этом контексте подчёркивается, что фольклорный материал в новейшей музыке нередко переводится на иной структурный уровень: он может выполнять функцию сегментарного ориентира в крупной форме, выступать в роли дискурсивной единицы музыкального нарратива или подвергаться многократной деформации и семантической перекодировке в сложных текстурных конфигурациях [Земцовский, 1974, с. 46]. Показательным является, в частности, приём использования танцевальной ритмоформулы в качестве движущего структурного импульса, при котором импульсно-акцентная логика народного танца сохраняется на уровне восприятия, но включается в строго организованную композиционную систему за счёт варьирования плотности оркестровой ткани и перераспределения голосов.

Сближение фольклористики с теорией текста и музыкальной семантикой обусловило активное внедрение категории «музыкального текста» в анализ народной традиции. В этом ракурсе фольклор рассматривается не как сумма звуковых элементов, а как иерархически организованная текстуальная система, обладающая внутренней связностью и собственными механизмами интерпретации. Существенным становится вывод о том, что в композиторской практике востребованы не столько конкретные мелодические модели, сколько правила текстовой генерации и устойчивые семантические маркеры — типы завершений, эффекты эха, структуры вопросо-ответных соотношений, а также ритмо-тембровые паттерны, связанные с ритуальной, трудовой или праздничной сферами. Анализ формальной логики показывает, что фольклорный компонент в современной композиции часто реализуется через распознаваемые структурные сигналы: краткие фразовые сегменты, принцип сопоставления, вариационные циклы и временную организацию по моделям «повторение – наращивание». Эти модели нередко противопоставляются классической сонатной логике и формируют сложный многоуровневый музыкальный нарратив [Назайкинский, 1982, с. 10]. В целом теоретическое переосмысление русского музыкального фольклора во второй половине XX века позволило поднять его с уровня материала до уровня метода и структуры, открыв для композиторов, включая Сергея Слонимского, возможность трансляции фольклорной логики в язык современной композиционной практики.

В контексте русской композиторской школы XX века творчество С.М. Слонимского характеризуется редкой степенью интеграции художественного и аналитического мышления. Его авторская позиция формируется не через использование фольклора в качестве внешнего стилистического ресурса, а посредством последовательного осмысления народной музыки как специфического типа музыкального мышления, подлежащего теоретическому анализу, концептуальному обобщению и дальнейшей трансформации в рамках профессиональной композиционной системы. Такая установка соотносится с этномузыкологическим пониманием фольклора как целостного комплекса тонально-ритмических и структурных закономерностей и одновременно коррелирует с разработками в области теории музыкального текста и ладотонального анализа. В этом смысле композиторская практика Слонимского может быть рассмотрена как форма «научно опосредованного перевода фольклора», предполагающего выявление его порождающих механизмов и их эквивалентное воплощение в авторской технике письма, а не внешнее воспроизведение интонационных или жанровых признаков [Земцовский, 1981, с. 5].

В теоретических и публицистических работах композитор неоднократно акцентировал мысль о том, что аутентичность фольклорного начала определяется не происхождением конкретного напева, а соответствием музыкального развертывания временной логике и вариационному механизму традиции. Данный подход соотносится с представлениями о морфодинамике фольклорного процесса, где развитие не подчинено движению к единой кульминации, а поддерживает напряжение посредством повторности, круговых траекторий, постепенных смещений и внезапных структурных переломов. В композиторской практике это выражается в отказе от чётко оформленных тематических комплексов в пользу кратких, приблизительных формульных образований, а также в развитии материала через трансформации регистра, плотности фактуры и ритмической артикуляции. Показательным примером выступает «Крестьянская оратория», в которой вокальные эпизоды не соотносятся по принципу тематического контраста, а последовательно варьируются вокруг устойчивой тональной модели, формируя обобщённо-ритуальный тип музыкальной организации [Слонимский, 1966, с. 24]. Принципиально важно, что подобная стратегия обусловлена не стилистической интуицией, а осознанным теоретическим пониманием устойчиво-генеративной природы народной музыки.

В области ладотональной организации Слонимский также демонстрирует отход от формально-классификационного подхода к модальности. Его внимание сосредоточено не на фиксированных ладовых моделях, а на процессуальном статусе тонального центра, который в музыкальном времени может подтверждаться, отсрочиваться либо временно утрачивать определённую. Этномузыкологические исследования указывают, что для народного пения характерны эффекты «незавершённого сужения» и «открытого окончания», ослабляющие ощущение функциональной каденционной замкнутости и сближающие музыкальное развертывание с повествовательным или распевным типом времени [Медушевский, 1993, с. 41]. Данный принцип последовательно интегрируется в симфоническое мышление Слонимского: в ряде эпизодов Третьей симфонии композитор намеренно избегает функционального завершения, достигая устойчивости за счёт фазированного наложения тембров и сложной ритмической организации. Такая стратегия одновременно поддерживает эффект непрерывности фольклорного повествования и обеспечивает чёткую артикуляцию формальных границ на уровне макроструктуры.

Особое значение в процессе интериоризации фольклорных принципов приобретает ритмико-фактурный уровень композиции. Как показывают этномузыкологические исследования, ритмическая организация многих народных жанров основана не на симметричных метрических схемах, а на функциональной неровности, связанной с речевой интонацией, танцевальным движением или трудовой деятельностью. Этот принцип находит наглядное воплощение, в частности, в «Песне скомороха», где поверхностный ритмический слой постоянно смещается, создавая эффект неустойчивости, при том что на глубинном уровне сохраняется высокая степень акцентной согласованности. Подобный способ письма представляет собой не усложнение ради выразительного эффекта, а осознанный композиционный отклик на «действенно-речевое» понимание музыкального времени, характерное для народной традиции [Лобкова, 2000, с. 18]. В результате фольклорный ритм трансформируется в управляемый ресурс современной фактурной и формообразующей организации.

Способность Слонимского сохранять отчётливо распознаваемую фольклорную семантику без прямого цитирования обусловлена глубокой укоренённостью его творческого метода в зоне пересечения фольклористики и музыкальной теории. Народная музыка в его сочинениях

функционирует не как внешне заимствованный материал, а как внутренняя логика музыкального мышления, рационально осмысленная и интериоризированная. Именно это обстоятельство обеспечивает устойчивую преемственность его музыкального языка с национальной культурной памятью в условиях современной композиционной практики [Слонимский, 1983, с. 7].

На уровне собственно музыкального письма обращение Слонимского к фольклорной парадигме реализуется не в виде обобщённой эстетической декларации или тематической символики, а посредством системы конкретных и методически выверенных композиционных решений. Прежде всего это обнаруживается в сфере ладотональной организации, где ключевым становится принцип ослабления функционально-гармонических зависимостей. Этномузыкологические исследования показывают, что значительный пласт русской и восточноевропейской народной традиции не опирается на жёсткую иерархию функциональных отношений, а формирует ощущение устойчивости через чередование, смещение и возвращение звуковых опор, воспринимаемых преимущественно в слуховом, а не теоретико-гармоническом измерении [Медушевский, 1993, с. 52]. В сочинениях Слонимского данный принцип воплощается в форме размытия тональной гравитации: мелодико-гармонические образования тяготеют к нескольким звукорядным зонам, однако их иерархический статус постоянно перераспределяется во времени, формируя подвижный, процессуально организованный центр. Так, в Третьей симфонии ряд эпизодов опирается на диапазоны, близкие к фольклорному распеву, при этом устойчивое утверждение тоники намеренно отсрочивается посредством перераспределения голосов и регистровых сдвигов, что создаёт напряжённое равновесие между непрерывностью повествования и формальной упорядоченностью.

Ритмическая организация представляет собой один из наиболее показательных уровней технической интериоризации фольклорных закономерностей. Теоретические работы подчёркивают, что ритм народной музыки часто вырастает из речевой интонации, танцевального жеста или трудового действия, вследствие чего его определяющим свойством становится не метрическая симметрия, а функциональное распределение акцентов и временных напряжений [Лобкова, 2000, с. 27]. В композиторской практике Слонимского это выражается в целенаправленном отказе от стабильных метрических схем и в моделировании ощущения «пластичного времени», характерного для фольклорного исполнения. Частые смены размеров, акцентные смещения и наложение ритмических слоёв формируют эффект поверхностной нерегулярности, за которым, однако, сохраняется устойчивая глубинная акцентная структура. Особенно отчётливо данный принцип проявляется в «Песне скомороха», где внешняя ритмическая подвижность сочетается с сохранением узнаваемого танцевального импульса. Такой способ письма следует трактовать не как усложнение ради эффекта, а как композиционный эквивалент телесно-ритуального понимания времени, характерного для народной музыкальной традиции.

В фактурной сфере Слонимский последовательно отдаёт предпочтение стратегии многослойного сопоставления вместо линейного тематического развития, что также восходит к структурной логике фольклора. Как показывают данные этномузыкологии и теории музыкального текста, для народной музыки характерно формирование временного объёма посредством повторения, наслоения и *juxtaposition*, а не через экспозиционно-развивающую модель классического типа [Арановский, 1998, с. 114]. В оркестровых сочинениях композитора отдельные голоса нередко наделяются относительной автономией — тональной, ритмической или тембровой, — создавая эффект, сопоставимый с «полифонией народного хора». В

«Оркестровом концерте», например, ряд разделов строится не на традиционном контрапункте, а на одновременном сосуществовании нескольких фольклорно окрашенных звуковых моделей в различных регистрах, развитие которых осуществляется за счёт изменений плотности, тембровых соотношений и конфигурации фактуры. Возникающий слуховой образ напоминает спонтанную коллективную импровизацию, при том что на уровне макроструктуры форма остаётся строго контролируемой.

Формообразующий уровень музыкального языка Слонимского демонстрирует последовательное применение принципа циклической вариативности. Исследования подчёркивают, что устойчивость формы в народной музыке обеспечивается повторяемостью опорных структур, тогда как смысловое развитие осуществляется через их непрерывные, зачастую малозаметные преобразования [Назайкинский, 1982, с. 63]. В вокально-симфонических произведениях композитора данный принцип реализуется в отказе от резких тематических противопоставлений в пользу постепенной модификации ограниченного круга формообразующих элементов. Музыкальное целое разворачивается как единый процесс, в котором изменения тембра, темпа и фактурной плотности приобретают решающее значение. В «Русской страсти» ритмо-интонационные модели многократно возвращаются в различных контекстах, каждый раз обретая новое семантическое наполнение, благодаря чему восприятие колеблется между эффектом узнавания и ощущением новизны, усиливая ритуальный и исторически протяжённый характер музыкального действия.

Фольклор в музыкальном языке Слонимского функционирует не как внешне маркированный стиль, а как совокупность глубинных структурных принципов, интегрированных на техническом уровне композиции. Ослабление функциональной тональности, семантически организованный ритм, сопоставительная фактурная логика и циклично-вариационный тип формообразования образуют устойчивый «фольклорный код» его музыки. Именно такая форма технической переработки позволяет перевести народную традицию с уровня материала на уровень генеративного механизма современного композиторского мышления и обеспечивает прочную, но пластичную структурную основу его художественной системы [Холопова, 2003, с. 29].

В рамках целостного художественного мировоззрения Слонимского обращение к фольклорной проблематике не ограничивается решением частных технических или языковых задач, а формирует устойчивую эстетическую и историко-культурную установку. Народная музыка осмысливается композитором не как архаический реликт, закреплённый в прошлом, а как активный механизм культурной памяти, способный к постоянной актуализации и смысловому обновлению в условиях современного художественного мышления. Подобная позиция соотносится с утвердившимся в отечественном музыкознании представлением о «нелинейной непрерывности традиции», согласно которому традиция не сводится ни к прямому наследованию, ни к радикальному разрыву, а функционирует как структурный ресурс, открытый для переосмысления и ресемантизации [Каган, 1972, с. 118]. В этом контексте фольклорные элементы в сочинениях Слонимского выступают не в роли стилистических сигналов, а в качестве мировоззренческой опоры, обеспечивающей историческую глубину и особое измерение культурного времени в музыкальной форме.

Указанная эстетическая установка отчётливо проявляется на уровне жанрового выбора и тематического круга произведений. В исследовательской литературе неоднократно подчёркивается устойчивый интерес Слонимского к коллективным, ритуальным и исторически символическим сюжетам, которые выстраиваются преимущественно на основе фольклорных

принципов организации музыкального повествования, а не через линейное развитие индивидуально-психологического конфликта [Юсфин, 1987, с. 64]. Так, в опере «Виринья» драматургия сосредоточена не на внутренней эволюции отдельного персонажа, а на формировании обобщённой «музыкальной модели исторического процесса» посредством хоровых масс, повторяющихся формульных конструкций и типологических интонационных комплексов, соотносимых с ритуальной практикой. В данном случае фольклор задаёт саму перспективу повествования, смещая жанровый вектор произведения от психологической драмы в сторону эпического осмысления истории.

С точки зрения музыкальной семантики использование фольклорных принципов в творчестве Слонимского тесно связано с механизмами актуализации культурной памяти. Музыкально-лингвистические исследования показывают, что определённые ладовые обороты, ритмические формулы и тембровые сочетания обладают устойчивым ассоциативным потенциалом в конкретной культурной среде и способны вызывать исторические и эмоциональные смыслы без прямой программной или текстовой фиксации [Холопова, 2001, с. 91]. В вокально-симфоническом цикле «Русская страсть» повторяющиеся распевные интонации, колокольные тембры и замедленная, процессуально организованная ритмика формируют своеобразный «историко-культурный словарь». Этот словарь не апеллирует к конкретным фольклорным первоисточникам, однако активизирует коллективную память слушателя, связанную с национальной историей и опытом общинного переживания, через абстрагированные, но легко распознаваемые фольклорные коды.

Заключение

В более широком историческом контексте творческая позиция Слонимского может быть интерпретирована как взвешенный ответ на разнонаправленные тенденции развития русской музыки XX века. С одной стороны, композитор активно осваивает достижения современной композиционной техники — усложнённую полифонию, расширение тембрового спектра, многоуровневую организацию формы; с другой — последовательно сохраняет ориентацию на преемственность национальной культурной традиции. Историко-музыковедческие исследования подчёркивают, что именно это сочетание обеспечивает относительную автономность его эстетической позиции по отношению как к радикальному авангарду, так и к поверхностным формам неофольклоризма [Холопова, 2003, с. 203]. В данном ракурсе фольклорное измерение выступает не сменяемым стилистическим приёмом, а устойчивым идентификационным признаком музыкального мышления композитора.

В целом значение фольклорного начала в творчестве Слонимского проявляется на нескольких взаимосвязанных уровнях. В техническом аспекте оно определяет принципы генерации музыкального языка; в семантическом — формирует устойчивый механизм культурных ассоциаций; в эстетическом и историческом — закрепляет художественную позицию, соединяющую современность с национальной памятью. Такое многомерное освоение фольклора позволяет музыке Слонимского органично функционировать в пространстве профессионального музыкального искусства XX века, не утрачивая глубокой связи с русской культурной традицией [Шнитке, 1978, с. 9]. В этом смысле его композиторская практика выходит за пределы индивидуального стилевого феномена и приобретает значение существенного аргумента в осмыслении проблемы исторической преемственности в современной русской музыке.

Библиография

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 344 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
3. Земцовский И.И. Народная музыка и современное композиторское творчество // Музыка и современность. — М.: Музыка, 1974. — Вып. 9. — С. 45–78.
4. Земцовский И.И. Фольклор и композитор: теоретические аспекты взаимодействия. — Л.: Советский композитор, 1981. — 280 с.
5. Каган М.С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
6. Лобкова Г.В. Русский музыкальный фольклор: структура, стиль, типология. — СПб.: Композитор, 2000. — 312 с.
7. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — 268 с.
8. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
9. Слонимский С.М. Мысли о традиции и новаторстве. — Л.: Советский композитор, 1983. — 192 с.
10. Слонимский С.М. О музыкальном фольклоре и современной композиции // Советская музыка. — 1966. — № 7. — С. 23–31.
11. Холопова В.Н. Музыкальный язык: категории, функции, семантика. — М.: Композитор, 2001. — 256 с.
12. Холопова В.Н. Русская музыка XX века: стилевые тенденции. — М.: Композитор, 2003. — 384 с.
13. Чигарёва Е.И. Проблемы фольклоризма в музыке XX века // Вопросы музыкознания. — М.: Музыка, 1985. — С. 112–134.
14. Шнитке А.Г. Полистилистика как принцип мышления // Музыка и современность. — М.: Музыка, 1978. — Вып. 12. — С. 5–21.
15. Юсфин М.А. Сергей Слонимский: очерки творчества. — Л.: Советский композитор, 1987. — 240 с.

Scientific Origins of Creative Work: The Influence of Folkloristic Concepts on the Musical Language of S.M. Slonimsky

Liu Xiahao

Lecturer at the Department of Music Theory,
Qiqihar University,
161006, 30, Wenhua str., Qiqihar, People's Republic of China;
Postgraduate Student,
Russian State Specialized Academy of Arts,
121165, 12, Rezervny passage, Moscow, Russian Federation;
e-mail: Xiahao@mail.ru

Abstract

Based on the methodology of musical folklore and the principles of contemporary composer theory, the article provides a comprehensive examination of the significance of folkloristic ideas in the formation of S.M. Slonimsky's individual system of musical thinking. The analysis unfolds in line with the historical and theoretical processes of Russian ethnomusicology in the second half of the 20th century and aims to trace the evolution of the interpretation of folklore — from its understanding as a source of intonational and melodic borrowings to its recognition as a set of structural patterns and generative principles of musical form. It is shown how this rethinking was organically integrated into the composer's own compositional strategy and received concrete technological embodiment. Using examples of symphonic, vocal-symphonic, and operatic works, the ways of modeling variability, cyclical processes, and semantic stability of folkloric material at the levels of modal-tonal organization, rhythmic structure, textural solutions, and form-building are

Liu Xiahao

identified. As a result, the proposition is argued that folkloric impulses in Slonimsky's creative work go beyond purely technical tools, forming the basis of his aesthetic attitudes, historical self-awareness, and cultural identity.

For citation

Liu Xiahan (2026) Nauchnyye istoki tvorchestva: vliyaniye fol'kloristicheskikh kontseptsii na muzykal'nyy yazyk S.M. Slonimskogo [Scientific Origins of Creative Work: The Influence of Folkloristic Concepts on the Musical Language of S.M. Slonimsky]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (2A), pp. 245-253. DOI: 10.34670/AR.2026.33.40.024

Keywords

20th century Russian music, musical folklore, composer's thinking, musical language, composer-researcher, cultural memory, ethnomusicology, neo-folklorism.

References

1. Aranovskiy, M. G. (1998). Muzykalnyy tekst: struktura i svoystva [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor.
2. Asafyev, B. V. (1971). Muzykalnaya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka.
3. Chigaryova, E. I. (1985). Problemy folklorizma v muzyke XX veka [Problems of Folklorism in 20th Century Music]. In *Voprosy muzykoznaniiya* (pp. 112-134). Moscow: Muzyka.
4. Kagan, M. S. (1972). Morfologiya iskusstva [Morphology of Art]. Leningrad: Iskusstvo.
5. Kholopova, V. N. (2001). Muzykalnyy yazyk: kategorii, funktsii, semantika [Musical Language: Categories, Functions, Semantics]. Moscow: Kompozitor.
6. Kholopova, V. N. (2003). Russkaya muzyka XX veka: stilevyye tendentsii [Russian Music of the 20th Century: Stylistic Tendencies]. Moscow: Kompozitor.
7. Lobkova, G. V. (2000). Russkiy muzykalnyy folklor: struktura, stil, tipologiya [Russian Musical Folklore: Structure, Style, Typology]. Saint Petersburg: Kompozitor.
8. Medushevskiy, V. V. (1993). Intonatsionnaya forma muzyki [Intonational Form of Music]. Moscow: Kompozitor.
9. Nazaykinskiy, E. V. (1982). Logika muzykalnoy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka.
10. Schnittke, A. G. (1978). Polistilistika kak printsip myshleniya [Polystylistics as a Principle of Thinking]. In *Muzyka i sovremennost*, Iss. 12 (pp. 5-21). Moscow: Muzyka.
11. Slonimskiy, S.M. (1966). O muzykalnom folklore i sovremennoy kompozitsii [On Musical Folklore and Contemporary Composition]. *Sovetskaya muzyka*, 7, 23-31.
12. Slonimskiy, S.M. (1983). Mysli o traditsii i novatorstve [Thoughts on Tradition and Innovation]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
13. Yusfin, M. A. (1987). Sergey Slonimskiy: ocherki tvorchestva [Sergey Slonimsky: Essays on Creativity]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.
14. Zemtsovskiy, I. I. (1974). Narodnaya muzyka i sovremennoye kompozitorskoye tvorchestvo [Folk Music and Contemporary Composition]. In *Muzyka i sovremennost*, Iss. 9 (pp. 45-78). Moscow: Muzyka.
15. Zemtsovskiy, I. I. (1981). Folklor i kompozitor: teoreticheskiye aspekty vzaimodeystviya [Folklore and Composer: Theoretical Aspects of Interaction]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor.