

Л. В. Бражник

Ангемитонное интонирование как одно из системных свойств мелодики вокальных произведений С. Слонимского

Аннотация

В статье рассматриваются примеры использования мелодических построений с преобладанием бесполутоновых соотношений ступеней в вокальных циклах С. М. Слонимского. Ангемитоника трихордного типа органично коррелирует в мелодике композитора с другими ладоинтонационными системами — диатоникой, хроматикой, что обусловлено образной палитрой поэтических текстов.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, вокальные циклы, ангемитоника трихордного типа, гемитоника (диатоника/хроматика), ладовая драматургия.

L. V. Brazhnik

Anhemitonic intonation as one of the systemic properties of the melody in the vocal works of S. Slonimsky

Summary

One of the factors pointing to S. M. Slonimsky's affiliation to N. A. Rimsky-Korsakov's school is his predisposition to nonhalf-tone intonation — the anhemitonicity of the trichord type and different degrees. This property of the composer's melody is considered in the examples of his vocal works. Mostly, melodic constructions with a nonhalf-tone degree relationship are organically combined with hemitonicity (diatonics and chromatics). In those vocal miniatures, where the folkloric nature of intonation is obvious, the principles of the anhemitonic modes are definitely expressed in the melody. In all cases, the choice of types of intoning is directly related to the plot of poetic texts.

In the romance "I will not drink wine with you" from the cycle "Six Romances on the lyrics by A. Akhmatova", after "total" chromaticism, the composer singles out a section with a pentatonic melody. In the cycle Lyrical stanzas, on lyrics by E. Rein, the composer often accentuates certain important syntagmas of the poetic text with a nonhalf-tone degree relationship. In the "Troubadours' Songs" Slonimsky refers to a number of means characteristic of their work. The intonational process with the predominance of the nonhalf-tone degree relationship is reflected in the style of those ancient melodies. In the vocal suite "The Spring has come" on the lyrics by Japanese poets, the part number 3 "Enemy", the melody evolves from the initial trichord to the anhemitonic pentatonic 3-2-2-3. At the end of a mournful narrative there is an emotional "explosion" — fulltonics, diatonics, chromatics. The melodies of the "Bashkir girl's song", on lyrics by V. Rozhdestvensky are based on the seven-degree anhemitonicity, with the signs of transposition, melismatics. S. Slonimsky's musical works analyzed in the article give evidence to the composer's attention towards the selected texts, which is expressed in the scale dramaturgy, present in his vocal miniatures.

Keywords: S. M. Slonimsky, vocal cycles, trichord type anhemitonicity, hemitonicity (diatonics/chromatics), modal dramaturgy.

Вряд ли нужно объяснять и, тем более, доказывать — почему отечественное музыкознание и, шире, слушательское восприятие уже более половины столетия так внимательно и неравнодушно к творческой деятельности Сергея Михайловича Слонимского. Он — автор огромного количества произведений самых различных жанров, форм, языковых средств. При этом, в каждом из своих сочинений Слонимский хоть и разный, но узнаваемый, неожиданный, но предсказуемый, смелый экспериментатор и в определенной степени традиционалист. Самое главное, он — композитор большого, яркого творческого дарования и настоящего мастерства, что и определяет одну из лидирующих позиций, занимаемых им в современной отечественной музыке.

Вышел Слонимский из «могучей школы» великого Римского-Корсакова, всего через несколько поколений: Н. А. Римский-Корсаков — М. О. Штейнберг — Д. Д. Шостакович — О. А. Евлахов — С. М. Слонимский. Эту принадлежность к традиции Римского-Корсакова Слонимский осознает всегда, что подтверждает, в частности, один из его композиторских постулатов: «попевочный тематизм — совершенно новый и плодотворнейший для современной музыки тип сцепления коротких попевок, рожденный в недрах фольклора и впервые так ярко и последовательно расцветший в творчестве Римского-Корсакова» [8. С. 37].

Обращаясь к теме, заявленной в заглавии статьи, следует отметить, что о наличии бесполутонового интонирования пишет ряд исследователей музыкального языка С. Слонимского. Приведем некоторые положения из трудов о композиторе. А. Демченко, автор статьи «Начало. Первое творческое десятилетие» пишет: «Определяющую роль в мелодическом стиле композитора играют бесполутоновые, часто трихордовые попевки» [5. С. 416]. М. Егорова в статье «Кантата С. М. Слонимского “Один

день жизни”»: особенности художественного синтеза» обращает внимание на одну из тем оркестрового эпизода кантаты: «тема диатонична, даже пентатонична» [7. С. 473]. Поскольку названная кантата создана на текст «Главы о тысяче» Дхаммапады, автор статьи уточняет далее: «Ориентальные интонации можно усмотреть в отдельных фрагментах кантаты (например, в пентатонической теме центрального оркестрового эпизода...)» [7. С. 477]. К приметам индивидуального композиторского стиля композитора, по мнению Л. Гавриловой, автора статьи «Супердрама Сергея Слонимского» можно отнести «... трихордовость (истоки которой восходят к фольклорной традиции) и тритоновость» [4. С. 506]. Явления бесполутонового интонирования отмечают и другие исследователи музыкального языка Слонимского.

Необходимо уточнить позицию автора данных строк по отношению к понятию ангемитоники: это *ангемитоника на трихордно-мотивной основе* (в отличие от целотоновой ангемитоники). К такого рода ангемитонике относятся ладовые образования с разным ступенным составом — от трех до двенадцати. Более обстоятельно теория ангемитоники изложена в монографиях автора данных строк [См. 3; 4]. В их числе — разновидности пентатоники, а также лады с большим количеством ступеней: шестиступенная гексатоника, семиступенная гептатоника и т. д. Главное отличие шести- и семиступенной ангемитоники от диатоники — в отсутствии прямых полутоновых (и вводно-тоновых) сопряжений между ступенями и наличии, соответственно, так называемых полутонов на расстоянии. В случае необходимости звуковые ряды ангемитонной гексатоники и ангемитонной гептатоники (а также ладовых образований с иным количеством разновысотных ступеней) следует выстраивать в «ломаном» виде. Например, в схеме I представлена одна из разновидностей ангемитонной гексатоники, в схеме II — ангемитонной гептатоники. Подобного рода зву-

ковые ряды соответствуют бесполутоновому типу интонирования.



В произведениях Слонимского существует множество образцов бесполутонового интонирования без четко выраженной ладовой основы, организующей общий интонационный процесс. (В определенной степени это можно отнести к явлениям мелодизированной речи). Композитор использует разного типа ангемитонные интонационные «поля» в связи с определенным замыслом.

Рассмотрим ряд примеров вокальной мелодики Слонимского с эпизодами бесполутонового интонирования. В полном названии одного из первых вокальных циклов композитора «Песни вольницы» присутствует указание — «для меццо-сопрано, баритона и фортепиано на слова русских народных песен». Как известно, в русской музыке конца XIX — начала XX века и позже было принято создавать вокальные произведения на тексты русских народных песен, зафиксированные в сборниках А. Афанасьева, П. Киреевского, И. Сахарова. Подобным

образом поступил и Слонимский, обратившись к сборнику Ф. Рубцова «Народные песни Ленинградской области». Этот факт интересен по той причине, что он предопределил и композицию цикла, и выбор музыкальных средств для воплощения образной палитры цикла. Известное деление частей «Песен вольницы» на женскую и мужскую тематику подтверждает избранность того или иного интонирования с преобладанием ангемитонной мелодики в характеристике женских образов. Это части: «Жалоба девушки» (№ 1), «Комарочки» (№ 3), «Зелено вино» (№ 5), «Посею я, млада» (№ 6), «Белая лебедушка» (№ 8). Мелодическая линия развивается как чередование разноладовых сегментов-попевок. Например, в «Жалобе девушки» мелодические построения с ярко выраженной ангемитоникой трихордного типа чередуются с гемитонной мотивикой. Композитор воспроизводит здесь «жалобные» вздохи, всхлипывания (см. пример 1).

В первом куплете части «Комарочки» бесполутоновый интонационный процесс охватывает девять ступеней (с хроматизмами на расстоянии, единичным полутоновым сопряжением). Как и в первой части цикла — это рассказ. Вокальная партия меццо-сопрано — речитативного характера с квантитативной ритмикой (см. пример 2).

Ладовой основой мелодии первого куплета «Белой лебедушки» является преимуществен-

1

[Lento]
p cantabile

Воз - дох - ни - ко ты, слу - мый,
дру - жок мой лю - без - ный.

2

[Andante]
p cantabile

Ко - ма - роч - ки не да - ва - ли не да - ва - ли ночь - ю спать...
Да чуть у - сну - ла я, мла - день - ка, на за - ре.

но пентатоника *e-fis-gis-h-cis* — 2.2.3.2. В квинтовых интонациях можно услышать «зовы» улетающих лебедей (см. пример 3).

Интересно, что в конце этой части цикла звучит начальная трихордного строения фраза из «Жалобы девушки», создающая не только образную репризу в цикле, но в определенной степени являющаяся его лейтинтонацией.

Вокальная партия цикла «Шесть романсов на слова А. Ахматовой» характеризуется органичной чередой трихордной ангемитоники и подчеркнутой полутонности диатонических и хроматических сопряжений ступеней. Особо значима ангемитонная интонационность в трех центральных романсах цикла — «Я недаром печальной слыву», «Я с тобой не стану пить вино!», «Твой белый дом и тихий сад оставлю». В романсе «Я недаром печальной слыву» композитор выделяет таким образом кульминационные слова стихотворения Ахматовой, вплетая в мелодiku характерную интонацию XX века — двуквартный ход $g^1-c^2-f^2$ (см. пример 4).

В романсе «Я с тобой не стану пить вино!» после тотальной хроматики начального раздела (темп *vivace capriccioso*) контрастно звучит следующий раздел «А у нас тишь да гладь» (*tranquillo, pp*) с пентатонной мелодией и весьма редкой для произведений Слонимского функциональной гармонией (см. пример 5).

Вокальный цикл «Лирические строфы», слова Е. Рейна, — одно из характерных новаторских сочинений Слонимского. Это в определенной мере обусловлено символикой поэтического текста с его возможной многозначной трактовкой. Композитор экспериментирует с ритмом, тембрикой рояля, сонорикой, допуская при этом «соавторство» исполнителей. Все это отражается в нотной записи музыкального текста *строф*. Так, Слонимский вслед за Рейном называет части цикла, каждая из которых представлена собственным нотным «рисунком». В этом кажущемся графическом «хаосе» ведущая, организующая роль принадлежит ангемитонике, преобла-

3
[Andantino con moto]
p cantabile

Не бе - ла - я ль ле - бе - душ - ка по по - лю
лс - те - ла по по - лю лс - те - ла
ко си - не - му мо - рю?

4
[Moderato espressivo]
f marc.

Чер-ных ан - ге - лов кры - лья о - стры, ско - ро бу - дет по - след - ний суд.

5
Tranquillo

А у нас тишь да гладь, божь - я бла - го - дать.

дающей в трех из четырех вокальных строф цикла.

Мелодическая линия первой строфы построена по принципу чередования ангемитонных (по преимуществу) ладов — пентатонных и др. Разными ладовыми построениями композитор выделяет синтагмы поэтического текста. Начальные мелодические фразы основаны на пентатонике 2.2.3.2. — в примере 6 отмечены скобками. (В третьей и пятой частях цикла эти фразы повторяются в виде реминисценций.) На слова «Лица, пальцы...» — пятиступенная ангемитоника иного строения. При повторении текста — десятиступенное ладообразование с наличием начального двуквартового хода и единичного полутонового сопряжения. Вопрос «Что вы сердцу?» интонируется в виде классического квартового трихорда $f^2-c^2-f^2-d^2$ ($c-d-f$). В ответе поэтического текста «Его музыканты!» композитор «разрывает» ангемитонную мотивику хроматическим полутоном, скачком на m_9 и тричетвертитоновой интонацией (как обозначено в сноске на странице издания). Тем самым Слонимский выделяет кульминацию текста. Ю. Н. Холопов, озаглавив свое приветствие к юбилейной дате композитора «Дифирамб Сергею Слонимскому», в числе других отличает такой признак его музыкального стиля, как «ладовость простонародная — гемитонно-полифоническая — изощренная микрохроматическая (четвертитоны)» [9. С. 94]. Данный пример, как и многие

другие, может служить подтверждением высказанного положения (см. пример 6).

Интересно и то, что в этой строфе (части цикла) мелодические фразы голоса, по сути монодийные, звучат в переключках с фразами фортепиано, также, в основном, ангемитонными. Забегая вперед, следует отметить, что начальные фразы мелодии повторяются затем в третьей и пятой частях цикла — в виде реминисценций. Это закономерно способствует единению ладоинтонационного процесса в цикле.

Во второй строфе цикла — «Песне любви» — Слонимский, так же как и в первой, свободно излагает поэтический текст, повторяя некоторые синтагмы, что расширяет общее музыкально-поэтическое пространство. Вся мелодия этой части — ангемитонная. В фортепианном вступлении основу верхнего голоса составляет гексатоника минорного наклонения. Мелодия вступления повторяется сразу же в вокальной партии на большую секунду выше с сохранением того же интонационного рисунка — трихордной мотивикой, двуквартовыми ходами, скачками на широкие интервалы. При этом Слонимский предопределяет характер исполнения указанием *cantabile* (см. пример 7).

Далее (во второй полустрофе поэтического текста) мелодия еще раз транспонируется — на малую секунду вверх. Следует отметить, что транспозиция как прием процессуальности неоднократно встречается в произведениях Слонимского. Такие высотные сдвиги сообщают

6

Andante a piacere

p cantabile

Позд-но ве - че - ром шве - тёт серд - це,
шве - тёт серд - це. Ли - ца, паль - цы
ноч - ных ог - ней ли - ца, паль - цы ноч - ных ог - ней,
что вы серд - цу? Что вы серд - цу? Е - го му - зы - кан - ты!

экспрессию общему звучанию «Песни любви». Этому способствует также гармонический процесс с вводнотоновыми созвучиями. Одновременное сопряжение ангемитоники и хроматики весьма свойственно музыкальному языку композитора.

Пятая строфа цикла — «Рассвет» — образует своеобразную «рамку» с первой — «Поздно вечером» — в смысловом плане (от сумрака — к свету) и в ладоинтонационном. В мелодии преобладает ангемитоника, более того, в мелодическую линию вплетается самая первоначальная (из первой строфы цикла) пентатонная фраза. Все слова поэтического текста пространно распеваются («распевы-юбилеи» — отмечает в сноске композитор). В общем потоке преобладает бесполутоновое интонирование, способствующее в данном случае созданию задуманного поэтом и воплощенного композитором состояния утреннего покоя (см. пример 8).

Нотное издание произведения «Прощание с другом, вокальная сцена по древневосточному

эпосу о Гильгамеше» предваряется текстом «От автора», в котором Слонимский объясняет содержание избранного сюжета. Характеристика основного смысла отрывка из шумерского эпоса, данная композитором, — «Скорбное заклинание Гильгамеша», — помогает понять позицию автора в выборе средств и приемов интонирования. Вокальная партия выстроена в стилистике свободной речитации с использованием средств ангемитоники, гемитоники (диатоники/хроматики), микрохроматики. Эти разновидности интонирования свободно чередуются, что непосредственно связано со смыслом поэтического текста.

Практически все эпизоды с ангемитонным интонированием представляют собой разнообразные последования трихордного типа мотивики, в том числе квартовые «ходы-прогрессии» в объеме m_{10} , m_7 . В интонационном рисунке примера 9 угадывается прием свободной транспозиции. Первая словесная фраза-вопрос охватывает девять ступеней, вторая десять (см. пример 9).

7

[Moderato] cantabile
mp

Ты ба-беч-ка жгз-ни, ду-ша и звук, ноч-но-е кры-ло люб-ви!

Пе-ре-де-ти пе-ре-сту-пи на зыб-ном кре-сте до-рог

pp по-го-ню чёр-ных хо-лос по-го-ню чёр-ных хо-лос.

8

[Andante a piacere]
p

По кром-ке воз-ду-ха,

(а)

9

Allegro agitato
f

Не ис-кать мне ма-ре-ва, не бе-жать по сте-пи?

Жа-ре и сту-же не спа-лить че-ло мне?

В ангемитонном интонировании данного произведения чаще всего находит выражение некая повествовательность, «сглаженность» в выражении чувств, хотя есть эпизоды и другого эмоционального тонуca. Например, фраза «Друг мой любимый стал землею!», насыщенная большими скачками, звучит как вскрик безмерного отчаяния, скорби. (В конце, как «выдох», четвертитоновая интонация) (см. пример 10).

Фортепианная партия в этом произведении полностью соответствует интонационному рисунку мелодической линии голоса. В эпизодах с ангемитонной интонационностью это нередко собранные в вертикаль звуки мелодии; вокальная хроматика — в диалоге с инструментальной хроматикой (цифра 6 и др.). Нередко композитор вводит в партию фортепиано фразы-дублировки вокальной партии, помогая тем самым исполнять и воспринимать сложную интонационную стилистику этого произведения.

Обращение современного композитора к старинной европейской культуре трубадуров уже изначально предполагает его стремление к определенной стилизации образцов из творчества. Так и произошло в вокальном цикле Слонимского «Песни трубадуров для сопрано, тенора, ансамбля блок-флейт и лютни». Избранный инструментарий вполне соответствует тембровым и фактурным характеристикам старинной музыки. Ведущая, организующая роль в цикле принадлежит вокальной мелодике, основу которой составляют разновидности

диатонических ладов, в том числе миксодиа-tonика. При этом в ряде частей цикла интонационный процесс строится с преобладанием бесполутонового соотношения ступеней, что также соответствует стилистике старинных мелодий. Подтверждение этому — мелодия третьей части цикла «Посмотри, сколь дивен...» (см. пример 11).

В других песнях цикла — «Дальняя любовь» (№ 4), «Гарламбей» (№ 6), «Глядя на зелень лугов» (№ 7), «Все цветет вокруг весной» (№ 11) композитор находит разные способы воплощения преобладающей ладоинтонационной идеи произведения — сочетания разной ладовой основы и, соответственно, разных типов интонирования, включая бесполутоновый.

По-иному организован интонационный процесс в «Обратной песне» (№ 8). Здесь Слонимский обращается к серийной технике с тотальным ангемитонным соотношением ступеней. Такой, несколько «абстрагированный», способ создания мелодических линий объясняется, по всей видимости, смыслом поэтического текста — притчей о добре и зле (см. пример 12).

В соответствии с установками серийной техники первоначальный модус получает соответствующие модификации — как горизонтальные, так и вертикальные. Эта же техника (с повторением интонационного рисунка первоначального модуса) применена Слонимским и в другой части цикла — «Секстине» (№ 10). В целом, в «Песнях трубадуров» представлены два типа ангемитонного интонирования, харак-

10
Moderato con forza

Друг мой лю-би-мый стал зем-лё - ю!

11
[Andantino]
cantabile

По-смот-ри, сколь ди-вен путь встре-ну бла-жен-ных, где лю-би-мый лю-бит не-у - стан-но!

Вми-ро-вом кру-же-нье нет же-ла-ний бранных, там од-на е-го лю-бовь же-лан-на

12

[Moderato a piacere]

p cantabile

Свет-лый цве-ток пе-ре-вёр-нут, он на хол-мах

терного для его музыкального мышления, — на избранной ладовой основе и как способ свободной речитации.

В вокальной сюите «Весна пришла» на стихи японских поэтов композитор также обращается к привычному для него комплексу интонирования — на бесполутоновой ладовой основе и диатонике-хроматике. В части № 3 «Враг» Слонимский, как обычно, внимательно вслушивается в смысл поэтического текста. Ладовую основу этой небольшой части составляет ангемитонная пентатоника *cis-e-fis-gis-h* (3.2.2.3), постепенно «разрастающаяся» из начальной трихордной ячейки *cis¹-e¹-fis¹*. «Сурово» (ремарка композитора) звучащая мелодия небольшого диапазона сменяется в конце повествования эмоциональным «взрывом», выражающимся в чередовании целотоники — диатоники — хроматики (см. пример 13).

В число рассматриваемых в данной статье вокальных произведений Слонимского можно включить и «Башкирскую девичью песню», стихи Вс. Рождественского. Это одна из прекрасных лирических мелодий композитора, интереснейший опыт стилизации инонациональной песенности, воссоздание ее характерных ладоинтонационных и структурных свойств. Общий ладовый строй — гептатоника: в пер-

вом построении (поэтической полустрофе) — ангемитонная гексатоника, во втором — семиступенность с единичным малосекундовым опеванием терцовой ступени. Мелодия первой полустрофы, несколько варьируясь, транспонируется во второй полустрофе на кварту выше. Отметим, что квартовая транспозиция весьма характерна для ряда волго-уральских народов: мари (этнографических групп луговых и горных мари), чувашей-вирьял, иногда встречается у башкир, татар. В соответствии с закономерностями башкирского народного пения композитор вводит и мелизматические украшения отдельных звуков (см. пример 14).

Подводя итог вышеизложенному, можно сделать следующие обобщения.

Интонационно-мелодический процесс в вокальных произведениях С. Слонимского (на примере представленных произведений) напрямую связан с драматургией вербальных текстов, выполняя столь же важную функцию в ее развитии. В этом плане вокальная мелодика демонстрирует интереснейшие образцы *ладовой драматургии*. Связь музыкально-ладовых средств с развитием сюжетных линий многообразна, интересна, убедительна. Зачастую это проявляется на уровне ладоинтонационной окраски отдельных синтагм и даже слов поэ-

13

Moderato ben ritmato

p

Мой праг да-ле-ю-да-ле-ко у-шёл. Он кле-ре-пу креп-ко ме-ня при-ня-тал.

Семь ко-ней от ме-ня он свёл. Же-ну он мо-ю на ко-ня по-са-дил.

И пе-сню на флей-те мо-ей он за-иг-рал.

14
[Andante]

За - ря вы - ши - ва - ет шел - ва - ми у - зор, рас - хо - дит - ся звезд - на - я
сень. За - чем ты за - жёг в мо - ём серд - це ю - стёр, ког - да сам
в нём не хо - чешь сго - реть?

тических текстов. Все это свидетельствует о внимательном проникновении — вслушивании композитора в их глубинный смысл.

Ангемитоника в вокальной мелодике С. Слонимского органично коррелирует с гемитоникой — диатоникой и хроматикой. Такое взаимодействие звуковысотных систем обнаруживается практически во всех вокальных циклах композитора. Искусство владения разными типами интонирования начало проявляться уже в произведениях молодого Слонимского, что, несомненно, свидетельствовало о его таланте и мастерстве.

Бесполутоновая интонационность используется композитором по-разному. В тех случаях, когда очевидна ее фольклорная природа, ладовой основой нередко являются лады с определенно выраженными устоями, в том числе, разновидности пентатоники. Здесь уместно привести высказывание Е. Долинской: «В разных жанрах, в том числе и вокальных фольклорных, языки народов мира оказались для Слонимского своими» [6. С. 14]. Но чаще ангемитоника разного ступенного состава, вплоть до двенадцатиступенного, востребована Слонимским в иных образных ситуациях. Как правило, это бесполутоновая мелодика большого диапазона, насыщенная скачками, с перемещением мотивов на разные высотные уровни и т. д. Наличие в ней скрытых тяготений (полутонов на расстоянии) также способствует созданию особых эмоциональных состояний.

Несомненная увлеченность С. Слонимского ангемитоникой как бесполутоновым типом интонирования проявилась не только в вокальной музыке, но также в целом ряде форте-

пианных произведений — в «Корейской сюите. 5 пьес для фортепиано с движущейся пентатоникой в мелодии», в IV инвенции из цикла «Мотетные инвенции» и др. Они могут стать предметом отдельного рассмотрения.

Список литературы

References

1. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии. — М.: Музыка, 1991. — 317 с. [*Aranovskij M. G.* Sintaksicheskaja struktura melodii. — М.: Muzyka, 1991. — 317 s.]
2. *Бражник Л. В.* Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2002. — 282 с. [*Brazhnik L. V.* Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh: na primere muzyki tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2002. — 282 s.]
3. *Бражник Л. В.* Ангемитоника в русской музыке. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2013. — 175 с. [*Brazhnik L. V.* Angemitonika v russkoj muzyke. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2013. — 175 s.]
4. *Гаврилова Л. В.* Супердрама Сергея Слонимского // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. — СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2003. — С. 489—508 [*Gavrilova L. V.* Superdrama Sergeja Slonimskogo // Vol'nye mysli. K jubileju S. Slonimskogo. — SPb.: Kompozitor—Sankt-Peterburg, 2003. — S. 489—508]
5. *Демченко А. И.* Начало. Первое творческое десятилетие // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. — СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2003. — С. 408—425 [*Demchenko A. I.* Nachalo. Pervoe tvorcheskoe desjatiletie // Vol'nye mysli. K jubileju S. Slonimskogo. — SPb.: Kompozitor—Sankt-Peterburg, 2003. — S. 408—425]
6. *Долинская Е. Б.* В кругу единомышленников: Сергей Слонимский и литераторы // Музыкальная академия. — 2017. — № 3. — С. 10—17 [*Dolinskaja E. B.* V krugu edinomyshlennikov: Sergej Slonimskij i literatory // Muzykal'naja akademija. — 2017. — № 3. — S. 10—17]
7. *Егорова М. А.* Кантата С. М. Слонимского «Один день жизни»: особенности художественного синтеза // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. — СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2003. — С. 467—477 [*Egorova M. A.* Kantata S. M. Slonimskogo «Odin den' zhizni»: osobennosti hudozhestvennogo sinteza // Vol'nye mysli. K jubileju S. Slonimskogo. — SPb.: Kompozitor—Sankt-Peterburg, 2003. — S. 467—477]
8. *Слонимский С. М.* Искусство живое, современное // Советская музыка. — 1969. — № 3. — С. 34—41 [*Slonimskij S. M.* Iskusstvo zhivoe, sovremennoe // Sovetskaja muzyka. — 1969. — № 3. — S. 34—41]
9. *Холопов Ю. Н.* Дифирамб Сергею Михайловичу Слонимскому // Вольные мысли. К юбилею С. Слонимского. — СПб.: Композитор—Санкт-Петербург, 2003. — С. 93—95 [*Holopov Ju. N.* Difiramb Sergeju Mihajlovichu Slonimskomu // Vol'nye mysli. K jubileju S. Slonimskogo. — SPb.: Kompozitor—Sankt-Peterburg, 2003. — S. 93—95]