

**В. АКСЕНОВ: ИСТОРИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ
СУЩНОСТИ МУЗЫКИ**

V. AXIONOV: INVESTIGAȚIA ISTORICĂ A ESENȚEI MUZICII

V. AXIONOV: HISTORICAL INVESTIGATION OF THE ESSENCE OF
MUSIC

ГАЛИНА КОЧАРОВА,

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

Статья концентрирует внимание на личности видного музыковеда, педагога и общественного деятеля Молдовы — В. Аксенова и его роли в отечественном музыкознании. Предлагается обзор основных направлений его научной и методической деятельности, отражающей важнейшие тенденции современной науки. Тип мышления музыковеда и его фигура в целом характеризуются сквозь призму проблемы поиска сущности музыки, по-новому выдвинутой Ю. Холоповым.

***Ключевые слова:** Владимир Аксенов, Юрий Николаевич Холопов, идиографический и номотетический метод, история и теория музыки, музыкальная историография, теория и история стилей, музыкальный авангард и пост-авангард, симфония и симфонические жанры в Молдове*

Articolul de față concentrează atenția asupra personalității proeminente a lui V. Axionov, muzicolog, profesor, om de cultură din Republica Moldova, și asupra rolului său în muzicologia națională. Autoarea oferă un studiu complex al principalelor domenii de activitate științifică și

didactică ale savantului care reflectă tendințele majore ale științei moderne. Atât modul de gândire cât și concluziile lui V. Axionov pot fi caracterizate în general prin prisma problemei căutării esenței muzicii — o temă pusă în discuție într-o nouă optică de Iu. Kholopov .

Cuvinte-cheie: *Vladimir Axionov, Iuri Kholopov, metoda idiografică și cea nomotetică, istoria și teoria muzicii, istoriografie muzicală, teoria și istoria stilurilor, avant-garde și postavant-garde muzical, simfonie și genurile simfonice în Moldova*

This article focuses on the personality of the prominent musicologist, university professor and public figure of Moldova — V. Axionov and on his role in the national musicology. The author provides an overview of the main areas of Prof. Axionov's scientific and methodological activities, which reflect the major trends of modern science. Various aspects of his ideas and conclusions are generally viewed in the light of the problem of finding the essence of musical thought, a topic that was proposed and elaborated by Iu. Kholopov.

Keywords: *Vladimir Axionov, Yuri Kholopov, idiographic and nomothetic method, music history and theory, musical historiography, theory and history of styles, musical avant-garde and postavant-garde, symphony and symphonic genres in Moldova*

У Ю. Холопова есть небольшая статья, опубликованная вскоре после его ухода из жизни в книге *Юрий Николаевич Холопов и его научная школа* [1]. Озаглавлена она коротко, четко и конкретно: *О сущности музыки*, и в ней автор пишет о неизбежности переосмысления ответа на такой, казалось бы, «детский» вопрос — «Что есть музыка?», поскольку в XX в. он выглядит «по-новому животрепещущим и остро дискуссионным» [1, с. 16]. Предложенный читателю беглый обзор музыкальных событий, происходивших на протяжении веков, как нельзя лучше и рельефней обрисовывает и его собственную личность как ученого-теоретика и мыслителя-философа, охватывающего своим взором и историческую перспективу в развитии музыкального искусства, и целый комплекс эстетических концепций. Касаясь затронутой проблемы в связи с переломными явлениями в современной музыке, он делает вывод о необходимости более конкретного исследования «феномена музыки нашего времени, его границ (как видим — сместившихся и расширившихся)» [1, с. 16].

По сути, мы являемся свидетелями такого «смещения и расширения» границ не только музыкального искусства, но и современного искусства вообще, результатом чего стала его *многомерность*, которая, по наблюдению музыковеда В. Стачинского, нередко выявляется в парадоксально-противоречивой форме [2, с. 2]. Такая многомерность требует нового отношения к профессии и со стороны художника — творца искусства, и со стороны тех, кто занимается его изучением. Видимо, в связи с этим В. Стачинский приводит для подкрепления своего тезиса выдержку из книги М. Эпштейна *Парадоксы новизны*: «Парадокс — это не просто проблема, а высшая степень ее заостренности, доходящая порой до гротескной несообразности или трагической неразрешимости, но всякий раз способствующая предельной концентрированности творческих усилий» [3, с. 6]. Позволим себе продолжить цитату из книги М. Эпштейна: «Отсюда — известная пушкинская формула: «Гений, парадоксов друг». Гений /.../ также не может обойтись без парадоксов в своем развитии, без обострения противоречий, чреватых кризисами.

Кризис — это парадокс в действии. Именно такие взрывчатые ситуации, когда литература становится местом столкновения противоположных творческих сил, порождающих и отрицающих друг друга, интересуют нас в первую очередь, ибо от них исходит самый мощный импульс художественного обновления» [2, с. 2].

Не этому ли явлению мы обязаны сегодня ярким всплеском научной деятельности второй половины XX в. и в музыковедении, в том числе отечественном? Не сказывается ли и в нашей деятельности та «парадоксальная многомерность» современной музыки, которую В. Стачинский определяет как «противоречие двух или нескольких начал, находящихся в органической неразрешимости»? Как он пишет далее, «...она исходит из присущего произведению искусства сочетания изначального материального ограничения (в объеме, материале, продолжительности и др.) с задачей образно-смысловой неограниченности, а также из сочетания жизненных элементов (идейных, предметных, психологических) со специфической системной организацией» [2, с. 2].

Полагаю, что исследовательская музыковедческая деятельность почти целиком базируется на подобной парадоксальности еще и потому, что она сочетает в себе черты науки, литературы и искусства одновременно (впитывая и данные музыкальной критики, и исполнительской практики). Вообще методика исследования в области как естественных, так и общественных наук разграничивает два, казалось бы, противоречащих друг другу подхода — *идиографический* и *номотетический*. Номотетический метод, считавшийся привилегией естественных наук, основан на обобщении, позволяющим сформулировать законы. Идиографический подход предполагает выявление в изучаемом объекте его уникальности, что требует тщательного анализа и интерпретации единичных фактов. Его, в частности, полагали наиболее уместным при изучении истории.¹

Сегодня, однако, оба они вполне применимы в музыковедении: *номотетический* — в тех его областях, где оперируют точными методами исследования, *идиографический* — на всех уровнях музыкальной теории и истории музыки. Особенно важно их сочетание тогда, когда мы стремимся раскрыть тайну вопроса, в чем же все-таки сущность музыки. И особенно музыки, порожденной нашей противоречивой эпохой, богатой в жанровом отношении, по-своему раскрывающей связь с прошлым (потому так важно знать об этом прошлом как можно больше, чтобы оценить настоящее) и с традициями национальной культуры... Следует добавить, что истинному музыковеду важно не только понимать, в чем сущность музыки, знать ее, верно оценивать и расширять свои знания о ней (это была бы, так сказать, «жреческая» позиция), но и посвящать в это знание тех, кого хотелось бы сделать своими единомышленниками в отношении к ней...

¹ Понятие введено В. Виндельбантом и подробно описано Г. Риккертом, представителем неокантианской школы (об этих методах см.: [4; 5]).

Все это позволяет подчеркнуть сложность и нехватность проблем, с которыми пришлось столкнуться в своей деятельности В. Аксенову, роль личности которого в музыкальной жизни Молдовы значима и разнообразна. Он вошел в историю республики и как видный ученый-исследователь, и как яркий педагог, параллельно он реализовал себя в общественной и административной деятельности. В группе молдавских музыковедов он был безусловным и общепризнанным лидером, и его постоянная «встроенность» в современность, его способность ориентироваться в сложных и постоянно меняющихся ситуациях нашей жизни вызывала особенное уважение.

Историк по своему профилю, он опирался и на тщательное изучение новой музыки. Этого требует и идиографический метод, о котором речь шла ранее — не случайно Н. Дензин уточняет: «И[диографическая] наука строится на тщательном анализе единичных фактов, формулируя интерпретативные утверждения, приложимые только к данному конкретному случаю или классу феноменов, которые представлены этим случаем. И[диографические] интерпретации основываются на особенностях каждого случая. Их притязания на обоснованность опираются на мощность описания, создаваемого конкретным исследователем» [4]. Именно мощность исследовательской мысли отличает в Молдове труды В. Аксенова — ученого, посвятившего всю свою жизнь и деятельность осмыслению феномена музыки. Он был истинным музыковедом, имевшим собственное представление о сущности музыки и стремившимся донести его до своих коллег и учеников — как в письменной, так и в устной форме: в публикациях, в выступлениях на симпозиумах и конференциях, в читаемых им курсах лекций.

Доминирующим в характере его мышления был рационально-конструктивный фактор, однако, если вспомнить об определении, данном А. Блоком романтической личности — «стремление жить удесятеренной жизнью», — то, думается, В. Аксенову, безусловно, были присущи и романтические черты. Он успел на протяжении своей до обидного короткой жизни в полной мере раскрыть творческий потенциал именно благодаря страстному стремлению доказать, как много новых и интересных мыслей способно пробудить обращение к современной музыке. Значимость исследований в этой области нельзя переоценить — особенно если вспомнить, как рассуждал о роли музыкальной критики А. Онеггер, заметивший: «Говорить о музыке всегда опасно. Наши крупнейшие писатели на подобном деле обломали — если можно так выразиться — свои перья. Вспомните Стендаля! Мне возразят, что критика далеко не всегда дискредитирует произведение, что часто она привлекает внимание к сочинениям, которые без нее остались бы в тени. Допускаю; но добавлю, что это та единственная роль, которую я отвожу ей. /.../ На долю критики /.../ остается лишь один полезный вид работы, каковой и следует осуществлять. Его называют пропагандой. Это — пропаганда современной музыки» [6, с. 5–6].

Отсюда проистекало и увлечение В. Аксенова проблематикой, связанной с явлениями авангардизма и поставангардизма, экспрессионизма и неофольклоризма, другими, специфичными для музыки XX-го – начала XXI вв. В ряду его публикаций есть такие статьи, как, например, *Тенденции эволюции авангардизма в музыке* [7], *Композиторское творчество в Молдове и музыкальный авангард* [8]¹, *Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în creația compozitorilor din Moldova* [9] и др. Уже на основании приведенных заголовков можно заметить, что их автор охотно затрагивал, в том числе, и местную тематику, и в этом его наблюдения соответствуют идиографическому методу. Не случайно Н. Дензин подчеркивает, в частности, что в идиографических описаниях «стремятся зафиксировать различные ракурсы изученных фактов /.../. Различные интерпретации, по-видимому, имеют смысл и значимость в различных реальностях. Любая интерпретация складывается под влиянием местной специфики и взаимодействий между исследователем и исследуемым объектом» [4].

Для В. Аксенова, впрочем, обращение к современности как к важнейшему этапу в истории музыки было не единственным побуждающим его мысль стимулом. Помимо новых течений, рассматриваемых им на конкретном материале с позиций стилистики современной музыки, В. Аксенов уделял внимание и проблемам жанра и стиля в более широком плане, реализуя тем самым свой опыт исследователя в области истории музыки, но особенно пристальным интересом пользовался у него жанр симфонии. Этим жанром, в полной мере характеризующим степень интеллектуального мышления и уровень профессионализма любого композитора, к нему обращающегося, В. Аксенов начал заниматься еще в Москве, где вышел первый его солидный труд — большой очерк *Симфония* в шеститомнике *Музыка XX века*. В этой главе коллективного сборника он выступил соавтором таких видных ученых, как М. Арановский и Б. Ярустовский [10]. Далее последовали две его диссертации — кандидатская и докторская [11], а также монографии — *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра* [12] и *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)* [13].

Верность избранной теме отразилась и в большом количестве статей, в заголовках которых напрямую обозначена тема симфонической музыки, взятая в различных ракурсах — их около сорока (на самом деле их больше, поскольку та же тема затрагивается и в работах об инструментальной музыке вообще — как, например, в его монографии 2006 г. о стилистических чертах инструментальной музыки Молдовы [14]). При этом ученый обращается в них не только к проблематике общего характера, что было бы вполне естественным для публикаций исторического профиля. Из-под его пера выходят и аналитические очерки, детально

¹ Данная статья, написанная по материалам конференции, прошедшей в Минске 12–15 марта 1992 г. и собравшей немало именитых участников, среди которых были И. Барсова, В. Холопова, Г. Глущенко, Е. Зинькевич, М. Копица, М. Галушко, Р. Аладова, Т. Дубкова, Л. Юсупов и др., характеризует также деятельность В. Аксенова по линии Союза композиторов.

и разносторонне, с демонстрацией подробных схем характеризующие особенности структуры исследуемых сочинений. Такой углубленный подход обнаруживается в его статьях о *Стухуре* П. Ривилиса, о симфонических произведениях Г. Чобану *Musica dolorosa* и *Sub soare și stele*, о симфониях Эминеску Т. Згуряну и *Destine* В. Бурли¹. Впрочем, и здесь автор не ограничивается технологическим аспектом анализа: в заголовках его статей, посвященных названным сочинениям, всегда присутствует указание на широкую (прежде всего — эстетическую) проблематику — будь то проблема традиций и новаторства или вопросы концептуального уровня. Таким образом, детали описания не заслоняют для него главную цель исследования — понять и разъяснить, в чем он видит сущность новой, еще не изученной музыки и о чем хочет сказать в ней композитор.

Созидательный характер труда В. Аксенова в области молдавского музыкознания дал очень показательный результат. Нельзя отрицать, что, обратившись к изучению истории симфонических жанров в Молдове, он имел предшественников (упомянем монографию З. Столяра, посвященную молдавским симфониям [16]). Однако, когда появились его собственные труды, произошло то, что можно определить как «переоткрытие молдавской симфонии». Более того, тот революционный переворот, который он совершил в избранной им области, особенно знаменателен, поскольку именно с работами В. Аксенова оказалось связанным становление *новой парадигмы молдавского музыкознания*, и не только в области исследования данного жанра. Его работы по степени углубленности в проблему и по уровню логического обобщения стали выступать общепризнанным эталоном, высоким примером научного исследования вообще и оповестили научное сообщество о формировании новых, современных критериев, предъявляемых к трудам на данном этапе. Таким образом, если следовать идее Т. Куна о «нормальной науке», то роль В. Аксенова как провозвестника в Молдове «нормальной науки о музыке» видится вполне определенно.

Еще одно важнейшее направление, где можно на самом высоком уровне оценить вклад В. Аксенова в историю музыкальной культуры в Молдове — это исследование проблем стиля. Такие его работы, как *Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova)* [17], *Aspecte ale studierii stilului în muzicologie contemporană, Noțiunile de poli- și metastilistică în muzică privite ca parte componentă a conceptului de intertextualitate* [15] etc., как раз и подготовили появление уже упомянутой монографии 2006 г. [14], дающей методологическую основу для дальнейших исследований музыковедов в этой области. Более того, данный аспект им был разработан и в плане дидактическом: В. Аксенов подготовил и успешно читал учебный курс по истории и теории стилей для мастерантов, составив также аналитическую программу по названной дисциплине. Этот серьезнейший и новый по своему направлению в отечественной педагогике курс охватывает 300 часов, из которых

¹Все эти статьи помещены в выпущенном в Клуэе юбилейном сборнике В. Аксенова [15].

120 часов отводилось непосредственно встречам с профессором. Исходные установки курса давались во Введении, затем подробнейшим образом анализировалось понятие *стиль*, представленное в современном научном видении, предлагался также исторический обзор концепций стиля, реализуемый стадияльно — от античности к Ренессансу, затем шли эпохи Барокко, Просвещения, Романтизма. Замыкал этот обзор огромный раздел, охватывающий едва ли не весь спектр стилевых тенденций, сформировавшихся в мировой музыкальной культуре XX и начала XXI вв. Музыкальные произведения и труды музыковедов, рекомендуемые программой к изучению, дают представление лишь о малой части того интеллектуального багажа, которым владел ее составитель.

Другая аналитическая программа — по предмету *Музыкальная историография* — предназначена для музыковедов — мастратантов и докторантов и демонстрирует еще одну область исследования, близкую В. Аксенову как в педагогическом, так и в научном плане. Приведенный в ней широкий круг трудов, рассматриваемых в читаемом им курсе, подразделяется по следующим направлениям: история искусств и история музыки, история музыкальной эстетики, история исполнительства, история музыкальных жанров и форм, историческая эволюция стилевых течений в музыке. Нашлось место и хронике музыкальных событий, отражаемых в периодических изданиях. Отдельный акцент был сделан на работах, связанных с исторической проблематикой национального музыкознания. Был учтен и дидактический аспект: проводилось сравнение учебников по истории музыки. Языковой спектр, специфичный для нашей системы образования, определил опору, прежде всего, на русский и румынский языки, хотя, как известно, в своих публикациях по проблемам истории и теории стилей В. Аксенов, желая аргументировать собственную периодизацию исторических вех в их эволюции, всегда активно оперировал информацией, почерпнутой также из немецких, французских и англоязычных источников. В материалах, опубликованных в упомянутом юбилейном сборнике [15], это легко прослеживается.

Вобравший в себя пятнадцать его статей (в основном ранее уже напечатанных, но частично обновленных, поскольку сборник вышел уже в 2012 г.), он ориентирует нас еще на одно направление научного поиска В. Аксенова, которое демонстрирует его интерес к музыкальному театру, проявляющийся в разных аспектах. Так, стилевой ракурс он избирает для статьи о *Саломее* Р. Штрауса (с уточнением в заголовке профиля исследования: *Nașterea expresionismului în opera germană postwagneriană*), национальные же традиции оперного театра Молдовы отражены в исследовательских очерках, помещенных во второй части сборника — *File din istoria modernă a artei muzicale naționale, Epoca Mariei Bieșu în evoluția teatrului liric, Opera „Casa mare” de Ion Druță — Mark Kopytman* [15].

Две последние статьи сегодня невольно воспринимаются в новом свете. С одной стороны, Иону Друзэ в Молдове недавно была присуждена Государственная премия за заслуги в области отечественной литературы, с другой — к моменту

выхода в свет данной публикации и Мария Биешу, и Марк Копытман ушли из жизни, что придало статьям о них оттенок посвящения *In memoriam*. К сожалению, у нас этот сборник, по сути своей предназначенный для того, чтобы подытожить лишь один, особенно плодотворный для В. Аксенова этап научной деятельности, теперь также вызывает особое чувство глубокой утраты: вскоре после появления столь важной для него книги он сам, хотя и успел ей порадоваться, но, как мы знаем, безвременно и неожиданно для всех ушел из жизни. С этого момента нам стала гораздо рельефней видеться его фигура, ясно просматриваются в перспективе и все его достижения в области музыкознания.

Сегодня, говоря о его деятельности — прежде всего как ученого-музыковеда, — невольно вспоминаешь яркую и образную метафору А. Онеггера, который в свое время поделил композиторов на две группы, сказав в беседе с Б. Гавоти: «Существуют, как мне думается, композиторы двух типов. Одни смело берутся за поставку камней для постройки здания, тогда как другие отшлифовывают эти камни. Затем они раскладывают их по местам и строят из них хижины и соборы» [18, с. 147]. Представляется, что это наблюдение вполне можно распространить и на музыковедов, часть из которых нередко ограничивается кропотливым исследованием композиторских опусов, что, безусловно, ценно само по себе, но еще не дает представления об исторической перспективе развития музыкального искусства в целом. В. Аксенов же умел сочетать в своей деятельности оба этих ракурса: поначалу, конечно, он и «камни» для своей работы отбирал и затем тщательно их отшлифовывал (хотя, впрочем, принцип отбора при изучении того, что создано, например, в Молдове в жанре симфонии, далеко не всегда работал — надо было изучать *все*). И лишь затем, на основе полученных представлений о результатах творчества композиторов — своих современников, он выстраивал возникающее в его воображении некое «здание культуры» — стройное, логически организованное по своей архитектонике и способное характеризовать в стилевом отношении свою эпоху.

Это вполне отвечает задачам музыкознания, понимаемого на современном этапе более широко — как отрасль искусствоведения, разделяемого ныне, как известно, на *информационное и экспериментальное* [19]. Но еще больше образ, возникающий со страниц работ В. Аксенова, а также рожденный впечатлениями от его лекций и публичных выступлений, где он проявлял свой природный артистизм и умение владеть вниманием аудитории, соответствует тому типу личности историка, о котором говорил когда-то А. Н. Островский: «Историк-ученый только объясняет историю, указывая причинную связь явлений, а историк-художник пишет, как очевидец, он переносит нас в прошлые века и ставит зрителем событий» [20]. Иначе говоря, для этого в первом случае следует иметь в виду, «что сделано?», а во втором — «как это сделано?». И хотя писатель говорит здесь, казалось бы, только о литературе, его мнение, думается, вполне можно отнести и к фигуре В. Аксенова — музыковеда, который хорошо понимал, в чем состоит

сущность музыки, знал, «что сделано» и умел объяснить, «как это сделано» — постольку, поскольку он был и историком-ученым, и историком-художником.

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВ, Ю. О сущности музыки. В: *Sator tenet opera rotas*. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения). Москва: МГК им. П. Чайковского, 2003, с. 6–17.
2. СТАЧИНСКИЙ, В. Структурная парадоксальность как основа художественности. В: *Музыковедение*. 2007, № 3, с. 2–7.
3. ЭПШТЕЙН, М. *Парадоксы новизны*. Москва: Советский писатель, 1988. 416 с.
4. ДЕНЗИН, Н. Идиографический и номотетический подходы в психологии (idiographic-nomotetic psychology). В: *Психологическая энциклопедия* [online]. [accesat 20 mai 2013]. Disponibil: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_psychology/276/%D0%98%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9
5. Идиография, идиографический подход или метод. В: *Википедия* [online]. [accesat 23 iun. 2013]. Disponibil: http://ru.wikipedia.org/wiki/%C8%E4%E8%EE%E3%F0%E0%F4%E8%F7%E5%F1%EA%E8%E9_%EF%EE%E4%F5%EE%E4; Номотетика, номотетический подход или метод. В: *Википедия* [online]. Disponibil http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%85%D0%BE%D0%B4
6. ОНЕГГЕР, А. Маленький прелюд. В: ОНЕГГЕР, А. *О музыкальном искусстве*. Ленинград, 1985, с. 5–6.
7. АКСЕНОВ, В. Тенденции эволюции авангардизма в музыке. В: *Историко-теоретические проблемы искусства*. Кишинев, 1987, с. 79–95.
8. АКСЕНОВ, В. Композиторское творчество в Молдове и музыкальный авангард. В: *Отечественный музыкальный авангард в контексте мирового искусства XX века*: междунар. науч. конф., Минск, 12–15 марта 1992 г.: реф. докл. Минск, 1993, с. 8–12.
9. AXIONOV, V. Ecouri ale tehnicilor de scriitură avangardistă și postavangardistă în creația compozitorilor din Moldova. In: *Arta*, 1999–2000. Chișinău, 2000, pp. 63–65.
10. АКСЕНОВ, В., АРАНОВСКИЙ, М., ЯРУСТОВСКИЙ, Б. Симфония. В: *Музыка XX века: очерки*. Москва, 1980, ч. 2: 1917–1945, кн. 3, с. 108–191.
11. АКСЕНОВ, В. *Западно-европейская симфония 1920–1930-х годов в свете стилистических тенденций времени*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения Москва, 1979. 26 с.; *Симфония в системе жанров симфонической музыки Молдовы*: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва, 1992. 57 с.
12. АКСЕНОВ, В. *Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра*. Кишинев: Штиинца, 1987. 126 с.
13. АКСЕНОВ В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века)*. Chișinău: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
14. AXIONOV, V. *Tendințe stilistice în creația componistică în Republica Moldova (muzica instrumentală)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
15. AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2012. 195 p.

16. СТОЛЯР, З. *Молдавская советская симфония*. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. 179 с.
17. AXIONOV, V. Tendințe metastilistice în creația componistică contemporană (muzica instrumentală din Republica Moldova). In: *Arta*, 2005. Arte audiovizuale. Chișinău, 2005, pp. 89–92.
18. ОНЕГГЕР, А. *Я — композитор*. Ленинград: Музгиз, 1969. 208 с.
19. СОКОЛОВ, К. Искусствознание. Информационное и экспериментальное искусствознание. В: *Искусствознание и культурология* [online]. [accesat 19 mar. 2013]. Disponibil: http://w3.rfbr.ru/default.asp?article_id=4884&doc_id=4419
20. ДАНИЛОВ, П. Воспитание художественной литературой [online]. В: *Мир литературы*: официальный сайт Павла Данилова. [accesat 19 mar. 2013]. Disponibil: <http://mirlitry.ru/stati/vospitanie-hudozhestvennoy-literaturoy>