

CAPRICIU PENTRU FLAUT ȘI PIAN DE VLADIMIR BITKIN, CA PRIMUL EXEMPLU AL AVANGARDISMULUI MUZICAL ÎN MUZICA PROFESIONISTĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA

CAPRICCIO FOR FLUTE AND PIANO BY VLADIMIR BITKIN, AS THE FIRST EXAMPLE OF MUSICAL AVANT-GARDISM IN MOLDOVA'S PROFESSIONAL MUSIC

ANASTASIA GUSAROVA,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Articolul de față este consacrat creației compozitorului contemporan Vladimir Bitkin (care în prezent locuiește în Israel). Capriccio pentru flaut și pian (1972) este prima adresare plenară în Republica Moldova la stilistica avangardismului muzical. Autoarea analizează elementele sonoristicii, aleatoricii limitate, aspectul atonal al muzicii cu ieșirea peste limitele cromaticii, folosirea sferurilor de ton, precum și evidențiază metodele netradiționale de emitere a sunetului, cum ar fi procedeele pianului preparat sau efectele interpretării simultane a vocii cu flautul.

Cuvinte-cheie: capriccio, flaut, Vladimir Bitkin.

The present article is devoted to the work of the contemporary composer Vladimir Bitkin (now living in Israel). The Capriccio for flute and piano (1972) was the first consistent approach to the stylistics of musical avant-gardism in the Republic of Moldova. The author analyses elements of sonorism, limited aleatoric, the out of tone character of music that goes beyond the 12-step chromatics, the use of quater tones and also emphasizes the unconventional methods of phonation such as the devices of the prepared piano or the effect of "throat singing" simultaneously with playing the flute.

Keywords: capriccio, flute, Vladimir Bitkin.

Vladimir Bitkin ocupă un loc aparte în rândul compozitorilor din Republica Moldova din a doua jumătate a secolului trecut, absolvent al Conservatorului din Moscova, discipol al profesorilor N. Sidelnikov (compoziție), Iu. Holopov (analiza formelor muzicale) și E. Denisov (organologie), el se distinge prin talentul său strălucit, original, erudiție vastă, cunoașterea excelentă atât a patrimoniului muzical medieval (în mod deosebit îl aprecia pe Gesualdo), cât și a tehnicilor moderne de compoziție (anume Bitkin pentru prima oară în muzica moldovenească a folosit elemente de dodecafonie, aleatorică, teatru instrumental și alte tehnici avangardiste de compoziție).

Prezintă interes caracteristica personalității creative a compozitorului făcută acum 30 de ani de muzicologul G. Pirogova: „Deja la începutul activității de creație a lui V. Bitkin s-a conturat o trăsătură caracteristică a personalității sale, în care uimitor se combină „inginerul” și „dramaturgul teatral”: expresivitatea teatrală elocventă obține viața în cadrul condiționării constructive stricte” [1, p. 6-7].

Referitor la particularitățile procesului de creație tipice pentru compozitorul Bitkin cercetătorii remarcă o minuțiozitate excepțională, „în selectarea materialului intonațional, în elaborarea planului creației și a elementelor de tehnologie” [1, p. 7].

Ideea *Capricciului* a fost sugerată de flautistul G. Moseico, viitorul interpret al piesei, căruia și a fost dedicată creația. Conform opiniei G. Pirogova, „într-o anumită măsură în *Capricciu* s-au reflectat primele impresii legate de Moldova, de folclorul ei muzical care inițial era perceput de compozitor ca un fel de muzică orientală” [1, p. 7].

Cu toate acestea, o privire retrospectivă la această creație dezvăluie alte accente. În opinia noastră, influența folclorului moldovenesc este foarte indirectă. Dar se pare că în muzica moldovenească acesta e primul exemplu de compoziție cu aplicarea aleatoricii și a tehnicii sferurilor de ton în repertoriul autohton pentru flaut. Anume de la această creație se trag fire spre realizările componistice ale anilor 1990, spre opusurile lui Gh. Ciobanu, Iu. Gogu, etc. În acest context, rolul inovator al lui V. Bitkin nu ar trebui să fie subestimat.

Capriciul pentru flaut și pian (1972) începe cu o introducere - un efect sonor laconic și totodată caracteristic pentru muzica modernă. Conform remarcii compozitorului, pianistul trebuie „să facă o apăsare scurtă pe încuietoarea pianului”. Apoi, ca din tăcere, apare tema melodică concisă *dolce*, în care compozitorul evită repetarea tonurilor, mișcarea la interval de terță și alte procedee din muzica tonală. După intonația expresivă inițială *la - sol diez - mi* melodia se expune „sinuos”, cu salturi în diferite registre (de exemplu, *cu 3 octave - si din octava mică*), cu salturi la intervale de septimă mare, octavă micșorată, etc., (exemplul 1).

Exemplul 1



Astfel de tehnici sugerează influența de pointilism, și, în sens mai larg, tendința muzicii secolului XX caracterizată de V. Holopova ca „hipertrofia aspectului armonic-săltător” [2, p. 15]. Este cunoscut faptul că acest fenomen își are originea în Noua Școală Vineză, în special, în creația lui A. Webern. Nu este întâmplător că printre preferințele muzicale ale lui V. Bitkin erau și reprezentanții acestei școli, despre ce mărturisește creația *Monolog pe numele Schoenberg* pentru violoncel solo, compusă cu ocazia centenarului de la nașterea compozitorului, unul dintre cele mai reușite opusuri din perioada timpurie [1, p. 8].

Atrag atenția și metodele experimentale de producere a sunetelor la pian, despre ce afirmă indicațiile autorului: „a face o apăsare scurtă pe încuietoarea pianului”, sau remarcă: *lasciate vibrare al niente* (a interpreta cu pedala dreapta reducând sunetul la zero), care demonstrează dorința lui V. Bitkin de a crea un fundal de-abia auzibil pe care apare melodia flautului.

Logica primei secțiuni este bazată pe un lanț de monologuri al flautului (în total 4). Această metodă corespunde cu cea mai importantă caracteristică a stilului lui V. Bitkin despre care G. Pirogova scrie astfel: „pasiunea pentru arta scenică se manifestă la V. Bitkin nu numai în crearea muzicii pentru teatru și cinema. Chiar și în creațiile instrumentale compozitorul recurge la metode și mijloace care contribuie la „teatralizarea” lor. Muzica sa de parcă ar fi țesută din monologuri, dialoguri, mizanscene în felul lor” [1, p. 7].

Primul monolog se distinge prin caracterul de solo, partida pianului „tace”, iar structura melodică se bazează pe intonații de secundă și pe micro-intonare în partida flautului. Compozitorul folosește un sistem anumit de semne care indică scăderea sau ridicarea cu un sfert de ton și cu trei sferturi de ton. Astfel, acest sistem de notare permite fixarea tuturor varietăților de înălțime a sunetului în limita scării de sferturi de ton. Aparent, din punct de vedere istoric acesta e primul exemplu de aplicare a sistemului de sfert de ton în muzica academică moldovenească din secolul XX.

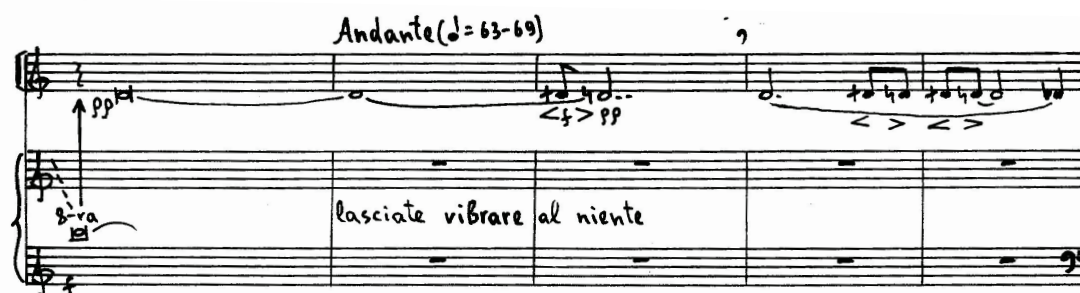
Remarcăm totodată că „deja de la începutul secolului XX căutările se desfășurau în diferite direcții. O cale prezintă micro-temperarea, adică însușirea micro-intervalelor și crearea instrumentelor noi capabili să producă sunetele unei scări mai fracționate decât cea cu 12 trepte” [2, p. 51]. Pe această cale în prima jumătate a secolului au mers Ch. Ives, F. Busoni, M. Matiușin, A. Lurie, I. Vășegradskii, A. Haba. În aceeași perioadă, și anume în anul 1913, «M. Matiușin a propus un sistem deosebit de notație

pentru sferturi de ton” [2, p. 51].

Problema de notație a sferturilor de ton de asemenea merită o atenție deosebită. În muzica contemporană „înălțimea sunetului în condițiile de micro-temperare se notează în sistemul tradițional, cu aplicarea semnelor de micro-cromatism” [3, p. 65]. Trebuie de menționat că notația lui V. Bitkin corespunde cu cea prezentată în cartea lui C. Kohoutek *Tehnica compoziției în muzica secolului XX* [4, p. 100] și este legată de creația lui A. Haba [4, p. 101].

Micro-modificările sunetului în interiorul liniei melodice, modele ritmice asimetrice neregulate creează o linie melodică bizară improvizată. Întreaga dezvoltare, ca dintr-un nucleu, crește din sunetul *re*, la care - pe lângă tonurile apropiate temperate *re diez* și *re bemol* - se adaugă tonurile situate la intervalul de sfert de ton în sus și în jos (exemplul 2).

Exemplul 2



În continuare, acest „micro-spațiu” se extinde treptat în ambele direcții: în jos - prin sunetul *do diez*, în sus - prin „cucerirea” sunetului *fa*, ridicat cu un sfert de ton sau coborât cu un sfert de ton.

În pofida caracterului atonal al monologului, depășirii limitelor cromaticii obișnuite de 12 trepte în sfera raporturilor de sferturi de ton ce descoperă un univers întreg de sonorități noi, monologul se ascultă ușor și firesc, grație prezenței tonului principal ca centru de atracție, ca un fel de „element central” (termen de Iu. Holopov).

Un astfel de centru devine „zona” sunetului *re* (atât *re* ca atare cât și unele varietăți, *re coborât cu un sfert de ton* și *re diez*). Nu întâmplător, cercetătorii creației lui V. Bitkin remarcă o chibzuință rafinată, o cunoaștere excelentă a legilor percepției auditive [1, p. 5]. Astfel, primul monolog are o anumită integritate semantică și constructivă.

Al doilea monolog (cifra 1) se bazează pe expunerea melodiei într-un registru mai superior (octava a doua) și începând cu alt sunet (*mi* în loc de *re* obține rolul unui centru local). La fel ca și în primul monolog, acest centru este reprezentat de varietățile sale - *mi diez* și *mi bemol*.

O semnificație diferită în această secțiune obține acompaniamentul. Ca și în introducere, autorul păstrează pedala (*premiera corda senza sono*), adică, după indicațiile însuși compozitorului, interpretul partidei pianului trebuie „cu degetul de la mâna stângă să apese fără sunet struna la distanța de 2 centimetri de la calapod, de ridicat amortizorul înainte de încheierea acestui episod”. Simultan, în partida mâinii stângi se produc sunete separate, interpretarea cărora, probabil, pune în mișcare struna apăsată și o face să răsun.

În general, în secolul XX, „tratarea extinsă a instrumentelor pentru obținerea efectelor sonore noi se realizează prin producerea non-tradițională a sunetelor, prin preparare și amplificare” [2, p. 55]. În acest context, V. Bitkin aplică primul principiu: „producerea non-tradițională a sunetelor, la care se referă „metodele ce folosesc resursele periferice ale instrumentului. Acestea nu modifică caracteristicile sale fizice, dar permit producerea sunetelor non-specifice: timbre, efecte percutante sau spațiale. Ca urmare, se creează sunete de înălțime atât definită cât și nedefinită” [2, p. 55].

Tehnicile pianistice aplicate de compozitor în această piesă, includ „apăsarea fără sunet a clapelor ce creează iluzia spațială de ecou după acordul interpretat acut și scurt (reverberația strunelor libere formează un fel de sunet „nematerial”, ce plutește în aer). Lovitura pe clapă cu struna strânsă produce

un sunet „sec” al ciocănașului” [2, p. 56].

Logica dezvoltării în al doilea monolog este legată de extinderea diapazonului partidei flautului: dacă în primul monolog compozitorul se bazează pe diapazonul *do ridicat cu $\frac{3}{4}$ de ton - sol*, în continuare tendința de extindere a diapazonului liniei melodice se menține. Vom demonstra acest lucru în formă de tabel:

Monologul 1	p. 2	do, cu ridicare cu $\frac{3}{4}$ de ton - sol din prima octave
Monologul 2	cifra 1	fa cu ridicarea cu $\frac{3}{4}$ de ton din 1 octavă - re din a treia octavă
Monologul 3	p.4 cifra 2	do, cu ridicarea cu $\frac{3}{4}$ de ton din 1 octavă - do din a treia octavă
Monologul 4	p.4 cifra 3	do, cu ridicare cu $\frac{1}{4}$ de ton - re din a patra octavă

Este important de menționat și extinderea intonației inițiale în lanțul de monologuri: *re - re ridicat cu $\frac{1}{4}$ de ton* în primul monolog, *mi - fa* - în al doilea monolog, *re - fa ridicat cu $\frac{3}{4}$ de ton*, și *re - sol* în al patrulea monolog. Această evoluție a nucleului intonațional făurește în cadrul primei secțiuni anumite raporturi la distanță, reunind lanțul de monologuri: a, a_1, a_2, a_3 .

Este important de subliniat și extinderea spectrului de modele ritmice în interiorul primei secțiuni a formei muzicale. Inovatoare se prezintă și gândirea metro-ritmică a compozitorului. În ceea ce privește metro-ritmul, autorul nu indică măsura piesei, deși aparent ea arată ca una scrisă în măsura 4/4, adică, ca o creație realizată în așa numitul „sistem măsură-metric, sau sistem de măsuri” [3, p. 120]. Cu toate acestea, analiza materialului muzical relevă următoarele modele.

Drept unitate de măsură într-adevăr este pătrimea, însă numărul de timpi în diferite măsuri este diferit, și pe lângă patru pătrimi predominante în măsură, pot fi observate 3 pătrimi (măsura 4 până la cifra 1), 5 pătrimi (ultimul măsură p. 3), 11 pătrimi (în măsura doi, 6, 5 măsuri după cifra 2) și, în cele din urmă, 7 (p. 5). Cele de mai sus sugerează că compozitorul folosește tipuri de „ritmică iregulară”, termen de V. Holopova [3, p. 175].

Însă, pe lângă tehnicile descrise mai sus, poate fi observat și măsura ce conține 6 pătrimi plus o optime, ceea ce manifestă experimentele lui V. Bitkin cu așa numitele „măsuri cu timpi inegali” [3, p.122]. Subliniem că în acest sistem de „măsuri cu timpi inegali” este scrisă în întregime secțiunea *Allegretto* (cifra 5), în care optimea se adaugă ba la timpul doi, ba la timpul trei (exemplul 3).

Exemplul 3

Astfel, gândirea metro-ritmică a lui V. Bitkin sintetizează diferite tendințe ale creației componistice tipice pentru a doua jumătate a secolului XX: este important de mai adăugat că cadența aleatorie este bazată pe „formele ritmului muzical fără măsuri” [3, p. 108].

Un alt element important al structurii la nivel de metro-ritm prezintă raporturile de regularitate și iregularitate, caracterul binar și alte forme de divizare ritmică a timpilor. La acestea se referă și formele speciale de divizare ritmică. Compozitorul construiește măsurile după principiul „reglar” (4 timpi în măsură, divizare în optimi), sau introduce elementul de iregularitate (triolete, cvintolete, etc.). Aplicarea acestora evocă o progresie: divizarea timpilor în triolette putem vedea în introducere, m. 2, în măsura 10 din primul monolog, în al doilea monolog, cifra 1, sextolete și septolete - p. 4, 1 rând, cvintolete - măsura 3 după cifra 2, sextolete - pe p. 5, și, în sfârșit, pe p. 6, măsura 2 după cifra 4 - novemolete. Însă nu se observă nici o regularitate strictă, cu excepția tendinței generale spre divizarea timpilor la un număr tot mai mare de sunete.

În următoarea secțiune a formei muzicale *Allegretto*, c. 5, despre particularitățile metro-ritmice ale căreia deja am relatat, V. Bitkin renunță la ideea sferturilor de ton, însă dezvoltă ideea tratării non-tradiționale a partidei pianului. Indicația autorului: «*premere corde senza tono* (prima strună fără sunet) *in tasto a coperto corde* (pe strunele de acest diapazon de plasat o pânză de flanelă și ușor de apăsă cu palma)». Astfel, aici flanela joacă rolul unei surdine, modificând înălțimea sunetului. Metoda specială de producere a sunetului este susținută și de notația non-tradițională (vezi exemplul 3).

Efectul sonor al acestei tehnici constă în ceea ce mâna stânga, cu pedala, ține fără sunet consonanța *do - mi bemol*, în timp ce mâna dreapta cântă pe strunele pianului acoperite cu flanelă. Aparent, compozitorul a trasat sarcina de a se distanța de la timbrele tradiționale ale pianului, de a crea un efect sonor neobișnuit.

În ceea ce privește metodele de dezvoltare în *Allegretto*, aici în cadrul măsurii de 4/4 plus 1/8 compozitorul operează cu diferite combinații de durate, combinând în mod diferit pe timpi diferiți următoarele modele ritmice:



În 13 măsuri sunt folosite următoarele combinații, reflectate în tabel în formă de cifre (pătrimea este egală cu 1, două optimi - 2, triolette cu optimi - 3, patru șaisprezecimi - 4).

1. 2341	2. 1132	3. 2311
4. 4132	5. 2311	6. 1131
7. 2311	8. 1231	9. 2322
10. 1131	11. 2311	12. 2132
13. 1321		

Astfel, devine clar că în măsurile 3, 5, 7, 11 compozitorul repetă combinația 2311, combinația №2 este simetrică față de cea mai frecvent repetată combinație, iar în combinația №8 ultima unitate este mutată înainte, etc. Astfel, se vede că improvizația muzicală liberă este bazată pe calcul precis și pe legi de matematică. Despre rolul modelelor matematice în creația lui V. Bitkin menționează și G. Pirogova.

Vivace (cifra 6) - este cea mai desfășurată și cea mai dinamică din toate secțiunile ale *Capriciului*, unde pe prin plan iese principiul de tocată, dinamismul, dominând în ambele partide - atât a flautului cât și a pianului. Din punctul de vedere intonațional și de factură, această secțiune relevă anumite legături cu tematismul introducerii. În pofida unor devieri de la măsură de pătrimi, (3/4, 5/4), în general se păstrează sistemul de accent regulat, scară temperată, iar tehnicile de producere a sunetelor în partidele instrumentelor sunt destul de tradiționale (exemplul 4).

Exemplul 4

6 Vivace (♩ = 168) muta in fl. gr.

leggiere

p 3 ord.

senza ped.

poco a poco cresc.

Principiul de tocată se realizează prin repetiții în partidele flautului și pianului, prin mișcări cu optimi egale în triolette, prin trecerile bruște ale registrelor care de parcă „rup” în părți textura pianistică. Factura în general are natură lineară, uneori cu o corelație „diagonală” a partidelor (exemplul 5).

Exemplul 5

7

p 3

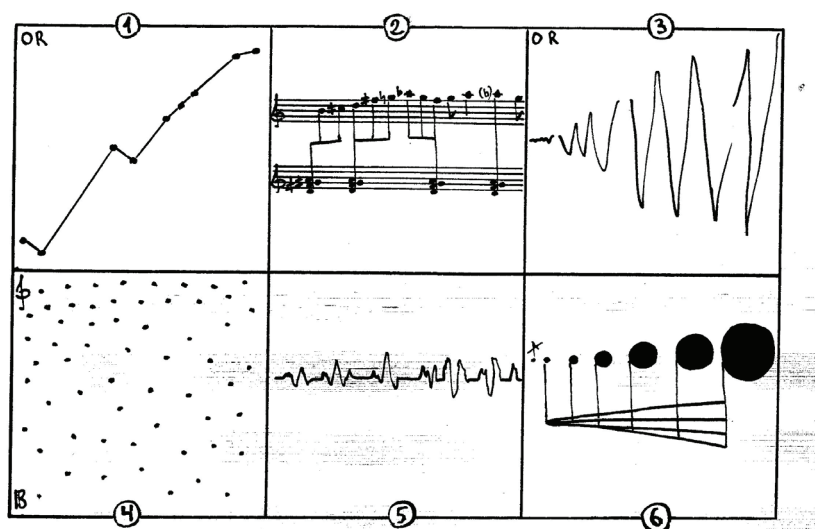
3

Materialul muzical al acestei secțiuni se dezvoltă în direcția de amplificare a sonorității, de comprimare a facturii, dinamism, chiar o oarecare agitație a „personajelor” principali, drept apogeu al cărora va deveni cadența aleatorie.

Explicând originalitatea acestei secțiuni a *Capriciului*, G. Pirogova s-a referit la programul compoziției: „... o cutie de jucării... înviind, acestea ies din refugiul lor întunecat, și obținând o putere groaznică, caută să facă rău peste tot. Doar forța înțeleaptă a rațiunii poate să le îmblânzească și să le transforme din nou în jucării inofensive” [1, p. 7]. Astfel, la baza piesei muzicologul vede un joc „între două principii - stihia distrugătoare și rațiunea tot-învingătoare” [1, p. 7].

Punctul culminant al piesei a devenit cadența bazată pe tehnica aleatorie (o combinație a aleatoricii limitate și nelimitate), parametrii principali a căreia sunt detaliat explicați în textul muzical. Compozitorul plasează aici 6 pătrate, cu imagini grafice în interior, explicând în comentarii cum anume se stabilește ordinea de alternanță a pătratelor, definește sunetele pentru improvizație, conturul liniei melodice, etc. Merită de menționat că simbolurile și explicațiile sunt foarte precise (exemplul 6).

Exemplul 6



Astfel, șase elemente aplicate în procesul de improvizație prezintă o scară tematică interpretată de la orice sunet și cu un raport aproximativ de intervale (în pătratul №1 este indicat un model melodic, pătratul 2 propune un „model” complet, pătratul № 3 - „extinderea fluxului sonor de la tril până la intervale maxime”, pătratul 4 - «mișcare rapidă haotică a oricăror sunete din registrele înalt și mediu»; pătratul № 5 - «*glissando* cu o întoarcere permanentă la sunetul inițial»; și ultimul pătrat compozitorul explică astfel: «cu o accelerare ritmică unisonul se extinde în cluster (pentru flautist orice sunete în acest ritm)» (p. 15 a textului muzical).

Durata totală a improvizației e aproximativ 30 de secunde, adică, în această secțiune V. Bitkin folosește așa numita „metodă cronometrică de notație” [3, p. 108], vast aplicată în practica compozitorială în a doua jumătate a secolului XX.

Secțiunea finală a piesei *Adagio* dezvăluie calități noi ale materialului muzical. În partida flautului, principiul de tocată este înlocuit de principiul de cantilenă, intervalele largi (none ascendente și descendente, octave mărite) accentuează lirismul deosebit al imaginii muzicale finale (exemplul 7).

Exemplul 7

O altă nuanță nouă prezintă „aplicarea corzilor vocale” în partida flautului cu pedale de octavă în două voci. Așa cum se menționează în cartea *Teoria compoziției contemporane*, una din tehnicile neconvenționale de producere a sunetelor pentru instrumente aerofone devine „aplicarea corzilor vocale, sau cântatul „în instrument” care introduce noi nuanțe sonore” (exemplul 8) [2, p. 56].

Exemplul 8

G. Pirogova subliniază că „pianul treptat pierde funcția instrumentului de percucie și la etapa de post-culminație obține o cantabilitate a sunetului. Cu partida flautului sunt legate imaginile rațiunii, sentimentului nobil, voinței spiritului” [1, p. 8].

Vedeți mai jos tabelul structurii compoziționale a acestei piese:

Andante					Allegretto	Vivace	Cadenza	Adagio	
Introducerea pentru pian	A				Interludiu pentru pian	B	C	D	E
	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄					
p.1	p.2	c.1	c.2	c.3	4 măsuri până la c.5	c.5	c.6	3 măsuri după c.12	c.12

Trebuie de adăugat că se observă unele legături intonaționale la distanță: astfel, introducerea și secțiunea *Vivace* se bazează pe intervale similare, găsim intonații comune în introducerea pentru pian și în secțiunea finală a piesei. Structura generală este complexă, totodată secțiunile au mărime egale, dar prezintă diferite modalități de organizare sonoră lineară și metro-ritmică (un loc aparte ocupă cadența aleatorie). Secțiunea finală *Adagio* din punct de vedere a tematismului se percepe ca o repriză, dar din punctul de vedere a imaginilor și dramaturgiei - ca un epilog.

Rezumând cele expuse mai sus, subliniem că este vorba despre una dintre cele mai inovatoare creații din repertoriul autohton pentru flaut, ce reunește în cadrul conceptului componistic unic cele mai diverse tehnici de compoziție ale secolului XX: aleatorica, sonoristica, tehnica sferturilor de ton, etc.

Din punctul de vedere interpretativ, această creație necesită o adevărată măiestrie a instrumentalistului, maturitate muzicală, o muncă serioasă prealabilă pentru descifrarea textului autorului în integritatea aspectelor intonaționale și ritmice. O anumită dificultate prezintă interpretarea devierilor de

micro-tonuri cu $1/4$ și $3/4$ a tonului, aplicarea corzilor vocale, tratarea corectă a modelelor ritmice: de exemplu, în secțiunea *Allegretto* (c. 5) există pericolul de a încurca trioletele cu grupările din trei optimi în cadrul metrului „iregular” care se interpretează în mod diferit. Pot apărea și probleme legate de ansamblu, complicate pentru interpreți, din cauza schimbării de măsuri ce nu sunt indicate în textul muzical; în asemenea cazuri este ar fi rezonabil de indicat măsurile în fiecare tact în cursul repetițiilor.

În cartea *Teoria compoziției contemporane* se afirmă că „tehnica de interpretare a sferturilor de ton la flaut este legată de metoda de preparare a instrumentului” [2, p. 57]. În acest scop, susține cercetătorul, „clapetele se acoperă cu scotch, ceea ce oferă posibilitatea de a interpreta rapid o succesiune de sferturi de ton. Sunetul modificat cu un sfert de ton schimbă și nuanța sa timbrală. Pentru obținerea nuanțelor speciale din flaut se scoate partea de mijloc a corpului, unind partea de jos și capul, interpretul cântă doar pe capete” [2, p. 57]¹.

Referințe bibliografice

1. ПИРОГОВА, Г. Владимир Биткин. - В: *Молодые композиторы Советской Молдавии. Сб. очерков*. Кишинев, 1982.
2. *Теория современной композиции: учебное пособие*. Москва: Музыка, 2005..
3. ХОЛОПОВА, В. *Теория музыки*. С-Петербург: Лань, 2002.
4. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 1976.
5. КЛЕТНИЧ, Е. *Композиторы Советской Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987.
6. ТАНЦОВ, О. *Новые приемы игры на флейте*. Москва: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2011.
7. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений. Учебное пособие*. Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань, 2006.
8. ХОЛОПОВ, Ю. *Очерки современной гармонии*. Москва: Музыка, 1974.
9. BARTOLOZZI, B. *New Sounds for Woodwind*. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1967.

¹ O explicație detaliată privind metodele noi de interpretare la instrumente de suflat (micro-intervale, multi-fonia, etc.) se conține în cartea lui Bartolozzi «New sounds for woodwind». London, New York, Toronto, 1967).