

СЕКВЕНЦИЯ № 5 ДЛЯ ТРОМБОНА: БЕРИО И ГРОК

Знаменитый итальянский писатель, лингвист и культуролог Умберто Эко однажды сказал о Л. Берิโอ: «Будь я вынужден найти другого итальянского музыканта с равным вкусом к жизни, с равной способностью гурмански смаковать жизнь, мне пришел бы на ум Россини» [цит. по: 2, 74].

Лучано Берิโอ (1925—2003) отличается особая позиция в мире авангардной и поставангардной музыки. По словам Л. Кириллиной, «Берิโอ принципиально не признавал границ между «верхом» и «низом» культуры. Будучи человеком западного менталитета, <...> Берิโอ всегда ценил в искусстве интеллектуализм и техническую изобретательность. Но будучи итальянцем, он отдавал пальму первенства многообразию эмоциональных и чувственных впечатлений, порождающих живое искусство и порождаемых этим искусством» [2, с. 74]. Рядом с Булезом и Штокхаузеном «авангардизм» Берิโอ выглядит не как концентрация на технологии и чистом эксперименте, а как переосмысление всех культурных корней, питавших европейскую музыкальную традицию. Культуру Берิโอ воспринимал как бесконечный процесс общения, коммуникации прошлого и настоящего.

Создавая произведение, композитор находился в постоянном диалоге как со всем предшествующим музыкально-историческим опытом, так и просто с самим собой, своими жизненными впечатлениями, и эти непосредственные нити связей мы обнаруживаем в любом из его сочинений.

Выдающейся стороной дарования Берิโอ, противоположной интеллектуализму, стал яркий *артистизм*. Артистическая свобода и пьянящее своеволие исполнителя становились источниками творческих импульсов для композитора, остро реагировавшего на «вкус», «цвет» и «аромат» искусства, способного ощутить радость виртуозности и, шире, телесности, юмора и гротеска. Среди произведений Берิโอ в этом отношении особенно выделяется серия пьес, названная «Секвенциями». Изначально каждая Секвенция была ориентирована на какого-либо одного конкретного исполнителя-виртуоза. Так, Секвенция для гобоя написана для выдающегося гобоиста XX века Хайнца Холлигера; вокальная — для Кэти Берберян и т. д.

Сам этот жанр очень выпукло очерчивает указанную особенность творческой манеры композитора непрерывно пребывать в состоянии диа-

лога с историей: слово «секвенция» принадлежит к числу исторически многоаспектных. Первый аспект, заставляющий задуматься и служащий рычагом для творческой фантазии, связан со *средневековой монодией*. История секвенции как жанра чрезвычайно запутанна; в статье о секвенции, помещенной в словаре Гроува, мы найдем противоречивые сведения как об «авторе» этого жанра (некоторое время назад считалось, что это Ноткер), так и об ее характере (то ли силлабическом, то ли мелизматическом, то ли смешанном). Более определенно можно сказать, что поздние образцы жанра принадлежат к числу самых знаменитых напевов.

«Victimae paschali laudes (приписываемая Випо), скромный образец немецкой секвенции 11 века, ближе всех стоит к раннему стилю. *Lauda Sion* (приписываемая Фоме Аквинскому) представляет собой текст 13 века, положенный на французскую мелодию, ставшую популярной около 1100 года. Очень развернутая, в блестящем стиле, она демонстрирует целый спектр возможностей мелодического развертывания. *Veni Sancte Spiritus* (приписываемая Иннокентию III), напев 11 или 12 века с финалисом на D, использует рифму в обычном виде, так же как и *Stabat mater dolorosa* (приписываемая Якопоне Тоди). *Dies irae* (авторство приписывают Томмазо ди Челано) настолько размеренна, что ее следует считать *стихом* (*versus*). Авторство — вопрос спорный, установление его по отношению к знаменитым персонажам истории вызывает дискуссии. Возможно, наибольшая ценность этих атрибуций со-

стоит в том, что знаменитая секвенция считалась актом проявления почтения по отношению к королю или папе. Менее спорные атрибуции в истории начинаются с Ноткера и включают Вальдрама (Сен-Галлен, ок. 900), Эккехарда I «Декануса» (ум. 973), Херманнуса Контрактуса (ум. 1054) Готтшалка Ахенского (ум. 1098) и Хильдегарду Бингенскую (ум. 1179). Самый известный автор текстов секвенций после Ноткера — Адам Сен-Викторский (ум. ок. 1177) [7].

В эпоху Берлио представление о секвенции как о жанре было связано с пониманием его как некоего сольного высказывания, свободного от строгих канонов, освобождающего творческую энергию исполнителя, поскольку секвенция понималась как относительно самостоятельный раздел, нечто вроде *каденции*, выполняющий функцию расширения предшествующего песнопения. Думается, что такое понимание вполне применимо и к Секвенциям Берлио.

Если Секвенция — это в некотором роде каденция, то логически вытекающий отсюда следующий «слой» значений — это инструментальное исполнительство. Отношение между музыкальным языком Берлио и исполнительством — весьма привлекательный для исследователей объект. При том что инструмент обычно выступает лишь как передаточное звено в музыкально-языковой практике, Берлио делает его активным посредником в отношениях между собой и композицией [подробнее см.: 8]. Его собственное отношение к инструменту отразилось в беседе с Розанной Дальмонте: «Я ни-

когда не пытался ни изменить природу инструмента, ни пойти против нее» [5, с. 92]. Поэтому каждая Секвенция — это сочинение, продиктованное индивидуальным подходом к конкретному инструменту, обусловленное и строением инструмента, и традициями игры на нем, и репертуаром, и особенностями исполнителя, на которого она была рассчитана. Поэтому мы постараемся обсудить и интерпретировать всех доступные «слои» смыслообразования в Секвенциях (инструментальная природа, жанровые прототипы, личность исполнителя, музыкально-языковые средства) как в их «снятом», аналитически очищенном виде, так и в многочисленных пересечениях. Материал анализа — Секвенция № 5 для тромбона, одна из самых знаменитых пьес этой серии.

Это произведение занимает в своем роде уникальное положение среди секвенций потому, что она имеет двойное посвящение. Первое связано с именем исполнителя. В 1964 году Берио задумал сочинить секвенцию для Стюарта Демпстера, известного американского тромбониста и композитора. И уже в марте 1966 года она впервые была официально исполнена в Сан-Франциско. Демпстер вспоминал: «Я время от времени валял дурака на репетициях, как я обычно это делаю... Берио сказал, что я как Грок — он сказал это несколько раз, — и я думаю, что это стало отправной точкой для сочинения пьесы» [9].

Кто же такой Грок, вызвавший у Берио такой прилив вдохновения,

что не только Пятая, но и Третья Секвенция были инспирированы его личностью?

Грок — это псевдоним, под которым выступал знаменитый цирковой клоун Шарль Адриен Веттах (1880—1959). Он умел играть на 24-х инструментах и часто использовал музыку в своих репризах. Берио писал: «Грок был моим соседом в Онелье: он обитал в странном сельском доме на холме, с каким-то восточным садом, где были маленькие пагоды, маленькие озера, мосты, ручьи и плакучие ивы. Я со своими одноклассниками забирался к нему в сад, чтобы воровать апельсины и мандарины. В детстве эта излишняя степень близости, его соседство и равнодушное отношение взрослых не позволяли мне понять масштаба его гениальности. Только позже, когда мне было 11 лет, я имел счастье увидеть его на представлении в театре Кавур в Порто Маурисио и понять, каков он. Во время того представления, только один раз он внезапно остановился и, уставившись в публику, спросил «*Warum?*» («Почему?»). Я не знал, смеяться мне или плакать, хотелось сделать одновременно и то, и другое. После этого я больше не крал апельсины в его саду. Секвенция 5 — это приношение этому «*Warum?*» [цит. по: 13, с. 409].

Мы сегодня можем увидеть, каким был Грок: к счастью, сохранились кадры, на которых мы видим этого действительно гениального артиста, клоуна-виртуоза, блистательно, непревзойденно владевшего всеми теми предметами, с которыми он взаимодействовал.



Грок (Шарль Адриен Веттах).
Фото начала XX в.

Это, наверное, самый яркий случай того, как человек именно **играет** на инструментах, как виртуозно устанавливает отношения между собой и предметом. Видимо, имея именно это в памяти, Берлио пишет о Пятой секвенции следующее: «Секвенция 5 для тромбона может быть понята как упражнение в совмещении музыкальных жестов и действий: исполнитель смешивает и взаимно трансформирует звук своего голоса и звук, присущий, его инструменту; другими словами, он должен совмещать два действия одновременно: игру и пение. Это должно быть не просто точно соблюдено между голосом и инструментом: это

единственный путь достичь требуемого уровня трансформации (вокализации инструмента и «вокализации» голоса) и установить материал, который ведет к дальнейшему развитию одновременно с различными уровнями трансформации.

Так же, как в Секвенции III для голоса, в Секвенции V я попытался развить музыкальный комментарий в отношении связи между виртуозом и его инструментом, отделяя элементы поведения, чтобы надлежащим образом воспроизвести их в трансформированном виде, как музыкальные единицы. Секвенция V, таким образом, также может быть услышана и увидена как театр вокальных инструментальных жестов» [там же].

Есть, пожалуй, лишь одно обстоятельство во всем этом, заслуживающее комментария: Секвенция написана для тромбона, а Грок в своих выступлениях использовал все, что угодно, только не тромбон. В сохранившемся получасовом фильме¹ мы можем наблюдать его высочайшее, феерическое мастерство владения скрипкой, затем кларнетом, наконец, фортепиано — но не тромбоном. Почему же именно тромбон связался у Берлио с фигурой выдающегося клоуна? Кратко на этот вопрос отвечал сам композитор: «Для приношения Гроку я должен был выбрать инструмент посмешнее, попроще и поестественнее. Тромбон² есть прямое продолжение процесса дыхания, и игра на этом инструменте создает жестуальный театральный эффект»

¹ См.: http://www.youtube.com/watch?v=i_sK35KU1LU

² В переводе с итальянского — «большая труба».

[цит. по: 13, с. 410]. В этом комментарии Берлио есть некоторая недосказанность: в самом деле, разве только тромбон имеет свойство быть непосредственным «продолжением дыхания», разве другие духовые инструменты не строятся схожим образом? Возможно, что объяснение выбора композитора лежит также в плоскости традиций употребления тромбона в цирковой практике. Область цирковой музыки естественным образом связана с необходимостью громкой игры в акустически сложных обстоятельствах: в шапито, на открытом пространстве. Цирковая музыка поэтому всегда опиралась на духовой оркестр и самые «громогласные» его инструменты: тромбон, тубу, трубу. Особых успехов в этом достигли американские музыканты. Так, композитор Генри Филмор (Henry Fillmore, 1881—1956) написал для тромбона большое количество цирковых маршей, в том числе известный марш «Цирковая пчела» (*The Circus Bee*). В ряде пьес он использовал комический эффект тромбового глissандо, получаемого за счет скольжения кулисы и дающего эффект «размазанного» жужжащего звука. Использование тромбона в цирке запечатлено в иконографии тромбона.

На одном из плакатов 1898 года, оповещающем о европейских гастроях шоу Барнума и Бэйли («Величайшее на земле шоу Барнума и Бэйли»), изображена группа из восьми клоунов, включающая тромбониста. Карикатурное изображение тромбониста присутствует и на плакате 1880 года, извещающем о приезде в Висамбур

(Франция) цирковой труппы. А на обложке нот популярной песни «Она родилась в Старой Виргинии» (Нью-Йорк, 1899) запечатлен клоун, играющий на тромбоне (см. иллюстрации на с. 29).

Вообще, на протяжении долгой истории тромбона его образ достаточно резко менялся. И если в XVII столетии он понимался как инструмент для религиозных церемоний, то к концу XIX века уже вполне ассоциировался с цирком и клоунами (возможно, этому способствовали некая общая карикатурность облика инструмента вместе с его громким звуком и незаурядной способностью к имитации речевых интонаций, а также шумов).

В предисловии к партитуре Секвенции No 5 Берлио указывает: «На сцене — очень низенький пульт и стул. Во время расхаживания по сцене и исполнения секции А пьесы исполнитель (во фраке, в центре светового пятна) изображает эстрадного исполнителя, готовящегося спеть старую любимую песню. Под действием вдохновения он протягивает свои руки, поднимает и опускает свой инструмент (медленно или быстро), движения должны казаться спонтанными, он колеблется. Незадолго до начала секции В он бормочет «Why?» и садится без всякой паузы. Секцию В он должен исполнять как если бы он репетировал в пустом зале» [4]. Такое предисловие явственно указывает, что пьеса принадлежит к жанру так называемого «инструментального театра»: здесь и специальный костюм, и заранее

The Barnum & Bailey Greatest Show on Earth



VERITABLE PANDEMONIUM DE DRÔLERIES ACCOMPLIES PAR QUANTITE DES PLUS GRANDS COMIQUES DU MONDE. LES EPISODES AVANTURES ET MESAVENTURES LES PLUS COMIQUES ET LES PLUS RISIBLES PAR LES PLUS ADROITS CLOWNS DU MONDE.

L'INSTITUT DE DIVERTISSEMENT LE PLUS GRAND ET LE PLUS MAGNIFIQUE DU MONDE.



спланированное поведение на сцене, и даже слова. Однако за этим стоит и многое другое.

Тромбоновая пьеса протяженностью в семь минут приковывает наше внимание к «материальности инструмента». Звуки оформляются через мундштук и при помощи языка, через манипуляции с раструбом, через новые действия с кулисой и через непрерывные перемещение по регистрам, от самого низкого к самому высокому и обратно, через принцип звукоизвлечения — от мягкого к ревущему. В отличие от других пьес в этой серии, здесь есть открытое движение к кульминационной точке.

Говоря об эффектах исполнительства и театральности, Дж. Хафьярд пишет: «Когда мы смотрим на сцену, мы видим, например, скрипача. И у нас есть определенные ожидания в отношении того, как будет вести себя скрипач, как он будет держать скрипку, как будет двигаться смычок и так далее. В результате тело скрипача начинает восприниматься как продолжение скрипки, и они становятся единым целым, тело исполнителя начинает быть важным элементом исполнения» [11]. В отношении к Секвенции важно заметить, что союз тела и инструмента достигается не только театральными средствами, но и через дополнительные воздействия: слияние голоса и звука. Это тесное отношение между музыкантом и инструментом означает, что перед нами портрет не только клоуна, не только инструмента, но и тромбониста-

инструменталиста. Берิโอ однажды заметил, что в Секвенции V происходит «вокализация инструмента» и «инструментализация голоса» [13, с. 93], что во многом указывает на путь слияния музыки и языка. В другом сочинении Берิโอ — *Thema (Omaggio a Joyce)* — музыка создается из трех записанных на пленку актерских чтений «Улисса» Джойса, которые трансформируются разными способами. Слова делаются неузнаваемыми, а комбинация трех языков, которые являются составными частями текста, допускают предположение, что Берิโอ придавал большее значение самому звучанию слов, чем смыслу, который в них вкладывался.

С точки зрения семиотики по Соссюру, здесь налицо преимущество означающего над означаемым. Стремление Берิโอ превозмочь означаемое в языке и переход одного в другое так же может быть интерпретирован через появление посередине пьесы слова «почему» — как если бы смысл постепенно накапливался и по мере этого процесса обрел форму слова.

Таким образом, эта пьеса самым наглядным образом демонстрирует одну из центральных идей Берิโอ: «Музыка никогда не бывает “чистой”, она — отношение, она — театр. Она неотделима от своих жестов» [цит. по: 2, с. 116]. Но зададим же и мы вопрос: почему? Почему музыка должна быть такой театральной?

Одно из объяснений может звучать так. Для Берิโอ театральность, воплощенная в данном случае в фигуре исполнителя, есть нечто такое, что меняет

суть произведения. Оно неотделимо от исполнителя, и оно поэтому все время находится в динамике развития. Произведение не есть просто «текст», который надо донести до слушателя; это лишь отправная точка для интерпретации. Исполнительская воля вступает во взаимодействие с автором и слушателем, и самым важным оказывается звучание «здесь и сейчас». Партитура — это акт прошлого, исполнение — акт настоящего, и это настоящее всегда драгоценно и неуловимо. Композитор сам комментировал это в лекциях, прочитанных в Гарварде: «За пределами оперы музыкальное исполнение может становиться неспецифической формой театра. Наблюдая действия, жесты, усилия, акробатику музыкантов, которые делают необычные, хаотические, даже комические вещи, мы, без сомнения, помогаем и совершенствуем наше слушание. Несомненно, очень любопытно наблюдать, как производятся необычные и привлекающие внимание звуки, особенно если эти звуки являются частью связанного музыкального организма, который породил их. Нет никакого повода бить тревогу, если строгие музыкально-организационные критерии, которые организуют звук во времени, переносятся также на поведение за пределами музыки, видимое и конкретное, во времени. Отдаленные корни этой возможности перенесения могут быть найдены в традициях популярного искусства, в часто неожиданных отношениях, например, между музыкой и работой в поле. Танец, с его жесткими хореографическими

критериями, также может рассматриваться как сублимированное выражение тех же отношений» [6, с. 115—116]. Итак, театральность Пятой секвенции может быть интерпретирована как параллелизм поведения и исполнения, исполнитель действительно *играет*, во всех смыслах этого слова.

Однако другие подходы к этой пьесе также необходимы по условиям замысла композитора. Сам Берлио не сомневался в том, что каждый текст таит в себе множество других текстов: «Текст есть всегда множество текстов. Великие сочинения неизменно подразумевают неисчислимое множество других текстов, не всегда различимых на поверхности — множественность источников, цитат и более или менее замаскированных предшественников, которые были ассимилированы, не всегда на сознательном уровне, самим автором. Этот плюрализм постоянно выдвигает новые точки зрения в анализе» [1, с. 82—83]. В интервью Розанне Дальмонте Берлио упоминает четыре так называемых «измерения», согласно которым, по его мнению, развивается другая Секвенция — для флейты: «Временные, динамические, высотные и морологические измерения пьесы характеризуются максимальным, средним и минимальным уровнем напряжения. Уровень максимального напряжения (который является исключительным в соотношении с нормальным, конвенциональным уровнем игры) определяется моментами максимальной скорости исполнения артикуляции и моментами максималь-

ной продолжительности в звучании, средний уровень устанавливает нейтральное распределение — относительно длинные звуки и относительно быстрая артикуляция, и минимальный уровень тяготеет к тишине. Высотное «измерение» действует на максимуме возможного тогда, когда звуки прыгают по широким интервалам внутри гаммы и создают напряженные интервалы, или забираются в крайние регистры; средний и минимальный уровни логически вытекают из всего этого. Максимальный уровень динамического измерения естественно связан с максимальной звуковой энергией и максимальным динамическим контрастом. То, что я называю морфологическим измерением, располагается, в определенных аспектах, в зоне обслуживания первых трех и является их риторическим инструментом. Это связано с определением уровней акустической трансформации, соотносимых с готовой моделью, какой является флейта со всеми ее историческими и акустическими коннотациями. Таким образом, максимум напряжения внутри морфологического измерения достигается тогда, когда образ, мой образ флейты, претерпевает радикальные изменения через игру языком, щелкание клапанами и двойные ноты [5, с. 97—98].

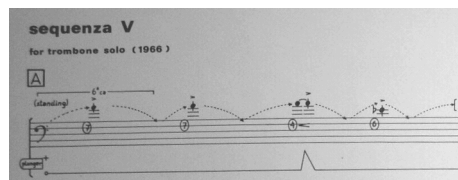
Соответственно сказанному, попробуем проанализировать в Пятой секвенции указанные четыре формальные измерения, учитывая при этом,

что, по словам композитора, Секвенция имеет также смысл «секвенции (последовательности) гармонических полей, «из которых выводятся и другие музыкальные функции» [там же, с. 97].

Как уже было сказано, в Пятой секвенции Беріо говорит о двух секциях **A** и **B**, бинарном делении формы. Относительно короткая секция **A** постепенно ведет к нагнетанию и кульминации, где исполнитель произносит свое удивленное «Почему?» Ранняя кульминация — так и хочется назвать это «обращенным» золотым сечением — дает чувство диспропорции, создающее ощущение особой затаенности секции **B**.

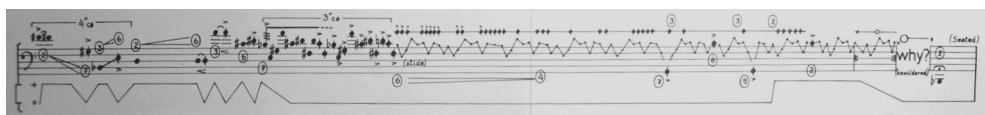
Секция **A**

Начало пьесы напоминает фанфару: резкие отдельные взятия звука *ля* с последующим спуском вниз на ми-бемоль:



Инструмент следует подымать в момент исполнения каждой ноты, после чего опускать. Это напоминает эффект циркового исполнения, и это также указывает, что исполнение нужно не слушать, а наблюдать.

Центральное событие этого раздела — слово «Why?» — возникает посреди коротких резких ходов вверх и вниз, как бы выкристаллизовываясь из недоуменных интонаций:



Артикуляция звука близко подходит к как бы невнятной произнесению слов (указания композитора демонстрируют разные гласные, которые нужно применять при звукоизвлечении), и это тоже указывает на близость этой пьесы (особенно в первом разделе) своеобразному клоунскому монологу, аналогичному существующим видам цирковой музыкальной эксцентрики. Объясняя принцип эксцентрического подхода к вещам и явлениям, Виктор Шкловский писал: «Эксцентризм основан на выборе впечатляемых моментов и на новой, не автоматической их связи. Эксцентризм — это борьба с привычностью жизни, отказ в ее традиционном восприятии и подаче» [3, с. 5—6].

Возникает, однако же, вопрос: является ли эта пьеса монологом или диалогом? То, что ее играет один исполнитель, еще не означает, что здесь нельзя представить себе двух персонажей. Один — тот, кто задает вопрос «почему?». Это «персонаж» раздела **A**. Другой — тот, кто ему отвечает. Реплики первого персонажа осуществляются в основном внутри пределов верхнего регистра: нам очевидна та рамка, которая ограничивает «высказывание». Первая строка дает рамку от «ми» малой октавы через «ми» первой до «ля» первой. Опорным звуком второй строки оказывается «соль-диез» малой октавы, после чего на третьей строке выделяется «зона скольжения», где тромбонист исполняет непрерывное нерегулярное *glissando*, завершающееся

«прорвавшимся» вопросом «Why?». Вторая половина пространственно обозначается тем, что персонаж садится. В музыкальном отношении последние две строки на первой странице демонстрируют преобладание звука «ми-бемоль» малой октавы. Дальнейшее связано с повышением частотности опорного тона: сначала «фа», потом «си-бемоль» малой октавы. При всей эмоциональности последующих «высказываний» инструмента его опорные тоны будут снижаться: на предпоследней строке мы снова видим возвращение к «ми» — «ми-бемоль». В то время как секция **A** выглядит как более «экстравертная», секция **B** явно «интровертная». И если **A** начинается с истошно высокой ноты, то **B** начинается с низкой. Таким образом, устанавливается отношение оппозиции между двумя секциями.

Секция **B** управляется также значительно более мягкой динамикой и «тембром», поскольку большинство звуков тут надо вокализовать голосом. Уровень напряжения в этой музыке находится на минимальной отметке.

Можно представить себе «грустного» клоуна, и тогда вспоминается реплика Берлио: «Я не знал, смеяться мне или плакать».

Весь театральный антураж Секвенции No 5 заставляет вспомнить об интересе Берлио к Брехту и его концепции «остранения». Актер на некоторое время «выходит» из роли, и тогда он оглаживается на нас и задает вопрос: «Почему?» Этот вопрос имеет экзистенциальный характер, он обна-

жает ту дистанцию, которая пролегает между клоунскими дурачествами и вопросами жизни и смерти. Понимание элемента театральности в этой пьесе становится абсолютно необходимым для интерпретации смысла пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берно Л. Поэтика анализа / Пер. Т. Цареградской) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 2. С. 80—90.
2. Кириллина Л. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995.
3. Шкловский В.Б. О рождении и жизни ФЭКС'ов // Недоброво В. ФЭКС. М.; Л.: Кинопечать, 1928.
4. Berio L. Performance notes for Sequenza V for trombone solo. London: Universal Edition, 1968.
5. Berio L. Two interviews with Rossana Dalmonte and Balint Andras Varga / Translated and edited by D. Osmond-Smith. New York; London: Marion Boyars Publishers, 1985.
6. Berio L. Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.
7. Crocker R.L., Coldwall J., Planchart A. Sequence (I) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 23. London: Macmillan, 2001. P. 91—107.
8. Dack J. The Nature of the Instrument: Luciano Berio, Instrumental Thought and Schaefferian Theory // Luciano Berio. Nuove Prospettive / New Perspectives. Firenze: Olschki, 2012. P. 337—358.
9. Dempster S. Commentary on performance of Sequenza V for trombone solo. London: Universal Edition, 1968.
10. Griffiths P. Berio, Luciano. The Oxford Companion to Music / Ed. by A. Latham [Electronic resource] // URL: <http://www.oxfordmusiconline.com> (accessed the 31st of October 2008).
11. Halfyard J. Foreword // Berio's Sequenzas / Ed. by J.K. Halfyard. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2007. P. IX—XXII.
12. Halfyard J. Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas // Berio's Sequenzas / Ed. by J.K. Halfyard. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2007. P. 100—116.
13. Stoianova I. Luciano Berio. Chemins en musique // La Revue Musicale, n° 375—376—377, 1985.

