



Ольга Валерьевна Собакина

SEQUENZA IV В КОНТЕКСТЕ ФОРТЕПИАННОГО ТВОРЧЕСТВА ЛУЧАНО БЕРИО

Лучано Берิโอ (1925–2003) отличается редкое разнообразие направлений творчества и широкий диапазон интересов. Он писал одновременно как остро экспериментальные произведения, так и транскрипции и аранжировки, их источником становились произведения классиков и романтиков, музыка мейнстрима (в том числе джаз и популярные композиции) и фольклор. Избираемые им композиционные модели никогда не были ни совершенно традиционными, ни абсолютно новыми, развитие традиций сочеталось с разработкой новых идей. Как подчеркивает Пол Гриффитс, «даже когда его музыка совершенно индивидуальна и самостоятельна, она отсылает нас к прошлому, ... написать оперу, концерт, струнный квартет или сольную пьесу для него всегда означало отдать дань традиции» [11]¹.

С аналогичных позиций Берิโอ оценивал и задачи исполнителя:

Сегодня настоящий исполнитель может и должен быть в состоянии контролировать очень разнообразный репертуар. <...> Поллини преимущественно играет Бетховена, но вы чувствуете, что

¹ Хрестоматийным примером служит третья часть Симфонии для оркестра и вокального октета (1968–69), где материал Скерцо из Второй симфонии Малера предстает в роли *cantus firmus*, на котором строится виртуозный коллаж из разнообразных музыкальных цитат и речевых вставок из романа Самуэля Беккета «Безымянный». См. об этом публикацию Настасьи Хрущёвой «Симфония» Берิโอ как открытое произведение [4].

его руки могут исполнить Шёнберга и Булеза также. <...> Историческая ретроспектива является, по меньшей мере, моей идеей, но это не линейный процесс. Я не думаю, что события происходят закономерным образом: вот причина, а вот – следствие. Нет. Это намного более сложный комплекс. Это одна из особенностей музыки – в том, что общество может внедряться в культуру самыми разными способами. И в смысле практической стороны также [8].

Говоря о своей музыкальной философии, Беріо не случайно использовал понятие «вспоминая будущее», ставшее заглавием его книги [6]: представитель авангарда, он видел себя как бы заново изобретающим прошлое. В связи с этим приведем высказывание Марка Сведда: «Он мог всегда управлять музыкальным процессом и идеями интригующим образом». При всей «мультикультурности» постмодернизма, Беріо несомненно отличает «очевидная чувствительность музыки..., ее итальянский лиризм», что лишний раз подчеркивает его ретроспективность [16].

Его способность быть свободным во всем, в жизни и творчестве, независимо от того, с чем бы свобода ни ассоциировалась – с традиционной музыкой или авангардом, помогала ему всегда «находить себя». При этом он никогда не работал «на заказ»:

Я имею определенный проект, который в любом случае выполняю. Обычно я работаю над двумя или тремя проектами одновременно. Некоторые очень короткие, очень простые, а другой может быть более сложным. Например, *Continuo* – это произведение, которое начато в 88-м году. И это может быть бесконечным произведением. Но я совершенно свободен от любых требований [8].

Секвенции представляют собой своеобразную энциклопедию эстетики Беріо и охватывают период с 1958 по 2002 год². Как известно,

² Заметим, что в 90-е годы Беріо заново нотировал некоторые Секвенции, точно вписав все тончайшие ритмические и метрические подробности в рамки традиционной нотации.

в сочинениях концертного жанра демонстрация технического мастерства становится средством коммуникации со слушателем, активизации общения с ним, она направлена на то, чтобы вызвать эмоциональный отклик. В отличие от многих композиторов своего времени, Беріо намеренно исследует возможности этой ситуации на протяжении более 40 лет, создавая современную интерпретацию концертной композиции:

Я совершенно очарован медленным и впечатляющим развитием инструментов и инструментальной (и вокальной) техники на протяжении столетий. Это также могло бы стать причиной, почему я никогда не пытался в какой-либо из моих Секвенций изменить генетический облик инструмента или же использовать его наперекор его индивидуальной природе³.

По-разному подходя к звуковой драматургии в каждой секвенции, Беріо часто сопоставляет современность и историческую ретроспективу. Например, в Секвенции VIII для скрипки (1976–77) он использует композиционный принцип чаконны по аналогии с Чаконой из Партиты Баха d-moll, сокращая материал темы-остинато до двух нот. В Секвенции XIII *Chanson* для аккордеона (1995–96) он сочетает тематизм песен, джазовых композиций, аргентинского танго с классическими приемами и материалом, типичным для инструмента, как бы осмысливая историю его развития. Сам Беріо в интервью подчеркивал:

...Наше отношение к музыке должно оставаться по возможности открытым. Это привилегия музыки – не позволять загонять себя в формулы, замыкаться в определенных процедурах каким-то одним способом [8].

³ Цит. по: [10].

В секвенциях новое понимание виртуозности находит выражение в использовании экспериментальных техник, благодаря которым достигаются необычные звуковые эффекты. В некоторых из них звуковая изобретательность сочетается с элементами театральности, внесенными в процесс исполнения. Так, Владислав Олегович Петров подчеркивает, что источником «смысла Секвенции III является визуальная демонстрация происходящего»:

Исполнительнице необходимо не только голосом, но и телом передавать драматические эмоции. <...> Среди элементов визуализации огромную роль играет жестикация, провоцирующаяся экспрессивностью пения и речи, — она отражает их ритм, динамику и тембр. ... Вместе с вокальным языком жестикация составляет суть передаваемых эмоций и во многом является неожиданной, внезапной для публики [2, 32].

Синтезируя расширенные инструментальные техники с драматическими элементами, Берио в Секвенциях чаще всего исходит из достаточно простой идеи, но развивает ее максимально широким и неожиданным образом. Соответственно, эти композиции требуют от исполнителя не только владения максимумом технических возможностей, но также артистической свободы и осознания драматургии исполнительского процесса, умения донести образное содержание.

Например, в Секвенции III для голоса (1965–66) помимо речи и пения он использует элементарные жесты для выражения чувств, добавляя массу ассоциативных исполнительских рекомендаций. Сценические средства в подобных опусах призваны сопровождать процесс звуковой реализации и таким образом создают впечатляющее музыкальное действие, подобие исполнительской театрализации. Аналогичная идея использована и в Секвенции V для тромбона (1966). Насыщение «исполнительской программы» внемузыкальными жестами и драматическими средствами выводит феномен инструментальной виртуозности на совершенно новый каче-

ственный уровень, позволяя говорить об инструментальном театре и перформансе, что подчеркивается в работах Петрова и Татьяны Владимировны Цареградской [2, 3, 5]. Схожая мысль прослеживается в исследовании Иванны Стояновой:

Секвенции <...> являются <...> исключительно сложными жестовыми упражнениями <...> Инструментальная виртуозность – не что иное как искусство направлять свое тело к звукам и музыке, искусство проявить внешнее напряжение, содержащееся в теле [15].

Стефан Дрис предлагает следующую версию понимания того, как идея жанра секвенции воплощена в серии пьес Берио:

В противовес его оригинальному значению, а именно в смысле мелодического преобразования средневековой «Аллилуйя» или в форме повторения мелодических и гармонических элементов от разных тонов, Берио решил использовать это понятие как ссылку на конструктивную идею того, что каждая пьеса основана на серии гармонических полей, из которых происходят все другие музыкальные компоненты. Согласно композитору, почти все Секвенции направлены на то, чтобы «прояснить и развить гармонически понимаемую прогрессию, используя мелодические средства», посредством чего «впечатление полифонического слышания» создавало бы «то, что частично основывалось на стремительной смене разных характеристик и их одновременных взаимодействиях» [10].

Эта идея квази-полифонии воплощается, например, в Секвенции I для флейты (1958) благодаря контрасту между звуками и шумовыми эффектами, регистрами, тембрами и экспрессивными жестами при исполнении специфических приемов. Сопоставление контрастов становится основным драматургическим принципом в Секвенции XI для гитары (1987–88) в плане коллизии двух планов, которые одновременно различаются по технике и музыкальному содержанию: здесь богатство традиционных технических приемов сочетается со специфическими перкуссионными элементами и театральной жестикуляцией

руки и пальцев, присущей фламенко. Возникает противопоставление двух разных инструментальных стилей, на котором основано развитие формы. Аналогичная идея прослеживается в виолончельной Секвенции XIV (2002), где возникает контраст традиционной для виолончели манеры игры (насыщенные гетерофонные эпизоды) и фрагментов, имитирующих звучание ударных Шри Ланки: характерные ритмические фигуры исполняются на корпусе. Полифоническая идея только дважды – в Секвенциях VII и X – находит выражение в использовании постороннего источника звука. В первом случае это включение в партитуру пленки с записью звука си-бемоль в качестве высотного центра, с которого начинается и к которому возвращается инструментальная партия гобоя. В Секвенции X – электронное преобразование звучания фортепиано становится специфическим резонатором для трубы: пианист беззвучно нажимает аккорды, используя среднюю педаль и создавая своего рода гармонические «поля»; эти поля трансформируются при воздействии на них звучания трубы. В тех же пьесах, где Беріо использует приемы театрализации, его идея «виртуальной полифонии» раскрывается совершенно неожиданным образом.

SEQUENZA IV для фортепиано

Когда музыка имеет изощренную сложность и семантическую глубину, она может изучаться и пониматься самым разным образом.
Л. Беріо [8, 22].

Секвенция IV (1965) относится к произведениям, написанным преимущественно в традиционной манере; Беріо избегает экспериментальных приемов игры и способов извлечения звука и продолжает развивать свою концепцию полифонизации смыслов. Как правило,

Берио сопровождал собственные опусы аннотациями, конкретизируя содержание и исполнительские задачи. Не стала исключением и эта композиция:

Секвенция IV для фортепиано должна рассматриваться как исследовательское путешествие по известным и неизведанным областям оттенков и артикуляции, две независимые гармонические секвенции развиваются одновременно, иногда даже проникая друг в друга, одна из них реальная, задействующая клавиатуру, а другая почти «виртуальная», опирающаяся на педализацию [7].

Пьеса становится полем для демонстрации виртуозности не только как легкости игры и пианистического мастерства, но и в плане освоения новых типов письма и звуковых качеств. В звучании фортепиано можно услышать явные реминисценции и некоторые типичные приемы «классического» джаза, в том числе, характерную для него импровизационность⁴ (не случайно Секвенция написана в годы пребывания в США и расцвета творчества Оскара Питерсона и Маккоя Тайнера). Берио как бы препарировывает их, формируя у слушателя те ассоциации, которые отсылают к узнаваемым современным культурным «источникам». Явная репризность формы также направляет восприятие произведения в контекст традиции.

Однако на этом ассоциативные связи, помогающие слушателю, заканчиваются, и, по существу, сочинение оказывается неким «звуковым ребусом»: в нем нет ни элемента театральности, конкретизирующей восприятие, ни отчетливо улавливаемых знакомых звуковых структур. На самом деле – это одно из наиболее сложных по языку фортепианных сочинений Берио с просчитанной системой организации всех компонентов. Именно в связи с этим произведением хотелось бы привести высказывание композитора:

⁴ Сам композитор предписывает пианисту придерживаться импровизационной манеры во время исполнения всей пьесы.

Обычно я работаю методом исключения: у меня есть общая идея, затем я постепенно сосредотачиваюсь на всех деталях. Я не являюсь тем, кто начинает с кирпичика и потом строит что-то. Я стремлюсь иметь четкое видение произведения и затем проникаю в малейшие детали ... [8].

Как уже известно из композиторского комментария, в этой Секвенции развитие основано на преобразовании двух типов контрастных гармонических вертикалей. «Открывая» пьесу, они представляют собой материал для обеих «секвенций» и содержат в себе двенадцатитоновый ряд, который, в процессе развития этих аккордовых комплексов, будет распадаться на отдельные составляющие. В первой секвенции аккорды исполняются традиционным образом (*staccato*) и образуют собственно «гармонические» структуры, при этом они включают в себя привычные типы аккордов – трезвучия с обращениями, в том числе с различными альтерациями. Вторая секвенция представляет собой обертоны, звучащие на педали-*sostenuto* (изучению этого приема посвящена публикация Зои Браудер Долл [9]), на которые накладываются аккорды первой секвенции (см. нотный пример 1):

Пример 1. Л. Берно. Секвенция IV: экспозиция обеих секвенций (тт. 1–5)

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature and a tempo marking of quarter note = 72. It features a series of chords, some marked with a fermata. The lower staff is in bass clef with a 2/8 time signature and a tempo marking of quarter note = 60. It features a series of chords, some marked with a fermata. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *Sust. ped.*, and structural markings like *IC* and *S*.

Характеризуя эту «гармоническую секвенцию», можно отметить, что ее «анти-резонансные» аккорды, исполняемые на педали-*sostenuto*, основаны на хроматических отношениях и включают преимущественно секунды и кварты. Взаимодействие этих секвенций имеет сонорный характер: вертикали второй секвенции позволяют резонировать вертикалям первой при одновременном звучании. Таким

образом формируется явная полифоничность звуковой материи, отличающейся постоянной изменчивостью фактурных характеристик.

Характерно, что Беріо систематически избегает использования крайних регистров фортепиано в аккордовых составляющих фактуры, оставляя их для развернутых фигурационных построений. Это обстоятельство связано с особенностями резонирования струн рояля при использовании педали-*sostenuto*: струны высокого регистра (от третьей октавы) не в состоянии поддержать резонанс, низкого, напротив, искажают восприятие гармонических структур.

Дидье Гиг и Марсилио Онофре в исследовании, посвященном Секвенции IV, задаются вопросом: пользуется ли Беріо какой-то системой преобразования этих аккордовых комплексов? Отвечая на него, они находят несомненную логику комбинаций высотного материала двух секвенций, которая не только образует подобие некоей сериальной техники (в том числе в динамике и артикуляции), но и создает «поля интенсивности». В свою очередь, эти поля организуют динамику развития формы, подобную концентрической [12, 210]. Помимо преобразования аккордов, звуковысотные комплексы обеих секвенций постепенно развертываются в горизонтальные фигуры, вначале образованные пассажами, тремоло, а затем кластерными фигурациями (см. нотные примеры 2–4), которые в процессе развития начинают все более интенсивно взаимодействовать друг с другом и после кульминации также постепенно возвращаются к исходным параметрам.

Пример 2. Л. Беріо. Секвенция IV: трели и тремоло (тт. 83–85)

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass clef. The top staff features a series of sixteenth-note runs. The first run is marked with a bracket '10:8' and a dynamic marking 'ff'. The second run is marked with a bracket '5' and a dynamic marking 'mf < ff > mf'. The third run is marked with a bracket '5' and a dynamic marking 'ff'. The bottom staff features a series of chords and single notes, with a dynamic marking '(ff)' at the beginning. There are trills marked 'tr' and a pedal point marked 'Ped.' at the end of the piece.

Пример 3. Л. Берио. Секвенция IV: кластеры, (тт. 59–60)

The musical score for Example 3 consists of two staves. The upper staff features a series of chords and melodic lines with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. It includes dynamic markings such as *ff* and *mf*, and is annotated with arrows pointing to specific clusters and intervals. The lower staff provides a bass line with similar rhythmic complexity, also marked with *ff* and *mf*. A pedal point is indicated at the end of the piece with the label "Ped. _____".

Пример 4. Л. Берио. Секвенция IV: пассажи на фоне кластера (тт. 152–153)

The musical score for Example 4 consists of two staves. The upper staff begins with a dynamic marking of *ff* and features a series of chords and melodic lines. It includes dynamic markings such as *ppp*, *mf*, and *ppp*, and is annotated with a triangle symbol and a bracket labeled "x4". The lower staff provides a bass line with similar rhythmic complexity, also marked with *ppp*. A sustain pedal is indicated at the end of the piece with the label "Sust. ped. _____".

Полифоническое противопоставление секвенций поддерживается на протяжении всей пьесы и управляет процессуальностью композиции: первая секвенция, отталкиваясь от своих «консонантных» интервалов, производит мелодические фигуры, вторая – генерирует кластеры. Однако постоянно существует определенный структурный стержень, порой сжимающийся до интервальных структур, который, будучи одновременно и фоном, и оппозицией для фигуративных преобразований, продолжает развивать аккордовый профиль обеих секвенций, заданный в самом начале. В этом процессе, особенно в кульминациях, организующим элементом фактуры становятся резонансы педали-*sostenuto*. Интересно, что Джон Мак-Кей находит аналогию такой драматургии в *Klavierstück X* Штокхаузена, «в основе которой также лежит структурная оппозиция между кластерами (или аккордами) и быстрыми, одноголосными хроматическими жестами» [14, 224].

Термин «жест» в связи с творчеством Берио используется достаточно часто [5], в этом сочинении он также правомерен, поскольку импульсивность и характерность фигурационного материала ассоциируется именно с этим явлением. Но если в других Секвенциях Берио прибегает к нетрадиционным техническим приемам и средствам и использует элементы театрализации, то в фортепианной Секвенции весь комплекс жестики и ударности заключен уже в самой специфике игры на инструменте и в том, как мастерски композитор вписывает их в звуковую ткань (именно в связи с такими звуковыми качествами всегда можно по праву говорить, что рояль – это «инструмент-оркестр»).

Насыщенность исполнительской программы позволяет вспомнить сложность задач, которые ставят перед исполнителями другие Секвенции. Выполнение только одних указаний педализации требует от пианиста исключительной скорости реакции, фактура насыщена разбросанными по регистрам, постоянно изменяющимися по своему составу фигурациями и кластерами, которые должны точно вписываться в фон аккорда на педали-*sostenuto*, взаимодействуя при этом с резонирующими и острыми аккордами (см. нотный пример 5). Наиболее интенсивно кластеры развиваются в кульминационном сегменте, насыщенном динамикой звучания, скоростью изменений всех элементов (и максимальным темпом исполнения при всем этом «обилии» компонентов).

Пример 5. Л. Берио. Секвенция IV (тт. 76–79)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are several dynamic markings: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). There are also articulation marks like accents and slurs. The tempo is marked as ♩=50 and ♩=60-72. At the bottom left, there is a 'Sust. ped.' instruction with a line indicating the sustain pedal. The score is for measures 76-79.

Динамике формы также содействует использование различных форм организации времени. В этом можно согласиться с Филиппом Томасом, который выделяет в этой Секвенции три типа метрических структур:

- строгий метр, используемый на протяжении значительного отрезка музыки, обеспечивающий чувство стабильности, статику или даже покой,
- разные независимые темпы, управляющие короткими жестами, действующие в пределах одного сегмента,
- темп, который должен ускоряться или замедляться, чтобы подчеркнуть отдельные жесты [17, 190].

Это разнообразие также лишний раз наводит на мысль о том, насколько изобретательной должна быть фантазия и внутренний слух пианиста. Не случайно авторы исследований, посвященных этой пьесе, упоминают о том, что многие исполнители при знакомстве с нотами отказывались ее играть. Помимо сложности восприятия формы и анализа звуковых компонентов, первоначальная нотация также не содействовала пониманию пианистом своих задач. Композитор был не только не удовлетворен многими опечатками и неточностями нотации первой версии, но понимал, что та степень свободы, которую он предоставил пианисту, дает звуковой результат, не отвечающий его ожиданиям. Именно поэтому версия нотации 1993 года была рекомендована Берио как единственный источник для исполнения. Отметим, что в ней, среди прочих изменений подробностей нотации, композитор «перевел» свои комментарии по поводу исполнения алеаторических элементов в нотную запись, расшифровал многие кластеры и кластерные пассажи, изменил распределение между нотоносцами некоторых фигуративных элементов. Сам он не комментировал причины такой

радикальной «ревизии», однако эта адаптация стала одновременно и более авторской, и более доступной для интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлио Л. Фрагменты из интервью и статей / пер. Л. Кириллиной // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 110–125.
2. Петров В.О. Первые «Секвенции» Лучано Берлио: концепция и интерпретация [электронный ресурс] // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 28–34. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29585. (дата обращения: 20.10.2022).
3. Петров В.О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. 2011. № 4. С. 2–8.
4. Хрущёва Н.А. «Симфония» Берлио как открытое произведение [Электронный ресурс] // Opera musicologica. 2009. №1[1]. С. 119–132. URL: http://old.conservatory.ru/files/OM_01_Khruscheva_full.pdf (дата обращения 20.10.2022).
5. Цареградская Т.В. Секвенция № 5 для тромбона: Берлио и Грок // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2014. № 1. С. 24–34.
6. Berio L. Remembering the Future. London: Harvard University Press, 2006.
7. Berio L. Sequenza IV. In: Berio L. Sequenza IV for piano. Universal Edition. UE 33 012. ISMN: 9790008078859.
8. Composer Luciano Berio. A Conversation with Bruce Duffie, Chicago on January 4, 1993 [Electronic resource]. Available at: <http://www.bruceduffie.com/berio.html> (accessed: 20.01.2016).
9. Doll Z.B. Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The use of sostenuto pedal in Berio's Sequenza IV for Piano, Leaf and Sonata. In: Be-

rio's Sequenzas/ Essays on Performance, Composition and Analysis. (ed. By Janet K. Half Yard). Ashgate, 2007. Pp. 53–66.

10. *Drees S.* Experiment and discourse: Luciano Berio's "Sequenzas". In: UE Musikblätter News and information from Universal Edition, 2012. № 2. Available at: <https://musiksalon.universaledition.com/en/article/experiment-und-diskurs-luciano-berios-sequenze-kopie> (accessed: 20.10.2022).

11. *Griffiths P.* Luciano Berio, 77, Composer of Mind and Heart, Dies. In: The New York Times, May 28, 2003. Available at: <http://www.nytimes.com/2003/05/28/obituaries/28BERI.html?pagewanted=all> (accessed: 20.01.2016).

12. *Guigue D, Onofre M.F.* Sonic Complexity and Harmonic Syntax in Sequenza IV for Piano. In: Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis, edited by Janet K. Halfyard, foreword by David Osmond-Smith. London: Routledge, 2007. Pp. 209–232.

13. Luciano Berio: Two Interviews. Ed. David Osmond-Smith. London, 1985.

14. *MacKay J.* Aspects of Post-Serial Structuralism in Berio's Sequenzas IV and VI. In: Interface—Journal of New Music Research. 1988. Vol. 17, № 4. Pp. 224–238.

15. *Stoianova I.* Luciano Berio. Chemins en musique. In: La Revue Musicale. 1985. № 375–376–377.

16. *Swed M.* Luciano Berio, 77; Groundbreaking Italian Composer. In: Times Staff Writer. 2003. May 28. Available at: <http://articles.latimes.com/2003/may/28/local/me-berio28> (accessed: 20.01.2016).

17. *Thomas P.* Berio's Sequenza IV: Approaches to performance and interpretation. In: Contemporary Music Review. 2007. Vol. 26. Issue 2. Pp. 189–205. DOI: 10.1080/07494460701295341.

REFERENCES

1. *Berio L.* Fragmenty iz interv'yu i statej / per. L. Kirillinoj // XX vek. Zarubezhnaya muzyka: Ocherki i dokumenty. Vyp. 2 [Berio, L. Fragments from Interview and Articles. Trans. by L. Kirillina. In: XX Century. The Foreign Music. Essays and Documents, Vol.3]. M. Muzyka [Music], 1995. Pp. 110–125.
2. *Petrov V.O.* Pervye «Sekvencii» Luciano Berio: koncepciya i interpretaciya [Early Sequenzas by Luciano Berio: Conception and Interpretation]. In: PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. Pp. 28–34. DOI: 10.7256/2453-613X.2019.2.29585 (accessed: 20.10.2022).
3. *Petrov V.O.* Instrumental'naya kompoziciya so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra [Composition for Instrument with Words: Problems of Genre's Theory and History]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2011. № 4. Pp. 2–8.
4. *Hrushchyova N.A.* «Simfoniya» Berio kak otkrytoe proizvedenie [Symphony by Berio as an Open Composition] [Electronic resource]. Available at: http://old.conservatory.ru/files/OM_01_Khruscheva_full.pdf (accessed: 20.10.2022).
5. *Tsaregradskaya T.V.* Sekvenciya № 5 dlya trombona: Berio i Grok [Sequenza V for Trombone: Berio and Grock]. In: Uchenye zapiski Rossijskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh [Scholarly Papers of Russian Gnesins Academy of Music]. 2014. № 1. Pp. 24–34.
6. *Berio L.* Remembering the Future. London: Harvard University Press, 2006.
7. *Berio L.* Sequenza IV. In: Berio L. Sequenza IV for piano. Universal Edition. UE 33 012. ISMN: 9790008078859.
8. Composer Luciano Berio. A Conversation with Bruce Duffie, Chicago on January 4, 1993 [Electronic resource]. Available at: <http://www.bruceduffie.com/berio.html> (accessed: 20.01.2016).

9. *Doll Z.B.* Phantom Rhythms, Hidden Harmonies: The use of sostenuto pedal in Berio's Sequenza IV for Piano, Leaf and Sonata. In: Berio's Sequenzas/ Essays on Performance, Composition and Analysis. (ed. By Janet K. Half Yard). Ashgate, 2007. Pp. 53–66.

10. *Drees S.* Experiment and discourse: Luciano Berio's "Sequenzas". In: UE Musikblätter News and information from Universal Edition, 2012. № 2. Available at: <https://musiksalon.universaledition.com/en/article/experiment-und-diskurs-luciano-berios-sequenze-kopie> (accessed: 20.10.2022).

11. *Griffiths P.* Luciano Berio, 77, Composer of Mind and Heart, Dies. In: The New York Times, May 28, 2003. Available at: <http://www.nytimes.com/2003/05/28/obituaries/28BERI.html?pagewanted=all> (accessed: 20.01.2016).

12. *Guigue D, Onofre M.F.* Sonic Complexity and Harmonic Syntax in Sequenza IV for Piano. In: Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis, edited by Janet K. Halfyard, foreword by David Osmond-Smith. London: Routledge, 2007. Pp. 209–232.

13. Luciano Berio: Two Interviews. Ed. David Osmond-Smith. London, 1985.

14. *MacKay J.* Aspects of Post-Serial Structuralism in Berio's Sequenzas IV and VI. In: Interface—Journal of New Music Research. 1988. Vol. 17, № 4. Pp. 224–238.

15. *Stoianova I.* Luciano Berio. Chemins en musique. In: La Revue Musicale. 1985. № 375–376–377.

16. *Swed M.* Luciano Berio, 77; Groundbreaking Italian Composer. In: Times Staff Writer. 2003. May 28. Available at: <http://articles.latimes.com/2003/may/28/local/me-berio28> (accessed: 20.01.2016).

17. *Thomas P. Berio's Sequenza IV: Approaches to performance and interpretation.* In: Contemporary Music Review. 2007. Vol. 26. Issue 2. Pp. 189–205. DOI: 10.1080/07494460701295341.

