

V. O. Petrov

Инструментальный театр Лучано Берлио (к 90-летию со дня рождения композитора)

Аннотация:

Статья посвящена проявлению основных закономерностей одного из магистральных жанров современности — инструментального театра — в творчестве итальянского авангардиста Лучано Берлио. Рассматриваются такие приемы театрализации инструментально-исполнительского пространства, как своеобразная диспозиция инструментов на сцене, приводящая к специфической визуализации (в том числе, варьированной), использование голоса инструменталистов во время исполнения произведения, вследствие чего возникает инструментальная композиция со словом, воссоздание на сцене полноценного спектакля.

Ключевые слова: постмодернизм, инструментальный театр, Берлио, синтез искусств, акционизм.

V. O. Petrov

Luciano Berio's Instrumental Theatre (dedicated to the composer's 90th anniversary)

Abstract:

The article is devoted to manifestation of basic laws of one of the main contemporary genres — the instrumental theater — in the works of the Italian avant-gardist Luciano Berio. It examines such methods of staging instrumental performing space as a certain disposition of instruments on the stage, which leads to a specific visualization (including the varying one), use of instrumentalists' voices during the performance, causing an instrumental song with lyrics and recreation of a full-scale performance on the stage.

Keywords: postmodernism, instrumental theater, Berio, synthesis of arts, actionism.

Среди основных жанров современного искусства все большую роль играет инструментальный театр, первым образцом которого в истории развития музыки можно считать всем известную «Прощальную симфонию» (1778) Й. Гайдна. Небывалый расцвет инструментального театра приобретает во второй половине XX века в связи с желанием многих композиторов визуализировать концепцию свое-

го инструментального опуса, порой достаточно сложного в музыкальном отношении, вызвать яркий образ у публики благодаря определенным действиям, которые теперь должны выполнять на сцене инструменталисты; использовать необычные сценические приемы. Среди таковых действий и приемов — специфическая диспозиция инструментов в пространстве сцены, передвижения исполнителей прямо во время игры на инструментах, благодаря чему воссоздается некое сакральное действие, использование психофизических (актерская игра) и технологических (бутафория, костюм, реквизит) принципов привлечения внимания публики, воссоздание на сцене целого спектакля, имеющего свой собственный сюжет [о теории инструментального театра см. наши работы: 5; 6; 8].

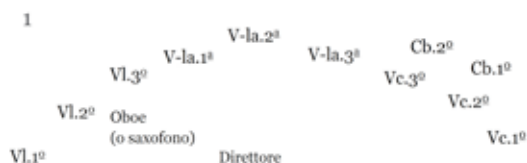
Инструментальный театр по разным причинам привлекает в указанное время огромное количество композиторов, но большее свое проявление он находит в опусах М. Кагеля, Б.-А. Циммермана, К. Штокхаузена, С. Бузотти, Д. Крама, Д. Корильяно, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, С. Слонимского, В. Екимовского. Авторы по-разному обосновывают свое увлечение рассматриваемым жанром. Так, ответственность инструменталистов в конце 60-х годов предполагал в своей теории «тотального музыкального театра» немецкий композитор, автор знаменитой оперы «Солдаты» Б.-А. Циммерман, согласно которому театр должен быть везде, и в инструментальной музыке в частности. В его наследии много подобных образцов: «Присутствие» (1961) в пяти сценах для скрипки, виолончели и фортепиано, «Перспективы» (1956) — музыка воображаемого балета для двух фортепиано и т. д. В такого рода сочинениях инструменталисты не превращались в актеров балета, а наделялись компетентностью двигаться, принимать определенные позы, выражающие, с точки зрения Циммермана, концепцию произведения более точно. При этом идеи композитора, становившиеся основой сочинений, всегда были актуальны для него самого: так, «в „Антифонах” для альта с оркестром (1961—1962) один из исполнителей

на глазах у публики разрывает газету — своего рода „рабочий материал“ всех критиков. С одной стороны, композитор, вводя в партитуру такой оригинальный „музыкальный инструмент“, добивается определенного звучания; шум, сопровождающий подобное действие, он понимает как особый „инструментальный эффект“. С другой стороны, смысл этой демонстративной акции — протест против методов немецкой музыкальной критики его времени, ставшей инструментом преследования неугодных композиторов. Ожидая очередного „разгрома“ своего нового сочинения в прессе, композитор заблаговременно „порвал” писания врагов, превратив их тем самым в своих „надежных помощников“» [2. С. 11—12]. Под тотальным театром, к которому он относит и инструментальный театр, Циммерман понимает «сосредоточение всех театральных средств и ресурсов в одном специально для этой цели созданном месте с целью коммуникации» [10. С. 101]. Следовательно, инструментальный театр — специфический акт коммуникации исполнителей с использованием элементов театрализации. Главным при этом предстает наличие определенного сюжета, а также синтез разных искусств в рамках одного опуса.

Итальянский авангардист Лучано Берлио (1925—2003) применил элементы инструментального театра в огромном количестве своих произведений. По справедливому замечанию Л. Кириллиной, истинно «инструментальное письмо понимается Берлио в первую очередь как воплощение артистического, порою даже эксцентрического начала, вполне уместного на сценических подмостках» [3. С. 100]. Действительно, все указанные выше действия и приемы, характеризующие инструментальный театр, логичным образом создают дополнительные визуальные и вербальные ряды, дополнительные смыслы при обращении к его опусам. Рассмотрим некоторые из них более подробно.

Известно особое отношение Берлио к диспозиции инструментов (визуализация) в пространстве сцены, на которой производится

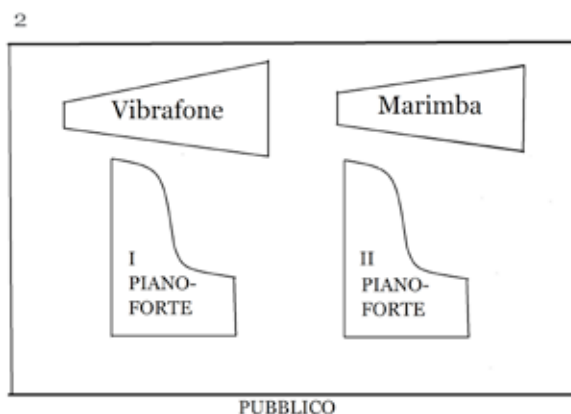
исполнение его опусов. В каждом индивидуальном случае разная диспозиция (а композитор во многих случаях отрицает традиционное расположение инструменталистов на сцене) диктуется определенными акустическими задачами. Так, расположение инструменталистов на сцене полукругом Беріо применил в опусе «Chemins IV» (1975) для гобоя и одиннадцати струнных (см. пример 1):



Из схемы, предпосланной партитуре, видно, что солирующий исполнитель становится ближе к краю сцены, рядом с дирижером («классический» принцип концертного музицирования). Беріо сопоставил звучание инструментов по типу контраста не только тематического, но и акустического: струнный ансамбль становится эхом звучания гобоя, партия которого предельно сложна, отличается наличием широкого спектра приемов звукоизвлечения и более полно характеризует основной образ сочинения — драму отдельной личности (возможно, сопоставление солиста и струнной группы в целом выражает проблему «человек — общество»). Предпринятая Беріо диспозиция, с одной стороны, подходит для проявления конфликта духового инструмента со струнной группой, с другой стороны — позволяет не подавлять звучание струнных инструментов более мощным по специфике звукоизвлечения гобоем. В «Chemins IV» Беріо полукругом стоящий инструментальный ансамбль в некоторой степени загорожен солистом и дирижером, что дает возможность несколько «скрыть» их общую звуковую волну.

Стремление Беріо к появлению новых акустических взаимоотношений между инструментами приводит также к необходимости преобразования «классических» способов диспозиции, к которым он уже относит и расположение полукругом и по кругу. Так, в «Линии»

(1973) для двух фортепиано, вибратона и маримбы Беріо использует следующую диспозицию (см. пример 2):



Пианисты играют спиной к публике, а стоящие за ними ударники — лицом к слушателям; возникает специфический баланс между инструментами: их звуковые потоки направлены друг на друга и, формируясь в центре сцены, в «смешанном» виде единой волной следуют в зал. При помощи такой диспозиции становится слышимой, более ощутимой идея Беріо о «распаде» и расслоении в пространстве одной первоначально в унисон звучащей мелодической линии на ряд линий, ее трансформация в разные мелодические комплексы. Соответственно, расположение, наделенное непреднамеренной визуализацией, диктуется определенной идеей композитора. Идея Беріо продемонстрировать распад, расслоение в пространстве одной мелодии в сочинении «Линии» (первоначально звучащей в унисон у двух фортепиано, вибратона и маримбы) привела к необычной диспозиции — инструменты образуют визуальный квадрат, при котором звуки, исходящие из инструментов, оказываются близкими друг другу в пространстве (см. пример 3).

Варьирование диспозиции определяет каждое новое исполнение «Аллилуйи II» (1956—1958) для оркестра, состоящего из пяти групп, предложенных Беріо. В предисловии к рукописи партитуры имеется следующий комментарий: «5 групп могут быть размещены различными способами, в зависимости от размеров сцены или акустической и архитектурной ха-

3

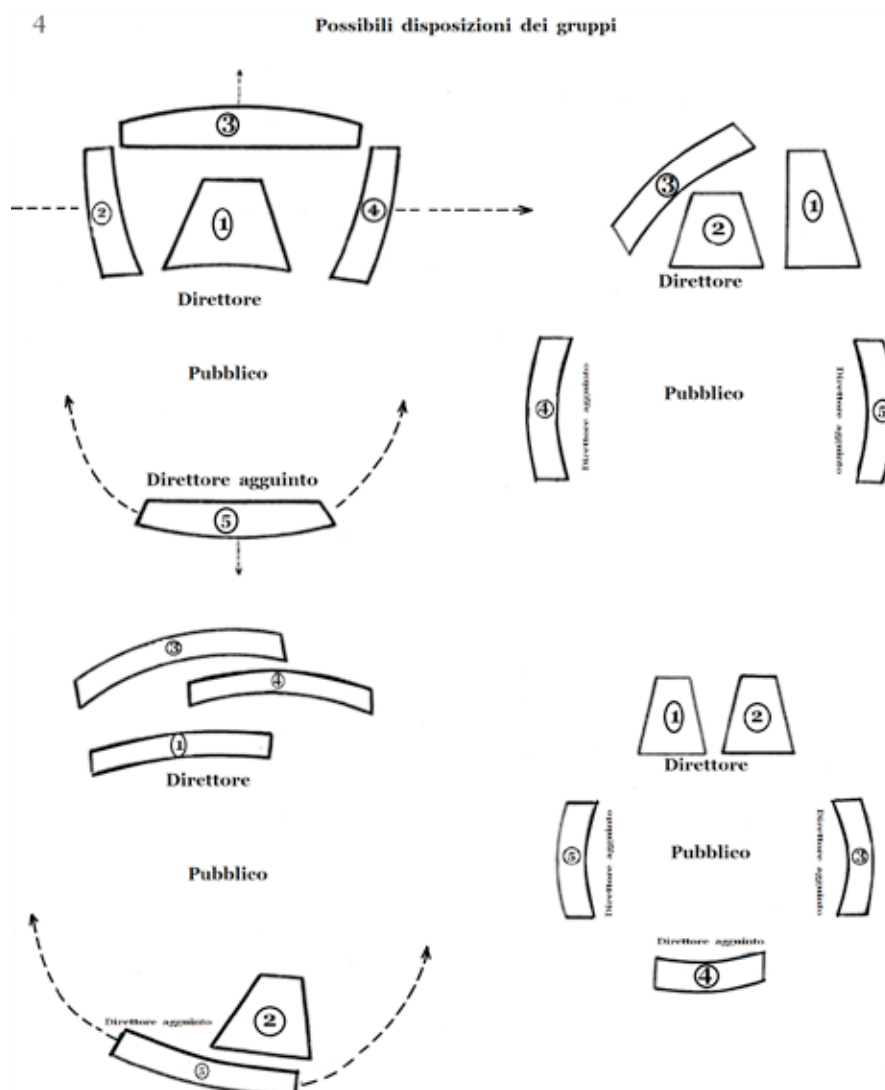
$\text{♩} = 92$

рактические места, выбранного для исполнения. Необходимо подобрать помещение, в котором возможно распространение групп оркестра следующим образом: а) группы должны быть удалены друг от друга; б) группы 2 и 3, 4 и 5 должны быть особо отдалены между собой. Именно поэтому предпочтительно, чтобы группа 5 была помещена за публикой, на максимальном расстоянии от группы 3; в) для групп, помещенных сзади или в стороне от публики, необходима специальная высокая подставка; г) 10 скрипок (группа 3) и, если возможно, 10 альтов (группа 5) должны садиться таким образом, чтобы являться двумя противоположными и далекими отдельными группами. Предпочтительно и то, чтобы 10 скрипок и 10 альтов располагались сзади всех других инструментов соответствующей группы» (перевод автора настоящей статьи). Далее Берิโอ приводит возможные варианты расположения инструментальных групп в пространстве концертной площадки (см. пример 4).

Во всех приведенных вариантах публика располагается внутри звукообразующих групп, и динамичная, ирреальная музыка, характеризующая образный мир «Аллилуйя II», «набрасывается» на публику, погружая ее в звуковой хаос. Действительно, по замечанию той же Л. Кириллиной: «Концертно-театральное начало очень сильно и в инструментальной музыке Берิโอ. До 70-х годов она занимала под-

чиненное место в его творчестве: вокальные сочинения явно перевешивали. Но и в сфере оркестровой и сольной инструментальной музыки Берิโอ старался найти свою образность, стилистику, приемы письма. Даже в сериалистических пьесах 50-х годов („Ноны“, „Аллилуйя I“, „Аллилуйя II“) Берิโอ не в силах быть сухим и строгим; его оркестр красочен, динамика богата контрастами — это живопись, а не графика» [3. С. 99—100]. Укажем также, что варьирование состава инструментов и их диспозиции в рамках центрального расположения инструментов, помимо Берิโอ, предполагает и ряд других композиторов — Д. Кейдж, К. Саариахо, М. Фелдман, С. Буссотти.

Еще одним приемом театрализации становится у Берิโอ включение слова в инструментальное исполнительство, иначе говоря — вербализация инструментального опуса. Например, функция доминирования текста над музыкой¹ находит свое выражение в тех сочинениях, где текст становится первичным выразителем идеи опуса, и инструменталисты превращаются в полноценных вокалистов, декламируя или пропевая тексты повсеместно. Так происходит в одном из ранних примеров инструментальной композиции со словом в целом — цикле “Opus Number Zoo” (1951) для духового квинтета (флейта, гобой, кларнет, горн, фагот) Берิโอ на тексты детских стихотворений Р. Левин. Четыре части («Сельские



танцы», «Олень», «Серая мышка», «Коты») представляют собой музыкально-словесный микст: исполнители читают стихи Левин в своеобразной голосовой манере — они изображают «интонации» персонажей. Тексты, декламирующиеся в свободном распределении фраз между ансамблистами в I части, используются на оригинальном языке, поэтому депозитизации не происходит. Они просты для восприятия и не сложны для произнесения — в них господствует рифма. Тексты диктуют содержание сочинения, влияют на музыкальное развитие; музыка становится фоном для повествования. Так, II часть (медленный темп, плавное проведение мелодических линий) изображает мудрого оленя, рассуждающего о прелести леса. Тексты

Левин представляют собой своеобразные зарисовки из жизни животных, однако в каждом из них присутствует мораль. Например, перевод стихотворения «Серая мышка» таков: «Одна, одна, / наблюдает со стороны... / Эта маленькая мышка / очень старая, очень старая, / она не чувствует радости в рассвет / Нового года. / Друзья, сказала она, молодые мои друзья, / танцуйте, мои молодые друзья, / танцуйте, но осторожно! / Я предупреждаю Вас! / Поскольку я также / танцевала и пела, как вы, / я так же была молода, как вы, но, увы, / время настало, чтобы не участвовать в танце». В целом, «Orus Number Zoo» выявляет свое отношение к позитивным образам, вызывает положительные эмоции.

Берио отмечал: «Я не питаю интереса к звуку как таковому — и еще менее к звуковым эффектам, будь то вокальные или инструментальные по происхождению. Я работаю со словами, так как я нахожу в них новый смысл, анализируя их акустически и музыкально. Я заново открываю слово... Меня интересует в музыке то, что имитирует и в некотором роде описывает чудесный феномен, лежащий в основе языка: звук, становящийся смыслом» [1. С. 117]. Возможно, поэтому ряд инструментальных произведений композитора «впитывает» в себя слово как дополнительный источник информации, вербализуя саму музыку как антисловесный феномен.

Воссоздание на сцене спектакля (его разных разновидностей) — еще один прием театрализации инструментально-исполнительского пространства. В жанре инструментального театра можно в целом выделить три основные разновидности спектакля, свойственные театральному искусству в целом, — моноспектакль (монодрама — участвует один исполнитель), камерный спектакль (включая дуодраму — участвуют два или более исполнителей), массовый спектакль (полидрама — участвует большое количество исполнителей) [См. об этом: 7]. Эта классификация, известная еще со времен античности, традиционна и для современного театроведения, разделяющего спектакли на указанные виды сценической драматургии. Каждой из разновидностей свойственен определенный набор отличительных качеств. Так, для моноспектакля характерно не только присутствие одного исполнителя на сцене, но и наличие «скромного» сюжета, малых сценических форм (например, сценки); обычно моноспектакль — одночастная композиция, отрицающая многоактную структуру. Именно этот вид спектакля особо привлекает Берิโอ.

Моноспектакль (монодрама) как разновидность театрального искусства зародился в Европе в древние времена, когда непрофессиональные актеры демонстрировали свое мастерство на площадях и улицах поселений. Далее творческие эксперименты труверов и

трубадуров, актеров и мимов, стремившихся к проявлению собственной индивидуальности, зачастую провоцировали исполнение вымышленных или взятых из каких-либо источников (легенд, мифов, литературы, фольклора) сцен самостоятельно. В этом случае исполнитель превращался в единственно значимого для публики носителя информации, которую она получала, присутствуя на подобного рода выступлениях. Тогда существовало и в наше время существует множество типов моноспектакля — от небольших пантомимных или речевых сцен до крупных, достаточно серьезных по содержанию и развернутых во временном отношении представлений. При этом сам исполнитель сталкивается с рядом трудностей, среди которых — необходимость сосредоточить внимание публики на себе, на тех действиях, которые он выполняет, находясь на сцене или площадке. Поскольку моноспектакль — разновидность спектакля в целом, при его реализации задействован комплекс элементов театрализации. В инструментальном спектакле, являющемся «пограничным» жанром, связанным как с музыкой, так и с театром, моноспектакль представлен достаточно широко и аналогично театральным моноспектаклям имеет ряд специфических черт, к которым отнесем:

— инструментальный моноспектакль не базируется на основе глобальных сюжетов (это, скорее, прерогатива массового инструментального спектакля), что обусловлено наличием только одного игрока на сцене;

— в случае обращения композитора к известным публике персонажам ему предоставляется неограниченное право выбора: в качестве персонажа может выступить определенная исторически значимая личность, герой какого-либо литературного произведения или театра, в большинстве случаев композиторы прибегают к воссозданию характеристики вымышленного персонажа.

Так, при сценической реализации «Секвенции V» (1966) для тромбона Берิโอ инструменталист раскрывает образ клоуна (пьеса посвящена известному клоуну Гроку²), используя

голос, пластику, передвижения в пространстве сцены, реквизит, ярчайший клоунский костюм. При этом музыкальная часть моноспектакля тесным образом связана с задействованными Беріо элементами театрализации инструментального процесса — композитор концентрирует внимание на развитии образа³. Текстовая основа «Секвенции V» имеет одно постоянно произносимое тромбонистом слово «Why?» («Почему?»), но это слово формирует весь музыкально-вербальный состав композиции. Оно неоднократно «вдувается» (с растяжкой первого слога «W-w-w-why?») в инструмент, вследствие чего музыкальная часть «Секвенции» базируется на мелодической и ритмической составляющих слова. Как тут не вспомнить увлеченность Беріо (и даже его разработку собственной теории) соотношением музыкального и вербального рядов, начавшуюся в 50-х годах и уже упоминавшуюся на страницах данной статьи? Помимо этого, тромбонист должен петь определенные мелодии. От произнесения слова, пения и от дыхания зависит продолжительность каждого из музыкальных событий. В партитуре две «строчки» — музыкальная и вербальная: белые, незакрашенные ноты — партия голоса.

Однако музыка прекращает свое развитие раньше, нежели материал, предназначенный для голоса: после музыки тромбонист с трагической гримасой на лице, опустив тромбон, садится на пол и начинает жалобно стонать (укажем, что в начале пьесы он радостно выбегает из-за кулис).

Таким образом, тромбонист как истинный актер выполняет все действия на сцене самостоятельно, и все, что он делает, приковывает внимание публики: исполнитель становится единственно значимой личностью, играющей свой моноспектакль. Сам же образ разносторонен и выявляет на сцене эволюцию: от стандартного, нормативного для публики клоунского веселья в начале интерпретации — через задаваемый вопрос «Почему мне приходится играть такую роль?» — до проявления в музыке и действиях состояния боли. В данном

случае сквозная сценическая драматургия предопределила наличие полиэмоциональности. Именно таким предстает клоун в интерпретации тромбонистов Д. Бручез-Лалли, Д. Дея и Х. К. Джексона. Партитура же в целом выявляет свою причастность к алеаторике, расшифровка которой представлена в авторских комментариях композитора.

Визуализация, тяготеющая к моноспектаклю, характеризует и исполнение «Секвенции VI» (1967) для альты (сочинена для Сержа Колло), имеющей в своей основе также два элемента — музыкальное и визуальное воплощение идеи. Ее иногда называют «визуальной драмой». Сама же идея — предоставить возможность исполнителю выразить музыку более полно в эмоциональном отношении посредством использования жестов — дает право переосмыслить значение музыкального ряда. Он, как и в «Секвенции V», перестает быть единственным носителем информации. Известно, что визуальное восприятие человека развито более всего. Исходя из этого утверждения, отметим, что публика, воспринимающая все указанные выше «Секвенции», апеллирует к визуальному восприятию. Музыкальный же ряд здесь, на первый взгляд, хаотичен и может быть не понят на уровне концепции публикой. Возможно, поэтому Беріо привлекает в них визуализацию исполнительского пространства. Однако в отличие от «Секвенции V», в партитуре которой визуальный ряд хоть и частично, но представлен, «Секвенция VI» лишена проявления словесного пояснения театральной составляющей идеи. Указано одно: исполнителю необходимо своими жестами, действиями, передвижениями пояснять публике особенности музыкальной драматургии. Следовательно, здесь действует принцип театральной (визуальной) импровизации, что существенно отличает «Секвенцию VI» от «Секвенции V» [подробный анализ цикла «Секвенций» представлен в работе: 4].

Тем не менее «во время выступления слушатели/зрители были вовлечены в социальное общение с исполнителем. Физическое выра-

жение играет значительную роль в процессе коммуникации, в создании нового типа диалога между музыкальным инструментом — альтом — и участниками триады „композитор — исполнитель — слушатель“. Визуальность в физическом выражении влияет на понимание музыкального опуса. Генерация движений и их впоследствии воспринимаемый смысл сознательно направлены; в результате слушатели в полной мере воспринимают эти кинестетические сообщения. Таким образом, тип движения, жесты, позы исполнителя и смыслы, связанные с его свободным поведением, подчеркивают содержание» [11. P. 79].

Музыкальный язык этой «Секвенции» сложен: использование преимущества многоголосной фактуры (линейное одностольное движение практически не применяется) провоцирует создание своеобразного внутреннего пространства композиции — грозного, драматического.

В ней на макроуровне — два контрастных эмоциональных пласта: действие и спокойствие, чередование которых делит общую форму произведения на ряд эпизодов. Однако отметим, что образы неистовства, представленные с самого начала резким тематизмом, быстрым темпом, присутствием тремоло, превалируют, заполняют большую часть композиции, хотя «Секвенция» заканчивается именно представлением спокойного образа, медленным по темпу и более мелодичным. Отсутствие тактовых черт, четкого динамического плана (градации указываются лишь в избранных фрагментах партитуры) дает возможность проявления частичной импровизации альтиста. По сути, данная «Секвенция» — «этюд на выносливость, силу и интенсивность», как высказывался Берио. Среди исполнительских приемов: игра пальцами, использование *col legno*, *ponticello*, смена положения инструмента, многочисленные трели и *glissando* — в общем, все то, что подчеркивает виртуозность пьесы на исполнительском уровне и образную хаотичность. Тем не менее элементы театрализации, представленные в «Секвенции VI», позволяют, хоть и в

меньшей степени, говорить о проявлении в ней черт моноспектакля.

В статье представлены далеко не все произведения Берио, имеющие отношение к жанру инструментального театра. Однако уже благодаря рассмотрению даже этих опусов становится ясным стремление композитора обогатить инструментально-исполнительское пространство целым рядом неспецифических для него приемов, среди которых и особая диспозиция инструментов на сцене, диктующая особую визуализацию, и привлечение текста в инструментальную композицию, и постановка полноценных спектаклей, где главным героем становится инструменталист.

Примечания

- ¹ Классифицируя композиторские решения, выделим следующие функции текста в инструментальном сочинении: 1) функция вступления — текст как введение в инструментальный опус, когда исполнители читают или пропевают его до начала звучания музыки, 2) функция дополнения — текст читается или поется во время звучания музыки, он применяется с ней «на равных» и отражает или углубляет ее содержание, 3) функция доминирования — текст интегрирован в саму музыку, но доминирует над ее звучанием, а инструменталисты становятся вполне сопоставимыми с тещами или вокалистами личностями, 4) функция обобщения — текст произносится после окончания музыки [См. об этом: 9].
- ² Берио писал: «Грок был моим соседом в Онеглии: он жил в странном загородном доме в горах, где были восточный сад с небольшой пагодой, озера, мосты, реки и плакучие ивы... В детстве близость, личное знакомство с ним и равнодушие взрослых помешали мне понять его гений. Только позже, когда мне было 11 лет, у меня была возможность увидеть его в постановке театра "Cavour" в Порто-Маурицио. И я понял, что это. Во время своего выступления он вдруг остановился и, глядя на аудиторию, спросил: „Почему?“. Я не знал, смеяться мне или плакать...» [12].

³ 1950—1960-е годы в творчестве Беріо — время увлечения экспериментами в области синтеза искусств. В эти годы были созданы знаковые произведения — «Музыка мимов № 2» (1955) для четырех мимов и оркестра, «Allez-hop» (1959) для меццо-сопрано, восьми актеров, балета и оркестра. Первые опыты написаны и в жанре инструментального театра. «Секвенция V» в этом контексте суммировала искания Беріо, поскольку исполнитель в данном произведении — и инструменталист, и актер, и мим, и чтец.

Список литературы

1. Беріо Л. Фрагменты из интервью и статей / Пер. Л. Кириллиной // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / Российский государственный институт искусствознания; Под ред. М. Арановского и А. Боевой. — Вып. 2. — М.: Музыка, 1995. — С. 110—125.
2. Донцева Н. В. Творчество Б. А. Циммермана: музыка и слово: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2012. — 30 с.
3. Кириллина Л. В. Лючано Беріо // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы / Российский государственный институт искусствознания; Под ред. М. Арановского и А. Боевой. — Вып. 2. — М.: Музыка, 1995. — С. 74—109.
4. Петров В. О. «Секвенции» Лучано Беріо: семантика цикла. — Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2012. — 40 с.
5. Петров В. О. Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: Научно-аналитический и научно-образовательный журнал. — 2011. — № 2 (18). — С. 40—45.
6. Петров В. О. К теории инструментального театра // Музыковедение. — 2010. — № 4. — С. 8—12.
7. Петров В. О. Камерный инструментальный спектакль: к вопросу о соотношении драматургических пластов // Музыка: Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. — 2014. — № 4 (8). — С. 16—26.
8. Петров В. О. Концепты инструментального театра // Музыковедение. — 2012. — № 7. — С. 13—19.
9. Петров В. О. Функции вербального текста в инструментальной композиции второй половины XX века // Культура и искусство. — 2011. — № 4. — С. 105—114.
10. Циммерман Б. А. Будущее оперы. Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего / Пер. с нем. А. Сафронова // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 97—106.
11. Bogunović B., Popović T., Perković I. Theatrical Expressivity of Berio's Sequenza for Viola: Levels of Communication // Journal of interdisciplinary music studies. — 2010. — № 4. — P. 55—84.
12. Grock and the Berio Sequenza V [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.osborne-conant.org/Grock.htm>. Дата обращения: 20.10.2015.