

Надежда Алексеевна Травина – музыковед,  
преподаватель  
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
(Москва, Россия)  
nadezhda-travina@mail.ru

*Nadezhda A. Travina* – musicologist,  
lecturer  
Tchaikovsky Moscow State Conservatory  
(Moscow, Russia)  
nadezhda-travina@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-0598-4972

УДК 78.083.6

DOI 10.61908/2413-0486.2024.39.3.125-139

ПЬЕСА *A-RONNE* ЛУЧАНО БЕРИО  
КАК ХАРАКТЕРНЫЙ ПРИМЕР ЕГО МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОНОЛОГИИ

*Аннотация*

Статья посвящена особенностям художественной системы итальянского композитора Лучано Берิโอ (1925–2003) под названием «музыкальная фонология», представленной на примере пьесы *A-Ronne* (1975). В 1950-х годах Берิโอ и его коллеги по Студии музыкальной фонологии (Studio di Fonologia Musicale) были увлечены такой сферой лингвистической науки, как фонология, опираясь на фундаментальный труд Н. С. Трубецкого «Основы фонологии». Основные аспекты данной книги Берิโอ творчески интегрировал в сочинения для голоса и выработал новый подход к единству слова и звука.

*Ключевые слова:* Лучано Берิโอ, *A-Ronne*, фонология, перформанс, вокальная музыка, слово

THE COMPOSITION *A-RONNE* BY LUCIANO BERIO  
AS A TYPICAL EXAMPLE OF HIS MUSICAL PHONOLOGY

*Abstract*

The article is devoted to the features of the artistic system of the Italian composer Luciano Berio (1925–2003) known as musical phonology, demonstrated through the

example of the composition *A-Ronne* (1975). In the 1950s, Berio and his colleagues at the Studio di Fonologia Musicale were interested in such a field of linguistic science as phonology, drawing on the fundamental work of N. S. Trubetzkoy «Principles of Phonology». Berio creatively integrated the main aspects of this book into compositions for voice and gradually developed a new approach to the unity of word and sound.

*Keywords:* Luciano Berio, *A-Ronne*, phonology, performance, vocal music, word

В композиторских концепциях XX века влияние лингвистики было закономерным явлением. В том числе и наиболее «музыкального» раздела данной науки – фонологии. Первый взлёт творчества одного из лидеров новой музыки, итальянского композитора Лучано Берлио (1925–2003) невозможно описать и объяснить без упоминания фонологии. Он утверждал: «Я верю в реальность языкового поля, в существование общего для всех искусств языкового пространства. И музыка – это своего рода часть этого невероятного пространства, в котором происходит коммуникация. Именно поэтому мне близки идеи, разрабатываемые в лингвистике, в частности в фонологии» [5, с. 16].

В 1953 году совместно с композитором Бруно Мадерной он основал Студию музыкальной фонологии (*Studio di Fonologia Musicale*) – первую студию электронной и электроакустической музыки при RAI<sup>1</sup>. Главным предметом обсуждения участников студии (композиторов, инженеров, звукорежиссеров) была лингвистическая наука фонология и структурная

---

<sup>1</sup> “Radio Audizioni Italiane” («Итальянская радиопередача») – наименование главной итальянской радиовещательной компании Италии в 1944–1953 годах. Аббревиатура RAI используется и в настоящее время, несмотря на расширившийся с тех пор формат деятельности компании (к радиовещанию добавились телевидение и издательское дело).

Композиции, созданные в студии, транслировались на волнах RAI Radio 3 (один из каналов радиовещания компании RAI). Но с самого открытия лаборатория фактически стала самостоятельным проектом, действующим в то время наравне с другими электроакустическими студиями (например, *Studio d’Essai* П. Шеффера и П. Анри, *Studio für elektronische Musik* К. Штокхаузена). В *Studio di Fonologia Musicale*, помимо Берлио и Мадерны, работали Дж. Кейдж, А. Пуссёр, С. Буссотти и другие композиторы. В 1982 году студия прекратила своё существование – в настоящий момент архив и устройства для звукозаписи хранятся в музее Сфорца в Милане.

лингвистика в целом. В предисловии к своей знаковой работе «Открытое произведение» выдающийся писатель Умберто Эко, друг Берио, вспоминал, что на книжной полке в «Студии» лежали «Курс общей лингвистики» Фердинанда де Соссюра и «Основы фонологии» князя Николая Сергеевича Трубецкого [4, с. 6].

При детальном рассмотрении вокально-инструментальных и электроакустических пьес Берио, написанных в период существования *Studio di Fonologia Musicale* (1950–1960-е годы), можно заметить ряд особенностей, соотносимых с экспрессивными свойствами речи, описываемыми Трубецким. Это чрезвычайно изобретательная работа с фонемами<sup>2</sup> как с носителями смысловой функции в тексте наряду со словами и предложениями (помимо их фонетической акустико-артикулярной функции), а также анализ текста и его воспроизведения в контексте сочинения с точки зрения фонологической стилистики.

Совокупность подобного рода фонологически экспрессивных средств, служащих для характеристики определённой языковой группы внутри какой-либо языковой общности и образующих собой систему, Н. С. Трубецкой называет экспрессивным стилем данной языковой группы [1, с. 28]. Говорящие пользуются «то одним, то другим стилем в зависимости от содержания беседы или характера собеседника; он сообразуется с обычаями, господствующими в той языковой общности, к которой он принадлежит» [1, с. 28].

Апеллятивная фонология исследует фонологически апеллятивные, или воздействующие, средства языка, которые используются говорящим с целью вызвать у собеседника те или иные чувства и эмоции. Эти средства характеризуются следующими особенностями: 1) они обнаруживаются только в языке, не имея внеязыкового выражения; 2) они выполняют определённую апеллятивную функцию; 3) они носят условный характер [1, с. 30]. По нашему

---

<sup>2</sup> По Трубецкому, фонема является самой мелкой фонологической единицей, которую невозможно разложить на элементы.

убеждению, Берио интегрировал в каждое из своих вокальных сочинений выразительные свойства двух основных фонологических стилей – экспрессивного (отвечающего на вопрос: каков язык?)<sup>3</sup> и апеллятивного (говорящий либо поющий пытается вызвать эмоции у собеседника). Руководствуясь названием собственной студии – *Studio di Fonologia Musicale*, композитор выработал свою научно-музыкальную систему, основанную на важнейших аспектах фонологии, которую мы обозначили как «музыкальная фонология».

Сведения, умозаключения о деятельности Берио на *Studio di Fonologia Musicale* и, тем более, о его увлечении наукой фонологией в должной степени разработанности найти трудно, а в русскоязычных исследованиях невозможно. Статьи отечественных музыковедов о Лучано Берио ставят иные задачи, так как написаны в целом в жанре творческого портрета. Среди зарубежных источников наибольший интерес представляет работа Д. Касадеи [6], в которой впервые упоминается влияние структурной лингвистики и науки фонологии на композитора. В монографии И. Стояновой “*Luciano Berio: Chemins en musique*” [8], основанной на целостном анализе вокально-инструментальных и театральных сочинений композитора, понятие фонологии затронуто мимолётно и не раскрывается даже на примере электроакустических сочинений Берио. В другом, не менее обширном источнике – книге Д. Осмонда-Смита «*Berio*» [7] – хотя и есть разделение на тематические главы («Театр Берио», «От слов к музыке» и др.) с небольшими комментариями к некоторым сочинениям, однако содержание глав выстроено с акцентом на биографическом описании.

В связи с данной ситуацией актуальность исследования фонологии в контексте творчества Лучано Берио представляется очевидной и назревшей. Наиболее показательным примером воплощения музыкальной фонологии у

---

<sup>3</sup> Имеется в виду характер и стиль языка, например: молодёжно-сленговый, научный, популярный и т. д.

Берио, на наш взгляд, стало одно из его самых оригинальных, эпатажных сочинений – *A-Ronne* (1975). Это, по сути, настоящий перформанс или даже акция, вызывавшая неоднозначную реакцию у публики. Исполнители – вокальный ансамбль, – стоя с микрофонами в руках, совершают различные телодвижения параллельно с воспроизведением звуков. Сам Берио охарактеризовал *A-Ronne* как «театр слышания» (“teatro per gli orecchi”, букв. «театр для ушей») [8, с. 75], подразумевая, таким образом, единство произносимых звуков (то, что слышит зритель) и театрализации (то, что видит зритель)<sup>4</sup>. Но нас интересуют не театральные аспекты этого произведения, а богатство музыкально-фонологических компонентов, которое пронизывает его от первого до последнего такта, рождая ассоциации с постмодернистской картиной мира – «хаосмосом»<sup>5</sup>.

В составе названия *A-Ronne* — наименование первой и последней букв староитальянского алфавита<sup>6</sup>. В основе пьесы лежит одноименное стихотворение Эдоардо Сангвинети<sup>7</sup>. Оно почти целиком состоит из известных цитат или аллюзий на них, собранных в полиязычный коллаж. Это – и первая фраза Евангелия от Иоанна («В начале было слово»), и начало знаменитого «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса («Призрак бродит по Европе...»), и фрагмент монолога Фауста из трагедии И. В. Гёте («В начале было дело»), и строки из «Божественной

---

<sup>4</sup> По указанию Берио, на сцене должны стоять пять или восемь перформеров с микрофонами, громкость которых необходимо постоянно регулировать: в партитуре этими знаками стали буквы «A» и «R», означающие усиление или затухание динамики звука.

<sup>5</sup> Хаоскосмос – «понятие постмодернистской философии, фиксирующее особое состояние среды, не идентифицируемое однозначно ни в системе отсчёта оппозиции хаос – космос (см. Космос, Хаос), ни в системе отсчёта оппозиции смысл – нонсенс (см. Нонсенс), но характеризующееся имманентным и бесконечным потенциалом упорядочивания (смыслопорождения) – при отсутствии наличного порядка (семантики)» [3, с. 97].

<sup>6</sup> В этом алфавите после *zeta* (z) следовали *ette* (et), *conne* (ç), *ronne* (r̄). Берио сравнивал знак *ronne* с символом полной исчерпанности, финалом [8, с. 44].

<sup>7</sup> Эдоардо Сангвинети (1930–2010) – итальянский писатель, переводчик, поэт, один из ближайших друзей и коллег Лучано Берио.

комедии» Данте («В середине пути»)<sup>8</sup>, и последние слова из эссе-переписки Р. Барта с Р. Батаем и самого Берюо с Сангвинети, и другие отсылки.

Приведем стихотворение Сангвинети в виде таблицы с переводом и указанием на возможные источники цитат и аллюзий<sup>9</sup> (таблица № 1).

Таблица № 1

Текстовая основа А-Ронне Л. Берюо

Текст Э. Сангвинети	Перевод и источник цитат
a: ah: ha: hamm: anfang	[фонемы, полученные из «am anfang»]: в начале (нем.) [аллюзия на Евангелие от Иоанна 1.1]: хамм [аллюзия на имя героя Хамма в пьесе «Конец игры» С. Беккета]
in: in principio: nel mio principio	в: в начале: в моём начале (ит.)
am anfang: in my beginning	в начале (нем.): в моём начале (англ.) [аллюзия на поэму “East Coker” Т. Элиота]
ach: in principio erat	в начале было (лат.)
das wort: en arke en	слово (нем.): в начале было (греч.)
verbum: am anfang war: in principio erat: der sinn: caro nel mio principio: o logos: e la mia carne	слово (лат.): в начале было (нем.): в начале было (лат.): смысл (нем.) [аллюзия на «Фауста» Гете]: дорого в моём начале (ит.): слово (греч.): и плоть моя (ит.) [аллюзия на Евангелие от Иоанна]
am anfang war: in principio: die kraft	в начале было (нем.): в начале: (лат.): сила (нем.)
die tat: nel mio principio	акт (нем.): в моём начале (ит.)
Nel mezzo: in medio	в середине (ит.) [аллюзия на начало «Божественной комедии» Данте]
Nel mio mezzo: ou commence? Nel mio corpo	В моей середине (ит.): где начинается? (фр.) [отсылка к эссе Р. Барта и Ж. Батая]: в моём теле (ит.)
Ou commence le corps humain?	С чего начинается человеческое тело? (фр.) [отсылка к эссе Р. Барта и Ж. Батая]
nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo della mia carne: car la bouche est le commencement: nel mio principio e la mia bocca: parce qu’il y a opposition: paradigm	В середине (ит.): в середине пути (ит.): в середине моей плоти (ит.): ибо уста суть начало (фр.): в моём начале – мои уста (ит.): поскольку имеется противопоставление (фр.): парадигма (лат.)
La bouche: l’anus: in my beginning: aleph: is my end	уста (фр.): анус (фр.): в моём начале (англ.): aleph [первая буква древнееврейского алфавита]: это мой конец (англ.) [аллюзия на «East Coker» Т. Элиота]

<sup>8</sup> В известном художественном переводе М. Лозинского: «Земную жизнь пройдя до половины».

<sup>9</sup> Данные отсылки основаны на исследовании И. Стояновой (см. подробнее: [8, с. 78]).

Ein gespenst geht um	Призрак бродит (нем.) [аллюзия на «Коммунистический манифест» К. Маркса и Ф. Энгельса]
l'uomo ha un centro: qui est la sexe: en meso en: le phallus: nel mio centro e il mio corpo: nel mio principio e la mia parola: nel mio centro e la mia bocca: nella mia fine: am ende: in my end: run: in my beginning	у человека есть сердцевина (ит.): а это – секс (фр.): в середине (греч.): фаллос (фр.): в моём центре – моё тело (ит.): в моём начале – моё слово (ит.): в моём центре – мои уста (ит.): в моём конце (ит.): в конце (нем.): в моём конце (англ.): бежать (англ.) [аллюзия на к «Поминки по Финнегану» Дж. Джойса]: в моём начале (англ.)
l'ame du mort sort par le pied	душа почившего выходит через ногу (фр.)
par l'anus: nella mia fine war das wort: in my end is my music:	через анус (фр.): в моём окончании (ит.) было слово (нем.): в моем конце – моя музыка (англ.) [аллюзия на переписку Берлиози и Сангвинети]
ette, conne, ronne:	Три последние буквы староитальянского алфавита

Как пишет Л. Кириллина, «в основе текста лежит несколько фундаментальных для всей европейской культуры идей: общая идея “начало–середина–конец”, понимаемая и онтологически, и эстетически, применительно как к человеческому бытию, так и к художественной целостности, а также – различные интерпретации каждого из этих понятий, преломленных через ментальность различных культур: древней, возрожденческой, культуры Нового и Новейшего времени, представленных и в “романском”, и в “германском” эмоциональном и интеллектуальном наклонении» [2, с. 115]. Текст Сангвинети, демонстрирующий «читабельность для всех» (выражение И. Стояновой [8, с. 80]), – своего рода визитная карточка культуры европейских стран, апеллирующая к нашей памяти: достаточно вспомнить, что в середине XX века фраза «призрак бродит» была знакома многим. «Герои» пьесы *A-Ronne*, находящиеся в условных месте и времени, как бы напоминают слушателям о вечных темах, историях, сидящих в подсознании.

Берлиоз утверждал, что стихотворение Сангвинети нельзя рассматривать в традиционном смысле как текст, положенный на музыку [7, с. 46]. И это

действительно так: здесь отсутствует рифма и практически нет каких-либо знаков пунктуации – обратим также внимание на необычную диспозицию строк, типичную для постмодернистской поэзии середины XX века. «Я хочу, чтобы весьма яркий текст можно было прочитать по-разному, противоречиво, в широком диапазоне его значений, – объяснял Сангвинети. – Нужно написать текст огромных масштабов, предельно выразительных, с сильным “центром сопротивления”, который допускает различные его прочтения» (цит. по: [8, с. 82]). Обращает на себя внимание обыгрывание фразы «в моём начале», данной Сангвинети на разных языках (am anfang; in my beginning, nel mio principio), а также фразы «мой конец» в тех же языковых вариантах. Вероятно, писатель намеренно отсылает слушателя к знаменитому рондо Гийома де Машо *Ma fin est mon commencement*, в котором присутствуют эти слова.

Как утверждает Д. Казадеи, стихотворение итальянского литературоведа стало для Беріо исходной точкой музыкально-фонологических исканий, безграничным пространством для экспериментов и интерпретаций (хотя не исключено, что Сангвинети принимал активное участие в «омузыкаливании» своего опуса) [6, с. 121]. В *A-Ronne* Беріо представил каждое слово во множестве вокальных вариантов – это и экстремальный способ взятия звука (крик, чавканье, плач), обычное пение (так называемое классическое и авангардное), и воспроизведение театральной ремарки, и разговорная речь. Звук или фраза произносятся голосами каждый раз с новым фонологическим «акцентом», полностью стирая предыдущий смысл.

*A-Ronne*, на наш взгляд, представляет основной интерес с точки зрения апеллятивной фонологической стилистики (поскольку апеллятивный аспект звучащего текста здесь выходит на первый план по сравнению с экспликативным или экспрессивным). Прослушивание этого произведения может шокировать и даже вызвать отвращение: череда нетрадиционных звуков (кашель, рычание, чихание, смех, свист, отрыжка, чавканье)



то чудищ, плачущих и мяукающих одновременно, не то обезображенных душ, которые никак не найдут своего покоя.

В условном фрагменте *B* слово пуантилистическим способом «дробится» на отдельные слоги и поочередно воспроизводится в разных ритмах. Тенор и бас медленно и с расстановкой артикулируют гласные фонемы, увеличивая скорость и динамику, и всё в итоге растворяется в хаосе рыданий, кашля, звукоподражания писку птенцов, голосам собаки, кошки и т. д. (пример № 2).

Пример № 2

Л. Берно. *A-Ronne*. Фрагмент *B*

The musical score for 'A-Ronne' by Luciano Berio, Fragment B, is presented in a multi-staff format. The top staff is for Tenor (T), followed by Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ff), articulations (mf, sf), and performance instructions. The vocal lines are highly fragmented and rhythmic, reflecting the 'pointillist' style mentioned in the text. The piano accompaniment features percussive sounds and melodic fragments. The score is annotated with phonetic symbols like [a], [o], [u], [i], [e], [ɛ], [ɔ], [ɪ], [ʊ] and includes a copyright notice: © via same text as T2.

Единственным «лучом света» в этом сумрачном путешествии по музыкальному «чистилищу» становится мелодия тенора, звучащая в духе арии из какой-нибудь кантаты Баха, ярко выделяющаяся благодаря тональности *e-moll* и распевам.

Рассмотрение *A-Ronne* с точки зрения экспрессивной фонологической стилистики позволяет обнаружить любопытные моменты. Благодаря изобразительной функции голосов и характерным ремаркам композитора в сочинении образовалось множество видов речи или, скорее, микроречи, учитывая хаотичность и фрагментарность воспроизведения. Текст



что где-то издали доносится распевка оперной певицы (быть может, супруги Берио, Кэти Берберян?).

Фонемы в *A-Ronne* имеют несколько функций. Во-первых, они с самого начала становятся элементами «рождения» слова ([a] – [aa] – [ah] – [anfang]), после чего процесс собирания фразы из фонем продолжится во всех разделах сочинения, одновременно с проговариванием текста. *A-Ronne* начинается с переключек наподобие эхо («a: ah: <...> anfang»). Это мгновенно перерастает в торжественное скандирование фразы *in principio erat* (пример № 4, условный фрагмент *D*).

Пример № 4

Л. Берио. *A-Ronne*. Фрагмент *D*

Именно на ней построена единственная кульминация, где разновременному сочетанию голосов, на одном дыхании провозглашающих латинские слова (здесь они озвучиваются в укрупнённых длительностях, на каждый такт – одно слово), противостоит безумный крик солиста *das wort* (написание оригинальное), по меткому выражению Д. Осмонда-Смита, «словно отражающий состояние Фауста, мятущегося по кабинету» [7, с. 48].

Во-вторых, фонемы в *A-Ronne* становятся компонентами, определяющими ведущую роль апеллятивного аспекта в звуковом профиле произведения. Благодаря яркости приёмов исполнения они окрашиваются богатой палитрой интонаций, передающих широкий круг эмоциональных состояний от радости до злости.

В-третьих, фонемы получают театральный подтекст благодаря множеству композиторских ремарок и указаний к исполнению. К примеру, в одном из разделов за счёт их непрерывного повторения имитируется момент любовного совокупления, стелания женщины, которая, словно в забытии, шепчет: «*Nel mio principio*». И, наконец, фонемы в пьесе становятся элементом вокальной фактуры: в условном фрагменте *E* (пример 5) исполнители алеаторическим способом воспроизводят хроматические и диатонические секунды возникшей вдруг ля-минорной мелодии с барочными интонациями *lamento*, где фонемы выступают своеобразным *basso ostinato*.

Пример № 5

Л. Берно. *A-Ronne*. Фрагмент *E*

The image shows a musical score for a vocal duet. It consists of two systems of staves, each with two parts labeled '1' and '2'. The lyrics are written below the staves. The music is highly expressive, with many slurs and accents. The score is divided into measures by vertical dashed lines. The lyrics are: 'ich le gin - d - pe erat das wort en ar - che on ver - tum'. The music features a complex rhythmic structure with many rests and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The vocal lines are highly expressive, with many slurs and accents.

14

The image shows a page of a musical score for Luciano Berio's 'A-Ronne'. It features four vocal parts: Tenor (T), Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). Each part has two staves. The lyrics are written below the notes in three languages: Italian, French, and English. Performance instructions such as 'A2 R2', 'pp', 'mf', 'p', 'ppp', and 'historically' are placed above the staves. The score includes dynamic markings and articulation symbols. At the bottom center, the number 'ub31679' is printed.

Подытоживая, сделаем следующий вывод. *A-Ronne* – музыкальный перформанс Лучано Берио – является наглядным отражением музыкальной фонологии в понимании композитора, его уникальной научно-художественной системы анализа взаимоотношений слова и музыки, анализа, синхронного творческому процессу. Именно за счёт смыслового единства всех элементов музыкальной партитуры композитору удалось создать концептуальное сочинение, отсылающее к историческому «прошлому», отражающее своего рода постмодернистскую картину мира. Также добавим, что, рассмотрев фонологические свойства речи и раскрыв их через музыку в контексте музыкально-театрального жанра (в нашем случае – музыкального перформанса), Берио показал, что феномен речи (языка) даже на уровне фонем рождает свою особую «говорящую» театральность, выявляет её первооснову, конструирует сценическую перформативность и другие модели поведения исполнителей.

### Литература

1. Джусупов М., Сапарова К. «Звуковая стилистика» Н. С. Трубецкого и современная фоностилистика // Человек и язык в коммуникативном пространстве : сб. науч. ст. / под ред. Б. Шарифуллина. Красноярск, 2013. Т. 4. № 4. С. 30–35.
2. Кириллина Л. Лючано Берлио // XX век. Зарубежная музыка : Очерки. Документы / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 1995. Вып. 2. С. 74–108.
3. Можейко М. Хаосмос // Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. С. 937–938.
4. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. СПб. : Академический проект, 2004. 380 с.
5. Berio L. Remembering the future. London: Harvard University Press, 2006. ix, 141 p. (The Charles Eliot Norton lectures).
6. Casadei D. Milan's Studio di Fonologia: Voice politics in the city, 1955–58 // Journal of the Royal Musical Association. 2016. Vol. 142. No. 2, pp. 121–127.
7. Osmond-Smith D. Berio. New York: Oxford University Press, 1991. 158 p. (Oxford studies of composers; 24).
8. Stoianova I. Luciano Berio: chemins en musique // Revue musicale. 1985. No. 375–377, pp. 78–83.

### References

1. Dzhusupov M., Saparova K. «Zvukovaya stilistika» N. S. Trubetskogo i sovremennaya fonostilistika [“Sound Stylistics” of N. S. Trubetskoy and Modern Phonostylistics]. *Chelovek i yazyk v kommunikativnom prostranstve : sb. nauch. st. Pod red. B. Sharifullina* [Man and Language in the Communicative Space : Collection of Scholarly Articles. Vol. 4. No. 4]. Ed. by B. Sharifullin. Krasnoyarsk, 2013, pp. 30–35. (In Russian).
2. Kirillina L. Lyuchano Berio [Luciano Berio]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka : Ocherki. Dokumenty. Pod red. M. Aranovskogo i A. Bayevoy* [XX century. Foreign music: Essays. Documents. Issue 2. Ed. by M. Aranovsky and A. Baeva]. Moscow, 1995, pp. 74–108. (In Russian).
3. Mozheyko M. Khaosmos [Chaosmos]. *Postmodernizm : entsiklopediya. Sost. i nauch. red.: A. A. Gritsanov, M. A. Mozheyko* [Postmodernism: Encyclopedia]. Comp. and scientific ed. A. A. Gritsanov, M. A. Mozheyko. Minsk, 2001, pp. 937–938. (In Russian).
4. Eko U. *Otkrytoye proizvedeniye: Forma i neopredelennost' v sovremennoy poetike. Per. s ital. A. Shurbeleva* [The Open Work: Form and Uncertainty in Modern Poetics]. Translated from Italian by A. Shurbeleva. St. Peterburg : Akademicheskij proekt, 2004. 380 p. (In Russian).
5. Berio L. Remembering the future. London: Harvard University Press, 2006. ix, 141 p. (The Charles Eliot Norton lectures).
6. Casadei D. Milan's Studio di Fonologia: Voice politics in the city, 1955 – 58 // Journal of the Royal Musical Association. 2016. Vol. 142. No. 2, pp. 121–127.
7. Osmond-Smith D. Berio. New York: Oxford University Press, 1991. 158 p. (Oxford studies of composers; 24).

8. Stoianova I. Luciano Berio: chemins en musique // *Revue musicale*. 1985. № 375–377, pp. 78–83.