STUDII

Peripeții peste râu și prin pădure: Imagine și sens în Berio, *Sinfonia*, III*

Ștefan Firca

The surrounding walls
Of the labyrinth
Open up on
The infinite[1]

În cea de-a treia mișcare din *Sinfonia* (1968), unul din cele mai celebrate și simptomatice exemple de muzică colagistică, Luciano Berio construiește un colaj stratificat și intertextual pornind de la două texte de bază, unul muzical și altul literar. Textul muzical este Scherzo-ul din Simfonia a II-a de Mahler – așa-numita Simfonie a Resurecției –, care constituie o prezență implicită sau explicită, dar constantă pe toată durata mișcării lui Berio, derulându-se ca un râu sau un *perpetuum mobile* dedesubtul texturii muzicale, dar devenind uneori inaudibilă, scufundată sau obliterată fiind de greutatea supra-structurii colagistice.[2]

---

* Variantă amplificată a unei comunicări susținute la simpozionul de muzicologie *Persona*, București, UNMB, 5.11.2023, din cadrul Festivalului Internațional *Meridian*, ediția a XVIII-a, 2023, sub titlul „Peripeții peste râu și prin pădure: o analiză imagistică a mișcării a III-a din *Sinfonia* lui Luciano Berio". Pasaje dintr-o versiune inițială a textului sunt reproduse în Balint 2018: 146-52. Aluziile titlului de față sunt la viralul cântec „Over the River and Through the Woods" din serialul de animație *The Kids from Room 402* (*Copiii de la 402*, 1999; îi mulțumesc lui Vlad Văidean pentru inspirata trimitere), și la bine-cunoscutul volum al lui Pascal Bentoiu din 1971. Toate traducerile în română din acest text îmi aparțin.

[1] Serge Gainsbourg, „La valse de Melody" (1970), trad. Alex Chabot.

[2] Alfred Schnittke vede Scherzo-ul lui Mahler ca un *cantus firmus* care generează „variațiuni polistilistice contrapunctice" (Schnittke 1970s a: 216).

Textul literar este reprezentat de variate fragmente din romanul lui Samuel Beckett, *The Unnamable*, sau *Nenumitul* (1953), a cărui exortație, „Keep going", se aude repetat la Berio, ca un soi de laitmotiv, și ca o reamintire-îndemn de a păstra acțiunea muzicală deja frenetică într-o stare continuă de curgere dinamică și expansiune moleculară. Aceste două texte de bază servesc ca pre-texte, sub-texte sau fire unificatoare pentru un proces radical de glosificare, generând un întreg lanț sau o rețea de citate asociative și intertextuale pe care Berio le numește „comentarii" sau „proliferări".[1] Citatele în cauză sunt țesute orizontal și vertical în textura vocal-simfonică pentru a crea o reacție în lanț: fiecare citat generează alte comentarii, alte citate. O analiză atentă a mișcării relevă faptul că acest fascinant labirint intertextual este un construct coerent, plănuit și „compus" strategic, cu fiecare citat literar și muzical fiind generat de, și interconectat cu contextul său înconjurător.[2] Această „pădure a prezențelor muzicale", după cum își definește mișcarea însuși Berio,[3] fascinantă la nivel analitic, rămâne însă o pădure densă la nivel perceptiv – chiar și cu audiții repetate. Constanta și înlănțuita proliferare de citate la suprafața muzicii creează un amețitor

---

David Metzer descrie în mod apt același scherzo fluvial ca un *perpetuum mobile* (Metzer 2003: 131). Metafora acvatic-fluvială îi aparține lui Berio: „Dacă mi s-ar cere să explic prezența scherzo-ului lui Mahler în *Sinfonia*, imaginea care mi-ar veni în mod natural în minte ar fi aceea a unui râu care traversează un peisaj în continuă schimbare, dispărând din când în când în subteran, pentru a ieși mai târziu la suprafață total transformat" (Berio 1986). O paralelă poate fi trasată aici între tactica lui Berio de a oblitera ocazional muzica lui Mahler pentru a face loc lanțului de „comentarii" muzicale și literare, așa cum denumește aceste citate compozitorul, și practica lui Lukas Foss de a „scufunda în inaudibilitate" variatele straturi sonore în ale sale *Baroque Variations* (1966-67) și *Geod* (1969). Pentru o discuție asupra modului în care obliterarea muzicii lui Mahler afectează forma mișcării lui Berio, vezi Osmond-Smith 1985: 43-53. Pentru „interpretarea inaudibilă" a lui Foss, vezi Foss 1970.

[1] Aceste două cuvinte, „comentariu" și „proliferare", apar aproape de fiecare dată când Berio își discută lucrarea, în prezentări de CD, interviuri, filmul lui Frank Scheffer dedicat lucrării (*Voyage to Cythera*, 2000), etc. Pentru două astfel de ocazii, vezi Berio 1969: 88, și Berio 1985: 107, 109.

[2] Pentru analize sistematice ale întregii *Sinfonia*, vezi studiile monografice ale lui Altmann 1977 și Osmond-Smith 1985 – o elaborare la Osmond-Smith 1981. Pentru discuții detaliate asupra celei de-a treia mișcări, vezi de asemenea Budde 1972, Hicks 1982, Bayer 1988, Robinson 1994: 132-76, și Metzer 2003: 128-39.

[3] Berio 1986.

univers labirintic în permanentă expansiune[1] – contrabalansat, oarecum, de râul mahlerian curgând pe sub pădure și oferind muzicii continuitate. Cu alte cuvinte, cea de-a treia mișcare din *Sinfonia* ilustrează perfect dubla ipostază a colajului eteromorf – aceea de a fi simultan organizat și entropic. În ciuda fundației sale infra-structurale reprezentată de Scherzo-ul lui Mahler, și în ciuda riguros construitei suprafețe poli-textuale și poli-stratificate, în care totul este inter-relaționat analitic, densa și continua expansiune moleculară de citate, aluzii și semnificații asociative plasează muzica într-o eteromorfă, aproape gazoasă sau cețoasă stare, o stare „departe de echilibru", pentru a prelua celebra metaforă termodinamică a lui Ilya Prigogine.[2]

Există și alte aspecte care generează căldură entropică în *Sinfonia*, pe lângă acest univers expansiv al proliferărilor citaționale și excrescențelor semiotice. În primul rând, acest univers colagistic nu e doar expansiv, ci și rotativ, în giația unui vals. Fără a fi un „vals-carusel" care să evoce *direct* lumea circului,[3] mișcarea lui Berio este în schimb un maniacal vals-mașină, asemănător cu faimosul *La Valse* (1919) al lui Maurice Ravel. În ciuda unui număr de întreruperi abrupte dar temporare ale discursului muzical, un sens al fluidității și continuității este întotdeauna prezent aici, mânat de acel refren al lui Beckett, „keep going", dar și de indicația expresiv-agogică a Scherzo-ului lui Mahler care devine totodată titlul mișcării lui Berio: „In ruhig fliessender Bewegung". Întreaga mișcare este condusă de acest Scherzo în metru ternar, un Scherzo descris de Berio ca un râu, și de David Metzer ca un *perpetuum mobile*.[4] Variatele note programatice ale lui Mahler cu referire la al său Scherzo includ imagini care, dat fiind profilul intertextual al *Sinfoniei*, ar

---

[1] Ideea de „expansiune" provine de la Metzer, pentru care idiomurile de colaj ale anilor '60 sunt dominate de două dinamici: expansiune și conexiune (Metzer 2003: 110). Mai precis, Metzer consideră cea de-a treia mișcare a lui Berio ca „bifurcându-se continuu" (133); se „expandează constant" (134).

[2] O muzică de colaj este izomorfă cu alte spații și structuri congestionate, cum ar fi strada aglomerată, manifestația politico-socială, traficul pe autostradă, petrecerea zgomotoasă, etc. Problematizez acest lucru în Firca 2011, unde definesc aceste conglomerări ca *heteromorfii*, prin analogie deopotrivă cu „heterotopia" lui Michel Foucault și cu „structurile disipative" ale lui Ilya Prigogine: configurații eterogene și dense, „departe de echilibru", cu potențial entropic, haotic.

[3] Noțiunea de „vals-carusel" îi aparține lui Teresa Magdanz (2006), expresie pe care o preiau și elaborez mai departe în Firca 2011: 14-59.

[4] Vezi nota 2 de la pagina 5.

ilumina câte ceva și din proiectul lui Berio. Printre imaginile lui Mahler, expuse în cel puțin trei programe diferite, se află „agitație a vieții, „agitație a aparențelor", „izbucnire", și „traficul asurzitor al afacerilor mundane".[1] Metzer rezumă unul din aceste programe:

> … un personaj deznădăjduit care spionează un dans din întuneric din afara unei săli de bal. Incapabil să audă muzica, el vede dansatorii ca niște automate tăcute, „întorcându-se și răsucindu-se" la nesfârșit, o viziune distorsionată care incită un țipăt de disperare.[2]

Frapantă este aici similitudinea cu un alt program, și anume cel al lui Berlioz, la cea de-a doua parte din *Simfonia Fantastică*, unde imaginea iubitei îl bântuie pe artist până și în „tumultul unei petreceri festive"[3] – și nu e de mirare că valsul din „Un Bal" al lui Berlioz este citat în *Sinfonia*, împreună cu alte două valsuri emblematice ale secolului XX: luxurianta scenă finală din *Cavalerul Rozelor* a lui Strauss, și finalul delirant din *La Valse* al lui Ravel.

„Sala de bal a damnaților",[4] prezentă deopotrivă la Berlioz și Mahler, o sală în care dansatori-automate se „întorc și răsucesc" pe un circular *perpetuum mobile*, ar părea într-adevăr să plaseze valsul-mașină al lui Berio în compania vertiginosului Vals al lui Ravel, după cum remarca și Louis Andriessen: atât Berio cât și Ravel „deconstruiesc și reclădesc, creând o 'apoteoză'".[5] În timp ce spasmele moderniste, halucinatorii din *La Valse* erau un post-scriptum la un război ce tocmai luase sfârșit, *Sinfonia* apare în mod asemănător într-o tumultoasă epocă de neliniști socio-politice și tulbureală psihedelică, reflectând mai mult sau mai puțin conștient asupra acestor frământări cu un ton modernist care însă, pe la 1968, fusese deja pătat de o atitudine postmodernist-*experimentală*. Alfred Schnittke descrie mișcarea lui Berio drept „o imagine muzicală poetică a lumii moderne fiind zguduită și sfâșiată"[6] – o descriere care s-ar potrivi probabil de minune și piesei lui Ravel.

---

[1] Mahler citat de Hicks 1982: 210.
[2] Metzer 2003: 131.
[3] Cf. prima versiune a notelor de program (Berlioz 1845).
[4] Metzer 2003: 132.
[5] Remarca lui Andriessen apare în documentarul lui Frank Scheffer, *Voyage to Cythera* (2000). Cf. Ozorio 2005.
[6] Schnittke 1970s a: 221.

Alegerea lui Mahler ca fundație structurală în *Sinfonia* nu a fost arbitrară. Berio s-a referit la Scherzo-ul lui Mahler ca la un „container" care include „un mare număr de referințe".[1] „Muzica lui Mahler pare să poarte greutatea întregii istorii a muzicii", spune același Berio.[2] Aceste remarci rezonează din plin nu doar cu clasica definiție dată de Julia Kristeva în 1969 conceptului de „text" (și implicit de „intertext"), drept un „mozaic de citări" care „absoarbe" și „transformă" alte texte,[3] dar și cu mai recentele discuții asupra lui Mahler ca fiind un compozitor „intertextual".[4] Scriind cam în aceeași perioadă, atât Robert Samuels cât și Raymond Monelle s-au referit, în termeni semiotici, la „câmpuri" și „rețele" textuale și intertextuale care s-ar afla în joc în muzica lui Mahler.[5] Aceste câmpuri și rețele (inter)textuale sunt formate nu doar din citate directe sau aluzii vizibile în partitură, ci și de colecția de semnificații și asocieri extra-muzicale generate de muzică. Intertextul nu este doar o rețea de surse citaționale concrete, ci și, după cum

---

[1] Berio citat de Metzer 2003: 133.

[2] Berio citat de Metzer 2003: 134.

[3] „Any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva 1980: 66).

[4] Vezi în special Samuels 1994, Samuels 1995, și Monelle 1996. Dar chiar și înainte de aceste dezbateri „noi muzicologice" (cf. Samuels 1995) asupra intertextualității mahleriene, Robert Morgan îl compara pe Mahler cu Ives (Morgan 1978). Pentru unul din primele studii care adresează în mod explicit conceptul intertextualității în muzică, vezi Hatten 1985; pentru o tratare mai recentă a subiectului, vezi Klein 2005. Noțiunea de intertextualitate, atât de frecvent întâlnită în teoria literară, se aplică firesc unui mare număr de colaje muzicale, îndeosebi atunci când luăm în considerare „mozaicul de citări" al lui Kristeva (vezi nota de mai sus), și raportul dintre „intertext" și „parodie" discutat în Hutcheon 1985. Alfred Schnittke se referă la *Sinfonia* și la *Hymnen* (1967) a lui Stockhausen prin termenul de „super-colaj", cea din urmă piesă fiind „un mozaic al lumii moderne" (Schnittke 1970s b: 129, 87). Însuși polistilismul lui Schnittke ar fi un soi de intertextualitate: „'modulația sistematică' a textului (muzicii) rezultă în inumerabile noi texte (tipuri de muzică)" (Kostakeva 2002: 18).

[5] Vezi de exemplu Samuels 1994: 157 („…accepting the [Mahlerian] musical work as a textual field can lead beyond considerations of its autonomous organization."); Samuels 1995: 81 (Mahler este plasat „in an intertextual network of specific pieces in which formal schemes and metaphysical meanings can be equated."); Monelle 1996: 255 („Viewed intertextually, the music [of Mahler] is located at the centre of a textual network, a network of texts.").

formulează Monelle, o abstractă „rețea de semnificații” care, în manieră derridiană, este, desigur, infinită.[1] („Il n’y a pas de hors-texte”, ne spune faimos Jacques Derrida în 1967[2]). Cam așa ar trebui să ne uităm la universul expansiv al lui Berio: nu este o expansiune texturală – densitatea verticală a citatelor nu poate crește indefinit –, ci mai degrabă una *textuală* sau semiotic-hermeneutică, o „diseminare” i-ar spune Derrida,[3] o continuă acumulare și bifurcare de imagini mentale, asocieri, semnificații, conexiuni și interpretări.[4] Monelle imaginează și cum această intertextualitate poate fi reprezentată grafic, fie ca un graf de bifurcări fractale, fie ca un graf de rețea.[5] Bifurcările fractale și rețelele definesc stratul de mijloc din *Sinfonia*, „proliferări” și „comentarii” chiar (de)asupra râului lui Mahler.[6] Suprafața sa, însă, este cea a pădurii.

Tocmai această calitate intertextuală și „referențială” îl magnetizează pe Mahler, atrăgându-l nu doar pe Berio, ci pe o întreagă serie de compozitori postmoderni care au apelat la tehnica colajului – majoritatea acestora fiind șaizeciști.[7] Deceniul 7 a fost, în fond, martorul unui întreg *Mahler revival*, incluzând influenta monografie a lui Adorno din 1960, dar și nenumăratele interpretări și înregistrări ale lui Leonard Bernstein[8] – iar *Sinfonia* îi este, poate nu întâmplător, dedicată

---

[1] Monelle 1996: 256.

[2] Derrida 1974: 158; Monelle 1996: 251.

[3] Derrida 1981.

[4] Osmond-Smith numește acest process „proliferare semantică” și o compară cu „stratificarea labirintică” a lui Joyce în *Finnegans Wake* (Osmond-Smith 1985: 53, și *passim* pentru bine-cunoscuta implicare a lui Berio cu universul lui Joyce în muzica sa). Vezi și Eyuboglu 1999: 177-82, pentru o paralelă între *Sinfonia* și intertextualul *Ulysses* al lui Joyce, ambele bazate pe un „efect de palimpsest” (178).

[5] Vezi cele două figuri din Monelle 1996: 256-57.

[6] În comentariul său asupra *Sinfoniei*, Schnittke se referă și el la această tectonică intertextuală ca “o subtilă *rețea* de indicii, aluzii și asocieri oblice” (Schnittke 1970s a: 221, subl. SF).

[7] Lisa Robinson dedică o întreagă dizertație doctorală recepției lui Mahler de către generația postmodernă de compozitori. Pentru o listă de muzică de colaj cu trimitere la Mahler, vezi Robinson 1994: 6-7.

[8] Vezi Adorno 1960. Pentru o succintă prezentare a afinității Bernstein-Mahler, vezi Seldes 2009: 144-48.

dirijorului.[1] În același timp, nu e mai puțin adevărat că, dacă muzica lui Mahler este un „container", sau, după vorbele lui Metzer, „o grămadă care crește din ce în ce mai mare până când este pe punctul de a se revărsa",[2] Berio și-a descris muzica, încă o dată, ca o „pădure". Este cât se poate de probabil ca pentru Berio, această imagine a pădurii să fi fost, de fapt, o metaforă a intertextualității, la fel cum, pentru bunul său prieten Umberto Eco, cel care publică un volum intitulat *Șase plimbări prin pădurea narativă*, aceeași imagine forestieră simboliza aventurile labirintice ale narativității.[3] Dar imaginea unei dense, luxuriante, posibil tropicale păduri, diferă oarecum de fractalii simetrici și rețelele asimetrice dar structurate ale lui Monelle.

Un sens al instabilității și descentrării în mișcarea lui Berio provine de asemenea de la actorul și argumentul său literar, alienatul Nenumit al lui Beckett, cel care „e prins într-un purgatoriu dantesc"[4] și „se identifică pe sine cu o voce … alcătuită din cuvinte care au fost primite inițial de la alții".[5] În romanul lui Beckett, caracterul Nenumitului este genuin, mai degrabă decât un actor rostind frazele unui script, dar conștiința sa schizoidă, contradictorie și auto-reflexivă se potrivește mănușă în teatrul ventriloc al lui Berio. Ca și Nenumitul, atât Mahler cât și Berio aud vocile celorlalți, și vorbesc prin aceste alte voci. În abordarea sa radical-relativistă și derridiană asupra noțiunii de intertextualitate, Monelle merge pe urmele „morții autorului" a lui Roland Barthes – un alt text influent al post-structuralismului șaizecist – și chestionează „autorialitatea" unora din lucrările lui Mahler – adică auctoriala *autoritate*, sau prezența „vocii" compozitorului.[6] „Cine este

---

[1] Mai mult, Berio menționează că apelul la Mahler în cea de-a treia mișcare este un tribut adus lui Bernstein (cf. Berio 1985: 108).

[2] Aceasta este glosa lui Metzer asupra descrierii lui Berio (Metzer 2003: 133).

[3] Eco 1994, o serie de conferințe susținute la Harvard în 1992-93.

[4] Osmond-Smith 1985: 7.

[5] Raili Elovaara citat în Hicks 1984: 54-55.

[6] Noțiunea de „voce a compozitorului" aici, ca și la Monelle, nu are desigur nimic de-a face cu teoria narativă a personajelor muzicale a lui Edward Cone, unde compozitorul este tocmai o astfel de mască, de *persona* (vezi Cone 1974, și Klein 2005: 139), și are întru totul de-a face cu teorii narative concepute în cheie intertextuală – teorii care sunt finalmente înrădăcinate în acea fundamentală suspiciune asupra „autorului" și *intentio auctoris* (Eco 1990: 50 și *passim*) vehiculată de post-structuralismul francez al anilor '60 (cf. Barthes, „The Death of the Author", 1967: 142-48, și Foucault, „What is an Author", 1969: 101-20).

compozitorul Simfoniei a IV-a de Mahler?", se întreabă Monelle.[1] Și „cine este acest vorbitor a cărui intensitate Mahler o descrie atât de anxios" în „persuasivele" și „oratoricele" mișcări a patra și a șasea ale Simfoniei a III-a? „El este, probabil, Zarathustra… Dar el este și compozitorul vienez de *Lieder*".[2] Și cine este compozitorul „schizofrenicei" părți a cincea din aceeași Simfonie a III-a?[3] Din titlurile inițiale ale părților, de natură pseudo-programatică, știm despre „polifonia" bahtiniană de voci auzită în această simfonie: vocile Naturii, Omului, Îngerilor, și Iubirii.[4] Iar de la Adorno, știm despre comentariul lui Mahler în care vede simfonia ca „oglindind" o „întreagă lume", o lume-simfonie care „pare ca și când n-aș fi scris-o eu deloc".[5] Lăsând de-o parte idealismul estetic romantico-naturalist, rămâne faptul că muzica lui Mahler ne întâmpină cu „câmpuri intertextuale" tocmai datorită plurivocității sale textuale – adică a ambiguității *și* polifoniei de voci narative și auctoriale.

Romanul lui Beckett nu e întocmai intertextual – nu oglindește o „întreagă lume", ci doar lumea beckettiană (Nenumitul vorbește adesea despre sau prin gurile altor protagoniști din ficțiunea mai timpurie a lui Beckett, personaje pe care le numește fie „marionete", fie „vice-existenți"[6]). Iar narativitatea sa nu e întocmai polifonică – energia sa plurivocală este în schimb concentrată sau „contractată" într-un monolog.[7] Romanul este, în acest sens, opusul universului expansiv al lui Berio. Dar solilocviul Nenumitului, înțesat de paradoxuri logice și contradicții ontologice, ridică chestiuni similare cu cele întrebate de Monelle, de data aceasta vizavi de conflictul identitar dintre vocea auctorială a lui Beckett și vocea sau vocile narative ale Nenumitului. La un moment dat, caracterul lui Beckett realizează că în loc să vorbească despre alții, „ar fi trebuit să vorbesc despre mine".[8] „Dar cine este *mine*

---

[1] Monelle 1996: 250.
[2] Monelle 1996: 252-53.
[3] Monelle 1996: 254-55.
[4] Vezi Franklin 1991: 24-25 pentru lista din 1896 a titlurilor de mișcări.
[5] Franklin 1991 (a cărui sursă este Adorno 1960, ediția germană): 12; Monelle 1996: 253.
[6] „Vice-exister", cf. Beckett 1958: 37; ediția în română traduce cuvântul ca „reprezentant în existență" (327).
[7] „Arta contractilă a lui Beckett se contractă și mai mult în *Nenumitul*" (Hassan 1971: 230).
[8] Beckett 1958: 21.

– se întreabă Gabriel Josipovici. Samuel Beckett? Dar ce înseamnă asta? Cine e Samuel Beckett? Cine e persoana care scrie 'Where now? Who now? When now?'"[1]

Caracterul lui Beckett vorbește adesea prin vocile altor „vice-existenți". El aude de asemenea o multitudine de voci, fără a fi capabil să distingă dacă vocea care grăiește e a sa sau a altcuiva. În *Sinfonia*, vocea neîntrupată a Nenumitului, auzită îndeosebi în partita recitată a tenorului, este, în mod adecvat, pierdută printre alte variațiuni și proliferări textuale, înconjurată fiind de un contrapunct de expresii și gesturi vocale multilingve, de la cântat la *Sprechstimme* și vorbit, de la solfegiu jucăuș la strigăte mânioase, de la *sotto voce* la urlet eroic wagnerian.[2] Adânca incertitudine ontologică a Nenumitului își găsește echivalentul chiar la sfârșitul *Sinfoniei* într-o propoziție concluzivă non-beckettiană, care ar putea reprezenta și motto-ul post-factum al întregii mișcări: "the unexpected is always upon us, in our rooms, in the street, at the door, on a stage". Comentând asupra acestor ultime cuvinte, nu e deplasat a spune că demersul lui Berio, cu al său calculat colaj din *Sinfonia*, a fost tocmai acela de a *înscena neașteptatul*.

Printre multele voci literare și muzicale, strigăte, mormăieli și șoapte auzite în *Sinfonia*, există și o voce de o semnificație aparte: vocea mulțimii, vocea străzii. „Agitația", „izbucnirea" și „traficul asurzitor al afacerilor mundane", acel index imagistic al Scherzo-ului lui Mahler, se reflectă mai direct la Berio în citări ale sloganurilor politice studențești și textelor de graffiti din parizianul Mai '68. Totodată, Alfred Schnittke mai percepe în partea vocală „amestecul de sunete stradale pe care îl auzim

---

[1] [„Where now? Who now? When now?" este salva de deschidere la Beckett, preluată și de Berio în primele sale măsuri]. Josipovici 1997: xxx. Ihab Hassan explică tensiunea paradoxală dintre subiect și autor după cum urmează: „Nenumitul, înțeles ca subiectul romanului, își dorește independență față de 'stăpânul' său, autorul, pentru a înceta să mai existe; și Nenumitul, conceput ca un creator de ficțiuni precum Mahood și Worm, așadar un autor el însuși, depinde de aceste caractere pentru propria sa existență" (Hassan 1971: 231).

[2] După cum observă Osmond-Smith (1985: 55-56), acest contrapunct de expresii vocale variate este caracteristic lucrărilor lui Berio din anii '60, de la *Visage* (1961) și *Passaggio* (1962) până la cele aproape 40 de adjective expresive din *Sequenza III* (1966) (cf. Berio 1985: 96). O și mai evidentă ilustrare a acestei gestualități vocale schizoide se regăsește în *Aventures* (1962) și *Nouvelles Aventures* (1965) ale lui Ligeti, după cum remarcă și Dediu 2016: 42. Vezi Firca 2005: 53 pentru o posibilă diferență atitudinală între partiturile lui Ligeti și *Sequenza III* a lui Berio.

în coloanele sonore ale filmelor neorealiste italiene”[1] – o observație izbitoare și pertinentă, venind din partea unui compozitor care știa câte ceva despre film și muzica de film. La polul opus față de stridența unei străzi italo-futuriste, magma vocală indistinctă a lui Berio evocă într-adevăr murmurul colectiv al mulțimii și sonoritățile cotidiene ale străzii neorealiste din peliculele unor Pietrangeli, Castellani, Lattuada, Rossellini și Fellini-ul timpuriu.

Mișcarea lui Berio se deschide cu un „big bang”, un tutti orchestral urmat imediat de un gest scalar abraziv la alămuri, cu trompetele și trombonii mișcându-se cvasi-glissando în direcții contrare (măs. 1-2). Acest gest-evantai are o serie de conotații, mai mult sau mai puțin intertextuale. În primul rând, acesta este în mod evident un gest al expansiunii spațiale. Cu simultana ascensiune a trompetelor și coborâre a trombonilor, acest incipit deschide efectiv un spațiu, și inițiază procesul de continuă expansiune a universului textual.[2] În al doilea rând, acest scurt segment al alămurilor este, de fapt, un citat, preluat direct din primele măsuri ale ultra-expresionistei, contorsionatei, aproape agonice părți a patra din *Cinci piese pentru orchestră* Op. 16 (1909) de Arnold Schönberg. Cu toții am fi de acord, probabil, că imaginea evocată de această piesă a lui Schönberg nu e departe de una din imaginile lui Mahler în al său Scherzo (imagine ce rezonează, așa cum am văzut, deopotrivă cu Berlioz și Ravel), după cum a fost aceasta descrisă mai sus de Metzer: „o viziune distorsionată care incită un țipăt de disperare”.[3] Parafrazând programul lui Mahler, vorbele lui Metzer surprind totodată ceva din expresionistul *Einfühlung* și din etosul acustico-vizual al unui Munch, Schönberg, sau *Wozzeck*-ul bergian[4], cu ale lor urlete înfundate

---

[1] Schnittke 1971: 89.

[2] Acest efect al expansiunii este adesea pierdut în variatele înregistrări ale partiturii, unde trompetele sunt aproape întotdeauna mai puternice decât trombonii, dând impresia că gestica ar fi doar ascendentă. Iar acest dezechilibru timbral apare și în interpretările la „Peripetie” din Op. 16 a lui Schönberg, care este sursa incipitului lui Berio. Un balans perfect între trompete și tromboni se aude într-una din repetițiile la *Sinfonia* (interpreți necreditați), surprinsă pe peliculă de Frank Scheffer în *Voyage to Cythera*. Berio, probabil conștient de precedentele interpretări mai puțin satisfăcătoare, subliniază cu acea ocazie chiar că „trombonii în coborâre sunt foarte importanți”.

[3] Vezi nota 2 de la pagina 8.

[4] Preluat de la Theodor Lipps (1903, 1906), *Einfühlung*, sau intropatie, devine un concept cheie la Wilhelm Worringer, cel care, în dizertația sa din 1907,

și priviri anxioase (întâmplător sau nu, Berio citează *Wozzeck*-ul lui Berg la un moment dat, și citează fix scena mai freudiană și interiorizată a înecului lui Wozzeck, mai degrabă decât faimosul și extrovertitul strigăt de ajutor al Mariei). Există însă ceva mai mult decât țipăt expresionist în piesa lui Schönberg (și prin extensie, în cea a lui Berio) – și anume, titlul său. La momentul publicării partiturii în 1912, Schönberg a fost rugat de Peters, editura sa din Leipzig, să adauge titluri celor cinci piese din Op. 16. Reticent la început, Schönberg s-a conformat în final și a adăugat celei de-a patra piese enigmatica titulatură de „Peripetie". Într-o pagină de jurnal din ianuarie 1912, Schönberg listează denumirile celor cinci piese, și după „Peripetie" adaugă în paranteze, „este probabil suficient de general".[1]

Cuvântul *peripetie* are o gamă interesantă de nuanțe semantice, care variază istoric și cultural-geografic. Cuvântul este de origini grecești, și este găsit ca *peripeteia* la Aristotel, unde desemnează o bruscă răsturnare de situație în teatrul dramatic, adică în tragedie. În acest sens aristotelic al unei *singulare*, dramatice și neașteptate întoarceri a sorții – un moment care se întâmplă de regulă în climaxul tragediei clasice, sau al unui roman modern –, *peripeteia*, în forma singulară a cuvântului, s-a păstrat în germană ca *peripetie*, și în engleză ca foarte puțin uzitatul *peripety*. În aceste limbi germanice, termenul aristotelic este așadar mai degrabă academic și livresc, fiind probabil cunoscut doar celor cu interese în teatru sau în filozofie clasică.

Prin contrast, în greaca modernă, ca și în franceză, italiană, spaniolă sau română, pe lângă restrânsul și literarul sens aristotelic, cuvântul este uzual folosit în limbajul cotidian, redând sensul mai general al unui imprevizibil eveniment sau aventură.[2] Mai mult, aceste

---

Abstracție și intropatie, articulează una dintre majorele explicații ale procesului artistic modernist: abstracția modernistă este necesara proiecție externă a sinelui turbulent – o teză ce a avut rezonanțe evidente în cercurile expresioniste.

[1] „Ist wohl allgemein genug" (Schönberg 1974: 14). Vezi de asemenea relatarea lui Richard Leppert asupra acestei povești, în Adorno 2002: 208.

[2] Iată doar o singură definiție a acestui sens „extern" (figurativ/comun) a francezului *péripétie* (etimonul autohtonului „peripeție") în dicționarul *Le Robert*: „Par ext[érieur], événement imprévu, épisode, incident émouvant ou remarquable." Același dicționar contextualizează utilizarea acestei semnificații prin două exemple: „Sa vie est pleine de péripéties dramatiques", și o altă ilustrare, din Balzac (*Physiologie du mariage*, 1829): „La Saint-Barthelemy, les

limbi utilizează deopotrivă singularul și pluralul cuvântului: *peripeteia* / *peripeteies* în greacă, *péripétie(s)* în franceză; *peripezia* / *peripezie* în italiană; *peripecia(s)* în spaniolă; *peripeție* / *peripații* în română. Dar chiar și atunci când cuvântul este folosit în forma sa singulară, el poate în continuare să exprime sensul unei pluralități, a unei întregi *serii* de evenimente sau aventuri neașteptate. Pe scurt, și după cum știm cu toții, nu e deloc neobișnuit în aceste limbi să te referi la o călătorie sau un voiaj plin de incidente și accidente, prin cuvântul „peripeție", la singular.

Schönberg a folosit germanul *peripetie* pentru titlul său, și date fiind circumstanțele lingvistice descrise mai sus, am putea presupune că ceea ce înțelegea prin acest cuvânt era sensul aristotelic al unui singular moment de răsturnare dramatică de situație, mai degrabă decât sensul, să-i zicem „latin", al unui șir întreg de încurcături și întorsături. El adaugă în jurnalul său că termenul e „suficient de general", dar prin „general" dorea probabil să spună că titlul e atât de cuprinzător, non-ilustrativ și *obscur*, încât să nu diminueze cu nimic din puterea de sugestie a muzicii în sine.[1] Aceste presupuneri ar fi substanțializate de faptul că piesa numită „Peripetie" urmează în ciclul lui Schönberg chiar după faimosul „Farben" (care este de asemenea citat la un moment dat în *Sinfonia*), țipătul său angoasat creând o ruptură vulcanică față de spectralul *Klangfarbenmelodie* al precedentei piese. Adorno nu putea decât să aibă dreptate în observația sa din 1934: „Peripația" lui Schönberg este o imprevizibilă „inversare".[2]

O poveste diferită s-ar putea spune însă despre italianul Berio, pentru care cuvântul „peripeție" însemna, probabil, mai mult decât „imprevizibilă inversare". Berio s-a referit în repetate rânduri la mișcarea sa, ca și la Scherzo-ul lui Mahler, ca la un „voiaj".[3]

Vêpres Siciliennes, la mort de Lucrèce, les deux débarquements de Napoléon à Fréjus, sont des péripéties politiques" (Le Robert 1973: 124).

[1] Reținerea lui Schönberg în a-și intitula aceste piese trădează un firesc credo în inefabilul muzical: „dacă cuvintele ar fi fost necesare, ele ar fi fost acolo de la bun început. Dar arta spune mai mult decât cuvintele." (Schönberg citat de Leppert, în Adorno 2002: 208).

[2] Adorno 2002: 204 (remarca apare în succintul său eseu dedicat lui Schönberg, „The Dialectial Composer", din 1934).

[3] Cf. Metzer 2003: 133. În Berio 1985: 108, compozitorul își vede mișcarea ca o „călătorie la Cithera [sic] la bordul unei nave mahleriane" – o „*corabie a nebunilor* boschiană", adaugă Dan Dediu în discuția sa asupra procesului de

Deschizându-și mișcarea cu „Peripetie” a lui Schönberg, și punându-i simultan pe vocaliști să anunțe *recto tono* titlul acelei piese, Berio anunță de fapt că ceea ce urmează să se deruleze este, într-adevăr, o *peripezia* – de această dată în italiană: o călătorie plină de întorsături, evenimente neașteptate, aventuri, incidente, surprize. În mâinile lui Berio, „Peripetie” a lui Schönberg devine astfel un mod explicit, aproape programatic de a spune: „da, acesta este începutul unui voiaj aventuros”. Pentru majoritatea vorbitorilor de germană sau engleză însă, sensul acestui gest este fie pierdut, fie redus la originile sale aristotelice.[1]

O confirmare finală a acestei mișcări ca o *peripezia*, o călătorie sau expediție aventuroasă prin diferite teritorii sau ape, provine din următorul comentariu al lui Berio:

> Referirile la Bach, Brahms, Boulez, Berlioz, Schönberg, Stravinski, Strauss, Stockhausen etc. sunt, așadar, și ele semnale care ne indică tărâmul armonic pe care îl traversăm, ca niște semne de carte sau ca niște steguleț de culori diferite, prinse pe o hartă pentru a indica punctele importante într-o expediție plină de surprize.[2]

Faptul că peripeția lui Berio este strategic plănuită sau înscenată nu diminuează cu nimic din imprevizibilitatea sa. Călătoria este plină de evenimente, iar conexiunile stabilite vertical și orizontal între diferite „texte” sunt dintre cele mai surprinzătoare. Metzer menționează reapariția cuvântului „unexpected” pe întreg parcursul lucrării, ceva ce

---

„babelizare” în muzicile de avangardă (Dediu 2016: 41-42). Aceasta este indubitabil una dintre sursele care au inspirat titlul și imaginile acvatice din filmul lui Frank Scheffer.

[1] Din câte știu, deși mulți se referă la această mișcare ca la un „voiaj” sau „călătorie”, niciunul dintre numeroșii comentatori, în majoritate anglo-saxoni, nu a explicitat această conexiune între „peripeția” lui Schönberg și cea a lui Berio. Singurul care se apropie de o *intuiție* a acestui fapt este David Metzer, care consideră grecescul *peripeteia* ca însemnând „răsturnare neașteptată”, iar apoi observă că apariția recurentă a cuvântului „neașteptat” (*unexpected*) de-a lungul mișcării indică „surprizele neașteptate ale audierii unor compoziții bine cunoscute în contexte inedite” (Metzer 2003: 135).

[2] Berio 1985: 107.

nu aș putea confirma.[1] Ceea ce reapare însă în partitură cu o oarecare obstinație sunt cuvintele „show” și „stage”, care provin direct dintr-un segment al romanului lui Beckett ce tratează în mod ambiguu imaginile audienței și ale spectacolului public.[2] Berio fuzionează desigur textul lui Beckett cu alte surse. Redau mai jos doar o parte din acest discurs privitor la „public show”, așa cum apare în colarea lui Berio – un fluviu de cuvinte al cărui flux amintește de Joyce și Ginsberg, și al cărui etos este cel al teatrului alienat al lui Beckett și poate al *Erwartung*-ului lui Schönberg:

> it’s a public show, you buy your seat and you wait, perhaps it’s free, a free show, you take your seat and you wait for it to begin, or perhaps it’s compulsory, a compulsory show...
>
> you wait for the compulsory show to begin, it takes time, you hear a voice, perhaps it is a recitation, that is the show, someone reciting, selected passages, old favourites, or someone improvising, you can barely hear him, that’s the show, you can’t leave, you are afraid to leave, you make the best of it, you try to be reasonable, you came too early, here we’d need Latin, it’s only the beginning, it hasn’t begun, he’ll appear any moment, he’ll begin any moment [A1] He is only preluding, clearing his throat, alone in his dressing room, or it’s the stage-manager giving his instructions, his last recommendations before the curtain rises [tutti] that is the show [T1] that’s the show waiting for the show, to the sound of a murmur, you try to be reasonable, perhaps it is not a voice at all, perhaps it’s the air, ascending, descending, flowing, eddying, seeking exit, finding none, and the spectators, where are they, you didn’t notice, in the anguish of waiting, never noticed you were waiting alone, that is the show, for the fools, in the palace, waiting [B1] the brightest star [T1] waiting alone that is the show [tutti] that is the show[3]

---

[1] Metzer 2003: 135. Cu excepția ultimei intervenții a tenorului, „the unexpected is always upon us”, nu am reușit să identific alte apariții ale cuvântului „unexpected”.

[2] Cf. Osmond-Smith 1985: 56.

[3] Mulțumiri lui Danny Liss, care în 2006 a transcris textul din *Sinfonia* în formă completă (sursa fiind partitura editată de Universal Edition) și l-a publicat pe blog-ul său – vezi Liss 2006.

Cuplate cu succesiunea rapidă de citate muzicale surpriză, aceste comentarii proeminente și probabil auto-referențiale asupra „show-ului public" par a imprima un sens teatral întregului construct al lui Berio, care ar apărea în această lumină nu doar ca o *peripezia*, ci și ca un soi de show – sau poate o paradă. Reprezintă acest pasaj un comentariu asupra show-ului muzical al lui Berio? Donal Henahan în mod cert așa consideră. Scriind în paginile din *High Fidelity* în 1969, Henahan descrie mișcarea lui Berio ca „un show de vodevil despre trecutul care devine prezent, un teatru magic" și „o captivantă oglindă muzicală a vieții în anii '60 ... cu ale sale complicații, cu al său flux, cu ale sale impulsuri crude și necontrolate".[1]

În vârtejul amețitor de materiale citaționale, comentarii și referințe, *peripeţia* lui Berio poate fi într-adevăr citită în cheia unei parade teatrale, sau ca o scenă de film în schimbare continuă. Mișcându-se neoprit, vertiginos, prin diferite peisaje intertextuale, muzica lui Berio deține o anumită calitate psihedelică sau halucinatorie, așa cum multe alte colaje o au. Această călătorie aventuroasă ar fi astfel citită de către muzicologi ca o escapadă turistică și schizofrenică prin „întreaga lume" mahleriană în doar zece minute, în timp ce același voiaj ar fi văzut de amatorul de *popular music* al anilor '60 ca un soi de „teatru al minții", un „trip" sau „ride" psihdedelic – sau, ca să utilizez metafora lui Henahan, preluată la rândul său de la Hermann Hesse, o vizită la „teatrul magic" ce-ți alterează timpul, spațiul și mintea.[2] În acest sens, *Sinfonia* este, pe de-o parte, un produs al timpului său – ceva ce ar fi greu de discutat în termeni pur formaliști. Ca și în cazul lui Mahler, „conținutul" *Sinfoniei* e mai mult decât o pură, absolută, hanslickiană „formă".[3] Partea a III-a este **„**o captivantă oglindă muzicală a vieții în anii '60", ne spune Henahan. Dar teza lui Hanslick conform căreia

---

[1] Henahan 1969: 72. Textul lui Henahan, intitulat „The Magic Theater of Luciano Berio", este o recenzie de două pagini la premiera Filarmonicii din New York și a The Swingle Singers a primelor patru mișcări din *Sinfonia* (a cincea parte a fost adăugată abia în 1969), premieră dirijată de Berio în octombrie 1968 și lansată pe disc de Columbia în 1969.

[2] Asistăm în anii '60 la o reînviere a romanului lui Hesse, *Lupul de stepă* (1927), al cărui "teatru magic" a avut un impact profund și firesc nu doar asupra lucrării omonime a lui George Rochberg din 1965, ci și, la modul mai general, asupra sensibilităților psihedelice ale sfârșitului de decadă.

[3] Cf. circularul dicton „În muzică nu există conținut în opoziție cu forma, pentru că muzica nu are altă formă decât conținutul." Hanslick 1986: 80.

„conținutul e formă” e și ea valabilă, în măsura în care, după cum declară însuși Berio, partea a III-a nu este simplu un „colaj de citate”, ci este un demers *analitic*, o „artă a comentariului”[1] mai degrabă decât o *ars combinatoria*.[2] Tensiunea dialectică dintre modernism și postmodernism, structuralism și post-structuralism, e aici în plină desfășurare, partitura lui Berio fiind prin excelență „dublu-codată”, pentru a prelua celebra sintagmă a lui Charles Jencks – adică ascultă deopotrivă de norme moderniste și postmoderniste.[3] Putem merge dincolo de formalism, pentru a evalua „râul”, „pădurea”, „rețeaua”, „fractalul”, „valsul” „peripeția” și „show-ul” ca semne investite cu semnificație culturală, metafore ale intertextualei *opera aperta* și, în ultimă instanță, ale vieții. Sau, dimpotrivă, putem considera aceste cuvinte ca indecși ai dinamicii structural-interne într-o înalt-modernistă, organică, imanentă, auctorială și canonică „operă”. În ambele ipostaze însă, labirintul persistă. Iar labirintul, ne spune Serge Gainsbourg, se deschide către infinit.

Referințe bibliografice

Adorno, Theodor W. (1960). *Mahler: eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp [2nd ed., eng. trans. Edmund Jephcott, *Mahler: A Musical Physiognomy*, Chicago: University of Chicago Press, 1992].

---

[1] Cf. titlul lui Osmond-Smith 1975.

[2] „Aveam în minte de mult timp să explorez din interior o piesă de muzică din trecut: o explorare creativă care să fie în același timp o analiză, un comentariu și o extensie a originalului. Acest lucru urmează principiul meu conform căruia, pentru un compozitor, cel mai bun mod de a analiza și comenta o piesă este să facă ceva, folosind materiale din acea piesă. Cel mai profitabil comentariu la o simfonie sau la o operă a fost întotdeauna o altă simfonie sau o altă operă. Ale mele *Chemins* sunt cele mai bune analize ale *Sequenzas*-urilor mele, la fel cum a treia parte a *Sinfoniei* mele este cel mai elaborat comentariu pe care aș fi putut să-l produc asupra unei piese de Mahler” (Berio 1985: 107). Pentru o discuție mai detaliată asupra implicațiilor noțiunii de colaj la Berio și Cage, vezi Firca 2015.

[3] Pentru Jencks, „dubla codificare” este atributul cel mai răspândit al hibridizării postmoderniste, o hibridizare care merge nu doar „dincolo de unitate”, după cum remarcă Jonathan Kramer, ci și dincolo de ceea ce Andreas Huyssen numește „marea diviziune” dintre arta înaltă și cultura de masă. Vezi Jencks 1977: 6; Jencks 1986: 14; Kramer 1995 și 1996; Huyssen 1986.

Adorno, Theodor W. (2002). *Essays on Music*. Richard Leppert, ed., introduction, commentary, notes; Susan H. Gillespie, new trans. Berkeley: University of California Press.

Altmann, Peter (1977). *Sinfonia von Luciano Berio: eine analytische Studie*. Vienna: Universal Edition.

Balint, George (2018). *Privirea estetică: Încercare în contemplarea muzicii*. București: Editura Muzicală.

Barthes, Roland (1967). „The Death of the Author". Roland Barthes, *Image - Music - Text*, London: Fontana Press, 1977, pp. 142-48.

Bayer, Francis (1988). „Thèmes et citations dans le 3eme mouvement de la *Sinfonia* de Luciano Berio." *Analyse musicale* 13, pp. 69-73.

Beckett, Samuel (1958). *The Unnamable*. New York: Grove Press [în trad. autorului; romanul a fost publicat inițial în franceză în 1953; trad. română Gabriela Abăluță, Constantin Abăluță, Ileana Cantuniari, *Opere, Vol. 3: Molloy; Malone murind; Nenumitul*, Iași: Polirom, 2011].

Bentoiu, Pascal (1971). *Imagine și sens: Eseu asupra fenomenului muzical*. București: Editura Muzicală [2nd ed., București: Editura Muzicală, 1973; 3rd ed., București: Eikon, 2023].

Berio, Luciano (1969). „Entretien" [cu Michel Philippot, 1968]. *La Revue Musicale* 265-267, pp. 85-93.

Berio, Luciano (1972). *Sinfonia*. London: Universal Edition, UE 13783 Mi.

Berio, Luciano (1985). *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Trans. and ed. David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars [publicat inițial în italiană in 1981].

Berio, Luciano (1986). „Sinfonia." Prezentare la CD Erato ECD 88151.

Berlioz, Hector (1845). „Symphonie Fantastique: The Symphony's Programme." Trans. Michel Austin. Disponibil online la: http://www.hberlioz.com/Scores/fantas.htm [accesat 11.5.2024].

Budde, Elmar (1972). „Zum dritten Satz der Sinfonia von Luciano Berio." Rudolf Stephan, ed., *Die Musik der sechziger Jahre: zwölf Versuche*, Mainz: Schott, pp. 128-44.

Cone, Edward T. (1974). *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.

Dediu, Dan (2016). „Delicvență în muzica nouă după 1970: O privire imunologică asupra dispozitivului major-minor." *Muzica* 2/2016, pp. 25-48.

Derrida, Jacques (1974). *Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press [publicat inițial în franceză în 1967; trad. română Bogdan Ghiu, *Despre Gramatologie*, Cluj-Napoca: Tact, 2009].

Derrida, Jacques (1981). *Dissemination*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press [publicat inițial în franceză în 1972; trad. română Cornel Mihai Ionescu, *Diseminarea*, București: Univers Enciclopedic, 1997].

Eco, Umberto (1990). *The Limits of Interpretation*, Bloomington: Indiana University Press [trad. română Ștefania Mincu, Daniela Crăciun, *Limitele interpretării*, 2nd rev. ed., Iași: Polirom, 2007].

Eco, Umberto (1994). *Six Walks in the Fictional Woods*. Cambridge, MA: Harvard University Press [serie de conferințe susținute la Harvard University în 1992-93; trad. română Ștefania Mincu, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța: Pontica, 1997].

Eyuboglu, Murat (1999). „Davies, Berio, and *Ulysses*." Sebastian D. G. Knowles, ed., *Bronze by Gold: The Music of Joyce*, New York: Routledge, 2013, pp. 171-85.

Firca, Stefan (2005). „Cross- and Double-Reading Musical Modernism: A Palimpsestic View." *Muzica* 16/4, pp. 49-57.

Firca, Stefan (2011). *Circles and Circuses: Carnivalesque Tropes in the Late 1960s Musical and Cultural Imagination*, Ph.D. diss, Columbus: Ohio State University.

Firca, Stefan (2015). „From Grammar to Flamboyance: Magic Theater, *Musicircus* and Soup." Vasile Robciuc (ed.), *Caietele Tristan Tzara*, Vol. 5-6, Moinești: Docuprint, p. 577-85.

Foss, Lukas (1970). „Geod for Orchestra." Prezentare la LP Vox/Candide CE 31042.

Foucault, Michel (1969). „What is an Author." Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books, 1984, pp. 101-20 [inclus în trad. română Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, Cluj: Idea Design & Print, 2004, pp. 33-61].

Franklin, Peter (1991). *Mahler: Symphony No. 3*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hanslick, Eduard (1986). *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Trans. and ed. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett.

Hassan, Ihab (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. 2nd rev. ed. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

Hatten, Robert S. (1985). „The Place of Intertextuality in Music Studies." *American Journal of Semiotics* 3:4, pp. 69-82.

Henahan, Donal (1969). „The Magic Theater of Luciano Berio." *High Fidelity* 19:8, pp. 71-72.

Hicks, Michael (1982). „Text, Music, and Meaning in the Third Movement of Luciano Berio's *Sinfonia*." *Perspectives of New Music* 20:1/2, pp. 199-224.

Hicks, Michael (1984). *The New Quotation: Its Origins and Functions*. D.M.A. diss., Champaign: University of Illinois at Urbana-Champaign.

Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen [trad. română Oana-Celia Gheorghiu, *O teorie a parodiei: Învățăturile formelor artistice ale secolului XX*, Brașov: Editura Universității Transilvania, 2021].

Huyssen, Andreas (1986). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.

Ivashkin, Alexander, ed. (2002). *A Schnittke Reader*. John Goodliffe, trans. Bloomington: Indiana University Press.

Jencks, Charles (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. Fourth rev. ed., New York: Rizzoli, 1984.

Jencks, Charles (1986). *What Is Post-Modernism?* Second rev. ed., London: Academy Editions, 1987.

Josipovici, Gabriel (1997). „Introduction" la Samuel Beckett, *Molloy; Malone Dies; The Unnamable*. New York: Alfred A. Knopf.

Klein, Michael L. (2005). *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Kostakeva, Maria (2002). „Artistic Individuality in Schnittke's Overture and his New Political Mythology." George Odam, comp., *Seeking the Soul: The Music of Alfred Schnittke*, London: Guildhall School of Music & Drama, pp. 17-27.

Kramer, Jonathan D. (1995). „Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism." Elizabeth West Marvin, Richard Hermann, eds., *Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester: University of Rochester Press, pp. 11-33.

Kramer, Jonathan D. (1996). „Postmodern Concepts of Musical Time." *Indiana Theory Review* 17:2, pp. 21-61.

Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trans. Thomas Gorda, Alice Jardine, Leon S. Roudiez; Leon S. Roudiez, ed. New York: Columbia University Press [această ediție este o compilație de texte din două volume franceze distincte: clasicul *Semeiotikè*, 1969; și *Polylogue*, 1977].

Le Robert (1973). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Vol. 5. Paris: Société du nouveau Littré.

Lipps, Theodor (1903). *Estetica: Psihologia frumosului şi a artei, Partea I: Bazele esteticii*, Vol. 1-2, trad. Grigore Popa, București: Meridiane, 1987.

Lipps, Theodor (1906). *Estetica: Psihologia frumosului şi a artei, Partea II: Contemplarea estetică şi artele plastice*, Vol. 1-2, trad. Grigore Popa, București: Meridiane, 1987.

Liss, Danny (2006). [Transcriere a textului din Luciano Berio, *Sinfonia*, după partitura editată de Universal Edition, UE 13783 Mi, 1972]. Publicat online la: https://pilgrimagetoparnassus.blogspot.com/2006/04/full-text-of-berios-sinfonia.html [accesat 11.5.2024]

Magdanz, Teresa Marlies (2006). *The Celluloid Waltz: Memories of the Fairground Carousel*. Ph.D. diss., Toronto: University of Toronto.

Metzer, David (2003). *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Monelle, Raymond (1996). „What is a Musical Text?" Eero Tarasti, ed., *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 245-

60 [textul este reluat, cu minore modificări, în Raymond Monelle, *The Sense of Music: Semiotic Essays*, Princeton: Princeton University Press, 2000, pp. 147-58].

Morgan, Robert P. (1978). „Ives and Mahler: Mutual Responses at the End of an Era." *19th-Century Music* 2:1, pp. 72-81.

Osmond-Smith, David (1975). „Berio and the Art of Commentary." *The Musical Times* 116, pp. 871-72.

Osmond-Smith, David (1981). „From Myth to Music: Lévi-Strauss's *Mythologiques* and Berio's *Sinfonia*." *The Musical Quarterly* LXVII:2, pp. 230-60.

Osmond-Smith, David (1985). *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's 'Sinfonia.'* London: Royal Musical Association.

Ozorio, Anne (2005). [Recenzie la un DVD cu două filme de Frank Scheffer, *Voyage to Cythera* și *Attrazione d'Amore*]. Publicat online la: https://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Oct05/Mahler_Berio_DVD9DS11.htm [accesat 11.5.2024]. Ediția DVD: Allegri Films BV DVD 9DS11.

Robinson, Lisa Brooks (1994). *Mahler and Postmodern Intertextuality*. Ph.D. diss., New Haven: Yale University.

Samuels, Robert (1994). „Music as Text: Mahler, Schumann and Issues in Analysis." Anthony Pople, ed., *Theory, Analysis and Meaning in Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 152-63.

Samuels, Robert (1995). *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schnittke, Alfred (1970s a). „The Third Movement of Berio's *Sinfonia*: Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Unity in Context of Polystylistics, Broadening the Concept of Thematicism." Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 216-24.

Schnittke, Alfred (1970s b). „A New Approach to Composition: The Statistical Method." Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, pp. 125-30.

Schnittke, Alfred (c. 1971). „Polystylistic Tendencies in Modern Music." Ivashkin, ed., *A Schnittke Reader*, pp. 87-90.

Schönberg, Arnold (1974). *Berliner Tagebuch*. Josef Rufer, ed. Frankfurt: Propyläen Verlag.

Seldes, Barry (2009). *Leonard Bernstein: The Political Life of an American Musician*. Berkeley: University of California Press.

Worringer, Wilhelm (1907). *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, Chicago: Elephant, 1997 [trad. română Bucur Stănescu, *Abstracţie şi intropatie şi alte studii de teoria artei*, București: Univers, 1970]

SUMMARY

Ștefan Firca

Peripeties over the river and through the woods:
Image and meaning in Berio, *Sinfonia*, III

Writing in the pages of *High Fidelity* in 1969, Donal Henahan describes the third movement of Berio's *Sinfonia* as "a vaudeville show about the past becoming the now, a Magic Theater", and "an arresting musical mirror of life in the sixties [with its] complications, its flux, its dizzying changes, its chance encounters, its raw, uncontrollable surges." Berio's ventriloquist theatre can indeed be read as a touristic and schizophrenic escapade through a/the Mahlerian "whole world", as a psychedelic "theatre of the mind", or as a "double-coded" network of intertextual meanings. I project Berio's journey into an imagistic intersection, alive with metaphors such as river, forest, network, fractal, waltz-machine, container, show, and peripety.