PORTRETE

Creația compozitorului Gabriel Iranyi la intersecția dintre ”*spiritul de finețe*” și ”*spiritul de geometrie*”[1].

Despina Petecel Theodoru

”*La finesse* est la part du jugement, *la géométrie* est celle de l´esprit”.
(Blaise Pascal)[2]
”*Geometria* silește să se contemple *esența* (...),
știința a ceea-ce-veșnic-este”.
(Platon)[3]

Impresia degajată de audierea lucrărilor lui Gabriel Iranyi[4] corespunde, indubitabil, unei fuziuni armonioase, organice dintre celor

---

[1] Prezentul studiu reprezintă *doar un eșantion* dintr-un proiect de carte schițat în 2019, la solicitarea compozitorului, dar pe care, din motive independente de voința mea, nu am reușit să-l finalizez încă.

[2] ”Finețea este parte a rațiunii, geometria cea a spiritului”. În: Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Georges Crès et Cie, 1924, Section Ière, p. 5.

[3] În: Platon, *Republica*, Opere V, București, Științifică și Enciclopedică, 1986, trad. de Andrei Cornea, partea a III-a, 526 c, 527 b, pp. 328, 329.

[4] Gabriel Iranyi (n. 1946, Cluj-Napoca), muzician german de origine româno-maghiară-evreiască, rezident la Berlin din 1988, în calitate de *compozitor independent,* a studiat compoziția la Conservatorul clujean, cu Sigismund Toduță, și, în cadrul Cursurilor de vară de la Darmstadt, dedicate muzicii noi, i-a avut ca mentori pe Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann și Cristóbal Halffter. Din anul 2000 a susținut o serie de prelegeri despre problemele și principiile muzicii noi, ca și despre propriile sale lucrări, la Academia de Muzică "Hanns Eisler" din Berlin, The New York University, The University of Wisconsin, la Academia de Muzică de Stat din Berlin, Universitatea ”Carl von Ossietzky” din Oldenburg, și la Conservatoarele din Rostock, București și Cluj-Napoca, iar în 2013 a fost invitat pentru o sesiune de masterat pentru tineri compozitori și o prelegere asupra propriilor sale lucrări, la Universitatea de Muzică București, ca parte a Festivalului Internațional "George Enescu". În perioada 2010-2016 deține și funcția de vicepreședinte al Asociației Compozitorilor Germani din Berlin. Lucrările sale sunt cântate frecvent pe

două concepte filosofice menționate în titlu: pe de o parte *finețea* cizelării riguroase, aproape matematice a materialului sonor, pe de altă parte *spiritualizarea* acestuia, astfel încât să reflecte *esența imuabilă* a fenomenului existențial surprins, de regulă, în operele de artă. Numai că, aparenta fragilitate a acestui tip de finețe are, la Iranyi, rezistența *fibrei de sticlă transparentă / translucidă*, vizibilă și totuși *ascunsă* în densitatea pluristratificată a structurii ei de rezistență. În mod paradoxal, această materialitate translucidă *estompează* geometria formei, ”mai degrabă sugerând-o”, după un principiu specific *arhitecturii minimaliste*, ce permite totodată luminii să pătrundă și să se reflecte *simultan* asupra obiectelor, din exterior spre interior și invers. ”Armătura” partiturilor lui Iranyi constă în rigoarea și soliditatea *organizării / structurării texturilor* componistice în adevărate ”rețele sonore” fin nuanțate, în conformitate cu ”principiul necesității interioare” postulat de Kandinsky în *Limbajul formelor și culorilor*[1]. Procedeul are adeseori ca efect extinderea/dilatarea spațiului arhitectonic muzical, ce generează *mișcări ascensionale* ample, favorizând în același timp ivirea, din interior, a unor ”contururi”, ”prezențe”[2] neașteptate. Cum se întâmplă în cazul fascinantei construcții din sticlă și metal, de la Craiova, ”Prisma lui Brâncuși”[3], ce

---

scenele de concert din Europa și Statele Unite ale Americii, ca și în cadrul unor prestigioase Festivaluri de Muzică Nouă: Gaudeamus Musik Week Amsterdam, Steirischer Herbst, Graz, Zilele Muzicii Noi, Karlsruhe, Festivalul ISCM, Israel, Festivalul ISCM, Olanda, Forumul International al Compozitorilor, New York, ”Rostrum”, UNESCO 1986 și 1999, Paris, Festivalul din Israel, 1986, Zilele Muzicii Contemporane, Würzburg, 2007, "Sacred meets Secular", Wisconsin (SUA), "Săptămâna Internațională a Muzicii Noi", București (2002, 2003, 2004, 2005, 2007), Festivalul ”Toamna Muzicală Clujeană”, 2016, când a fost omagiat pentru aniversarea a 70 de ani, printr-un *Portret componistic* programat în Sala Studio a Academiei de Muzică ”Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca – și , de asemenea, sunt imprimate pe CD-uri editate de Casele Kairos, Viena, Kreuzberg Records, Berlin, și Hungarton Classic.

[1] Detalii în: Vasili Kandinsky, *Du spirituel dans l´art*, Paris, Denoël, 1989, VI, p. 118.

[2] *Trei* (3) dintre piesele lui Iranyi au ca titlu *Contours, Présences I* (2014), pentru clarinet/clarinet bas, vioară, violă și violoncel, *Contours, Présences II* (2018) pentru flaut și orgă, și *Contours, Présences III* pentru *vioară și cimbalon* (2020).

[3] Această operă arhitectonică monumentală, înaltă de 12 metri, ”la limita dintre sculptură și arhitectură”, inspirată renumitului arhitect Dorin Ștefan, de

reprezintă, *la exterior*, forma *ovoidală*, la scară gigantică, a *Oului* brâncușian, în care se ”ascunde” conturul *Măiastrei* vizibil doar *din interiorul* prismei, sau doar atunci când e luminată dintr-un anume unghi, și într-un anumit moment al zilei.

Ex. 1. Dorin Ștefan, *Prisma de sticlă,* Craiova, 2022.

Ex. 2. Brâncuși, *Măiastra,* bronz, 1912[1].

I. *NON MULTA SED MULTUM*. Discreția, eleganța, știința, simțul estetic desăvârșit, interesul pentru domeniile artelor plastice și sculpturii, literaturii și poeziei, arhitecturii, ca și o înclinație naturală pentru filosofie - atribute definitorii ale omului Gabriel Iranyi - dau și ”măsura” tuturor lucrărilor sale, ca să parafrazez o cugetare bine cunoscută a presocraticului Protagoras[2]. Deşi preponderent camerale – probabil ca efect al propriei structuri mental-psihice interiorizate,

---

o schiță a sculptorului Brâncuși pentru „Templul Meditației” (neterminat), comandat de un maharajah în amintirea soției sale defuncte, a fost destinată să faciliteze, la fel ca celebra *Piramidă* din sticlă și metal de la Muzeul Luvru, prin intermediul unui lift plasat în interiorul *Oului*, intrarea în pavilionul subteran multifuncțional, al Centrului Internațional de Cultură ”Constantin Brâncuși”, și a fost plasată în curtea Muzeului de Artă ”Jean Mihail” din Craiova. Inaugurarea a avut loc în toamna anului 2022. Ilustrația ex. 1, *supra,* cf. mirelacoman.ro https://mirelacoman.ro › pavilionul-brancusi-dorin-stefan...

[1] Imaginea, cf. Wikipedia https://ro.wikipedia.org › wiki › Măiastra

[2] Protagoras din Abdera (490-420 î. Hr.): ”*Omul este măsura tuturor lucrurilor*: a celor existente, întrucât există, iar a celor inexistente, întrucât nu există”. Aforismul său a fost preluat de Platon în dialogul [experimental, *peirastic*] *Theaitetos* (sau *Despre cunoaștere*). În: Platon *Opere VI*, București, Științifică și Enciclopedică, 1989, trad. în limba rom. de Marian Ciucă, 152 a, p. 193.

reflexive, introspective, legitimându-i oarecum nevoia de *concizie* – *"mă interesează mai mult procedeul reducerii la esențial*, *fără ornamente de prisos*" – dublate de o anume rezervă în a-și dezvălui fondul afectiv și intelectual - opusurile lui Iranyi dau totuși senzaţia unei *spaţialități* în care se oglindesc, într-o interdependenţă aproape magică, micro- şi macro-Universul.

Cu toate că a compus și *Muzică pentru instrumente și mediu electronic* onorând astfel cunoștințele și experiența dobândite la Cursurile de vară pentru Muzică Nouă de la Darmstadt[1] (*Metaphor II* pentru flaut și electronics, *Solstice* pentru clarinet, vioară, violoncel și live-electronics, *Realm / Tărâmul* pentru violoncel și mediu electronic, *Song of Degrees / Cântecul Treptelor* pentru orchestră de cameră și mediu electronic), Gabriel Iranyi a rămas fidel structurării clasice a partiturilor, de obicei 4 sau 5 secțiuni, alternând fie în funcție de *contrastele agogice*, de *dinamica ritmică* a frazelor - ca de pildă în *Cvartetul pentru flaute*, în *InnenZeit III pentru vioară și pian*, sau în *Espressioni pentru vioară, clarinet și acordeon* - fie în funcție de *stările de spirit* induse de titlurile unor opere plastice sau poetice precum *Hommage à Paul Klee* (Ciclul I pentru pian), *Hommage à Chagall* (Ciclul al II-lea pentru pian), *Cinci Haiku-uri pentru sextet instrumental*, *Două lieduri* pe versuri de Paul Celan etc. -, dar și limbajului *texturilor* axate pe procedeele tehnicii polifoniei și contrapunctului, ca mulți dintre confrații secolelor XX-XXI. Gabriel Iranyi le-a transformat însă în fundamente solide ale unor construcții moderne, în structura cărora transpare și se prelungește filonul arhetipal al tradiției[2]. Până și instrumentele folosite sunt, în genere, cele obișnuite: corzi, suflători, pian, percuție, voci umane. Dar, pentru a diversifica și nuanța coloritul paletei timbrale, cu intenția de a crea elementul-surpriză care să rafineze și *fluidizeze* materia sonoră, redându-i dubla calitate de a fi în același timp *sensibilă* (concretă) și *inteligibilă* (*abstractă*, și care, în accepția aristotelică, ține de forme geometrice de tipul "cercurilor matematice")[3], Gabriel Irany

---

[1] Vezi și nota 19, *infra*.

[2] În anul 2000, Gabriel Iranyi și-a expus viziunea asupra relației dintre tradiție și inovație în teza de doctorat cu titlul *Muzica contemporană la răscruce de secole. Continuitatea ideatică și viabilitatea tehnicilor componistice*.

[3] Detalii în: Aristotel, *Metafizica*, București, Iri, 1999, trad. în lb. rom. de Ștefan Bezdechi, VI (E), 9, 136, p. 279.

introduce uneori printre celelalte instrumente ***harpa*** (*Gamma* pentru flaut și *harpă*, *InnenZeit V / În interiorul timpului V* pentru flaut, violoncel și *harpă*, *ImPuls 1* pentru flaut, *harpă* și percuție), ***clavecinul*** (*3 Kalligraphien nach Haiku/3 Caligrafii bazate pe Haiku* pentru flaut și *clavecin*), ***chitara*** (*Blicke auf Hiroshima / Privește spre Hiroshima* pentru vioară, *chitară* și acordeon, *Drei Phantasistücke / Trei piese fantezii* pentru flaut și *chitară*), ***acordeonul*** (*Espressioni* pentru vioară, clarinet și *acordeon*, *Stufungen* pentru blockflöte tenor, flaut, violă, *acordeon* și percuție, *Interieur. Stimmen und Echos / Interior. Voci și ecouri* pentru *acordeon* și trio de coarde), și ***orga*** (*Contours, Présences* II pentru flaut și *orgă*, Psalmul 121, *Ich schau empor nach jenen Bergen / Privesc în sus la munții aceia* pentru vioară și *orgă*, *Shir ha'Maalot* și *Wie man zum Stein Spricht… / Cum să vorbești cu piatra...,* pentru *orgă solo*).

Pe de altă parte, travaliul lui Iranyi poate fi asociat lejer cu inițiativele unora dintre arhitecții contemporani de a proiecta edificii spectaculoase, perfect adecvate secolelor XX-XXI, chiar dacă înălțate pe ruinele unor vestigii cu valoare inestimabilă, conservate cu religiozitate de către arheologi. Iranyi nu apelează la *citate* – decât dacă e vorba despre lucrări cu texte psalmice ori poetice, pe care le reproduce ca atare – și nici la *colaje*, ca Berio, Bernd Aloïs Zimmermann, Klaus Huber, Martin Kaltenecker, Mauricio Kagel (poate doar la "colaje politonale" ca în *Laudae* pentru două piane); nici măcar ca mentorul său de la Darmstadt, Helmut Lachenmann, care integra în unele lucrări, ca de ex. *Accanto* pentru clarinet solo și orchestră, motive din partituri clasice consacrate, cum ar fi *Concertul pentru clarinet și orchestră* de Mozart, considerându-le "confruntări"[1]. Compozitorul de origine română, recurge însă la *spiritul* polifoniei și contrapunctului de extracție bachiană, pe care-l încorporează în "arcuiri melodice" (cf. G. I.) și acordice rafinate, pe care le *ascunde* în "rețele" de duble *șiraguri* ritmice suprapuse, reversibile (*în oglindă*), ca de exemplu în *InnenZeit III* (vioară-pian), *Piano cycle I*, *Hommage* à *Paul Klee* (pian), sau *Anamorphosen II* (pian la 4 mâini) etc., ba chiar în *urzeli* punctiforme de sorginte weberniană, ca în *InnenZeit I*. Prezența *spiritului bachian* e percepută

[1] Pentru detalii, vezi articolul lui Pierre Michel, *Attitudes esthétiques et pratiques compositionnelles dans la musique germanique d´après 1945*, în: Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, *op. cit*., p. 184.

însă *doar ca expresie* a unor fundamente esențiale, atemporale[1], ce rămân ”ascunse cognitiv”, tot așa cum *ascunsă* rămâne, conform mărturiei compozitorului, ”construcția strictă” a ”corespondenței dintre imaginile lingvistice și imaginile sonore” din *Psalm* pe versurile lui Paul Celan, ori ca ”valorile de durate de bază” din *Cvartetul de coarde nr. 4*[2]. Dintr-o simplă răsfoire a partiturilor, apare ca evident faptul că autorul posedă ştiinţa de *a spune mult în puţin,* reuşind să obțină *texturi* de o complexitate şi densitate orchestrală uneori, aproape exclusiv din combinarea câtorva sunete, ritmuri, acorduri, timbruri instrumentale, contraste agogice, poliritmii, politonalități, structuri polifonice și contrapunctice repetitive, caracteristice de altfel stilului său componistic. Salturile intervalice îndrăzneţe, cu superpozări și recurențe generatoare de *ambiguități* semantice, metrica eterogenă cu efecte ritmice variaționale variate; intensităţile sonore puternic contrastante, de la inaudibilele *pianissime* la cele mai penetrante *fortissime*; conglomeratele sonore din care se desprind alternativ elementele lor constitutive punctiforme (*microelemente*), pentru a se recompune în alte blocuri armonice generoase; *tăcerile* adânci, prelungite de ecouri cu *vibraţii*[3] infinite, până la disoluție, amplifică sfera polisemantică a muzicii

---

[1] Gabriel Iranyi a fost interesat încă din studenție de această problematică însușită temeinic în orele clasei de compoziție tutelată de către maestrul Sigismund Toduță, la Conservatorul din Cluj-Napoca. Nu e de mirare, deci, că, la absolvirea Conservatorului, Iranyi a predat *contrapunctul renascentist și baroc* atât la Conservatorul din Iași, cât și la Universitatea din Tel Aviv, beneficiind totodată de experiența altor personalități marcante ale secolului al XX-lea, europene și americane, care i-au influențat evoluția pe multiple planuri. Printre acestea, György Ligeti, de la care a deprins, probabil, ceva din tehnicile muzicianului maghiaro-austriac - *micropolifonia* și *poliritmia*, traduse de Iranyi în *microelemente* și *plurivocalitate*; György Kurtág, care l-a inspirat, poate, în privința *conciziei* și a *fragmentării expresiei* - la Iranyi ilustrată prin trecerea bruscă și repetată, chiar în aceeași măsură, de la *ff* sau *fff* la *pp/ppp* (evidentă și în exemplele 3, 5, *infra*) - și Morton Feldman, care trebuie să-i fi captat atenția cu *modelele* sale *asimetrice recurente* și cu interesul pentru *pictura abstractă*.

[2] Detalii împărtășite de către compozitor în corespondența din 30 Octombrie 2019. Vezi și pp. 15, 16.

[3] Preocupat de rolul intensităților sonore și al raporturilor dintre ele în redarea cât mai diversificată a nuanțelor timbrale, cu scopul *relevării* ori *ascunderii* celor mai subtile fluctuații lăuntrice, Gabriel Iranyi notează în unele partituri indicații precum *vibrato, non-vibrato, molto vibrato, stop vibrato* (în *Cvartetul*

stârnind curiozitatea și dorința descifrării secretului ce ar sta la baza acestui fenomen. Senzația de *spațialitate* provocată de muzica lui Gabriel Iranyi, nu are ca efect nici ”*staticismul* obținut prin raționalizarea timpului”, cum ar spune Adorno[1], recunoscut pentru sarcasmul manifestat în mediul așa-numitei ”Școli de la Frankfurt”, pe care a și fondat-o, ironizând destul de vehement experimentele avangardiste ale ”generației demisionare” [de la Darmstadt][2], pe care o califica drept ”supusă lumii administrate”[3], și nici cu ”geometrizarea” excesivă a muzicii de către vechii greci – cum comentează muzicologul grec Makis Solomos[4]. Dar, Gabriel Iranyi are grijă să echilibreze diferențele dintre *cursivitatea și divizarea* discursului muzical prin intermediul *fluidizării,* cum am mai spus-o*,* a *texturilor* sonore adiacente sau intermediare, al formulelor ritmico-armonico-polifonice de sorginte barocă, și datorită

---

de coarde nr. 4), *senza vibrato, poco vibrato, vibrato accelerando* (în *Anamorphosen I,* pentru flaut și pian), și chiar *pedală-vibrato*, ca în piesa *Klanggitter, Stimmen, Epilog / Grile (rețele) de sunet, Voci, Epilog* (1998) etc.

[1] ”La spatialisation de la musique au sens d´une staticité de la macrostructure découle de la rationalisation du temps”. În: Hugues Dufourt – Joël-Marie Fauquet, La musique depuis 1945, Bruxelles, Mardaga, 1996, *Adorno et la génération de Darmstadt. Un commentaire critique* (Makis Solomos), p. 125.

[2] În 1978 și 1984, când *spațializarea* sunetelor și a înălțimilor (*y compris* muzica spectrală), devenise un concept tot mai captivant, intens cultivat încă din primele decenii ale secolului al XX-lea, de compozitori precum Cage și Varèse, continuând cu Stockhausen, Kagel, Xenakis, Niculescu, Nemescu, Dănceanu, Ioachimescu, Maia Ciobanu, și, mai aproape de zilele noastre Cătălin Crețu, Sebastian Androne-Nakanishi și încă mulți alții, Gabriel Iranyi s-a numărat printre bursierii DAAD, participând la celebrele Cursuri de vară de la Darmstadt, la clasele de compoziție tutelate de Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann și Cristóbal Halffter.

[3] ”La génération de Darmstadt serait donc une génération résignée, une génération soumise à ce (...) qu´Adorno nomme « monde administré »”. Fraza e reprodusă și comentată de Hugues Dufourt în *op. cit*., p. 125.

[4] ”Pour fonder une première théorie de la musique, les anciens Grecs avaient dû procéder à sa géométrisation”. *Idem, ibid*. De fapt, ”geometrizarea” la care se referă Adorno, era, în viziunea lui Platon, doar *o imitație* a figurilor geometrice *ipotetice*, în fapt a *principiilor* acestora, la care, ființele terestre ”nu pot să se înalțe” (...). ”Ei [geometrii și aritmeticienii] se folosesc de figuri vizibile (...) fără însă a raționa asupra lor, ci asupra acelor entități cu care figurile *doar seamănă”*. Detalii, în: Platon, Opere V, *Republica*, București, Științifică și Enciclopedică, 1986, trad. de Andrei Cornea, Partea a III-a, 510 c, e, și 511, a, pp. 310-311.

coerenței sintaxei frazelor, ale căror motive se preiau unele pe celelalte, *în oglindă*, într-un *continuum* ce anulează posibilele hiatusuri. Nici măcar momentele de *tăcere* nu înseamnă stagnarea, suspendarea fluenței sonore, ci umplerea lor cu prelungirea ultimelor sunete ale frazei precedente prin *legato-uri de expresie,* în nuanțe de *pp* sau *ppp*, creând adevărate *punți* între un acord și altul, între un arpegiu și altul în tranziție spre *mf* sau *fff.* Unul dintre exemplele, care implică spațiul și timpul, ar fi *InnenZeit I* pentru orchestră de coarde[1] – în opinia mea, adevărată sinteză sonoră a categoriilor de Timp: *expansiv*, redat prin salturi aeriene de nonă, în registrul supra-acut, suprasensibil, convertită brusc în secundă mare, în registrul mediu al viorilor, și infiltrată apoi în texturi de ritmuri contrapunctice recurente și inversate; *psihologic*, prin sextolete de șaisprezecimi fluctuante sugerând mersul sinuos, instabil al oscilațiilor afective; *comprimat*, în ritmuri repetitive, în *spiccato,* de șaisprezecimi compacte; *rarefiat*, *difuz*, prin reluarea intervalelor de secundă mare, dar pe sunetele accidentate *fa#-sol#,* în loc de *fa becar-sol*, cu aceleași inversări și retrogradări, acum în valori augmentate, de doimi; *pulverizat* în microelementele formulelor inițiale, dispuse în *puzzle*-uri de ritmuri sincopate, într-un imens crescendo; *transfigurat*, ca o întoarcere *la* și *în* sine, la fel de brusc, printr-un *ppp* în surdină urmat de solo-ul violei în ”*p* expresiv” absorbit în *pppp* unei polifonii eterofonizate ce instaurează, în final, calmul și stabilitatea *timpului ontologic*.

II. *”ZBORUL, CE MINUNE!”*[2]. ”Pentru Iranyi, *ascensiunea este un proces spiritual*, nu fizic, și ea *nu* trebuie să fie reprezentată neapărat în

---

[1] Catalogul creațiilor lui Gabriel Iranyi vorbește și despre exigența cu sine reflectată în *numărul variantelor* realizate pentru una și aceeași lucrare, fiecare destinată unor instrumente/ combinații instrumentale diferite. Pentru *InnenZeit I*, compozitorul a scris nu mai puțin de șase (6) asemenea variante. La fel, pentru *Anamorphosen* există trei variante, dintre care *Anamorphosen I* pentru *flaut și pian* (2010), *Anamorphosen II* pentru *pian la 4 mâini* (2015, 2017), și *Anamorphosen III* pentru *clarinet, clarinet bas și pian*. Și pentru *Metaphor*, Iranyi a scris, de asemenea, trei variante: prima pentru *flaut solo* (1981), celelalte două pentru *flaut și mediu electronic* (2009).

[2] Toate expresiile aforistice citate aici, îi aparțin lui Brâncuși și fac parte din dialogul purtat de Tretie Paleolog cu sculptorul român despre ”Calea Sufletelor Eroilor” – denumirea dată de însuși artistul *Trilogiei* monumentelor de la Tg.

mișcări muzicale ascendente”[1]. Întrucât, ceea ce urmărește ”este ideea subiacentă a unei *ascensiuni* către Dumnezeu, sau, mai general spus, de *meditație și reflecție*”[2]. Într-adevăr, în marea lor majoritate, lucrările concepute de Iranyi transmit sentimentul elevației spirituale, indiferent dacă sensul devenirii traseelor sonore este ascendent, sau dacă se desfășoară pe spații plane, în țesături de eterofonii polifonizate a căror transparență conduce în zone onirice, de ”meditație și reflecție”. Sensul expresiv al muzicii reflectă aspirația compozitorului de a ”căuta”, aidoma sculptorului, ”esența zborului”, sau de a o extrage din materia concretă – Brâncuși, din marmură, lemn, bronz, piatră, cu dorința explicită de ”a face piatra să cânte pentru omenire”[3] - Iranyi, din sunete, instrumente și tehnici proprii travaliului componistic.

”Trebuie să urci foarte sus pentru a vedea departe”. În piesa *Bird in space* pentru pian (2005) – subintitulată *Studiu sonor asupra sculpturii cu același nume a lui Brâncuși* - timpul și spațiul brâncușiene depășesc limita timpului concret, prin *armonicele naturale* ale sunetului fundamental *la*, al acordului inițial, țintind zona imperceptibilului, prin jocul intensităților, de la *pp* la *fff,* pentru a sfârși în *ppppp*! Zborul păsării e când *static* definind *spațiul* (vezi acordurile inițiale prelungi, în *fff,* ce revin leitmotivic), când *frânt*, prin desprinderea din blocul lor compact a unor sunete răzlețe, de *pătrimi* individualizate - *timpul* în opinia autorului - sau prin introducerea lor în formule ritmice sincopate, ca niște *aripi* ce protejează puritatea ”păsării imaginare” ilustrată de ”fraza

---

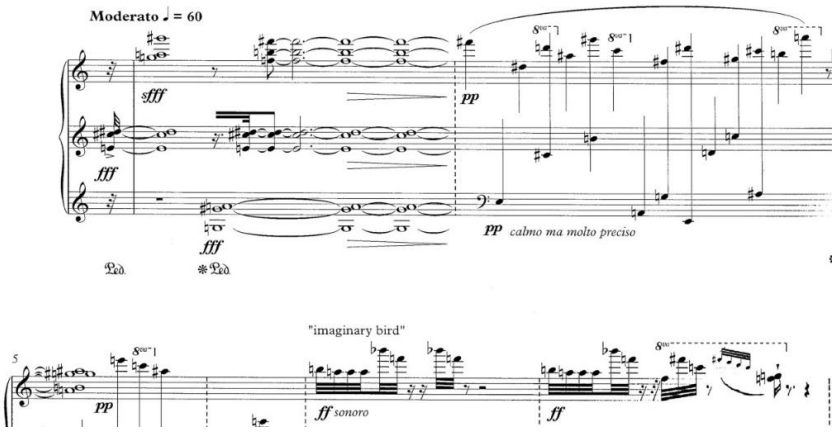
Jiu. Detalii în: Tretie Paleolog, *De vorbă cu Brâncuși*, București, Sport-Turism, 1976.

[1] ”*Der Aufstieg ist ein modell, das Gabriel in seinen kompositionen mehrfach beschäftigt hat*: *Der Aufsteig als geistiger vorgang, nicht als physischer, ein aufsteig mithin, der nicht unbedingt in musikalischen aufwärtsbewegungen repräsentiert sein muss*”. Comentariul se datorează muzicologului Ingo Dorfmüller, și a fost inclus în prezentarea CD-ului de autor editat în 2016 de Casa Kreuzberg Records, Berlin, sub genericul *Hauptweg und Nebenwege*, ce reproduce titlul uneia dintre pânzele lui Paul Klee, preferate de către compozitor.

[2] ”...Ihm geht es um die ihnen zugrundeliegende vorstellung eines Aufstiegs, einer Erh zu Gott, oder noch allgemeiner um Meditation und Reflexion”. *Idem* sursă. Una dintre ultimele lucrări compuse de Iranyi (Octombrie 2024), are ca titlu *Miroirs et Reflets/Oglinzi și reflexii pentru violoncel solo si ansamblu de cameră.*

[3] În: *De vorbă cu Brâncuși*, p. 31. Vezi și nota 22, *supra*.

melodică scurtă”, aproape repetitivă, cu ”variații minimale”, onomatopeice, în valori de *treizecidoimi* (ex. 3). În final, *ideea de zbor* reunește elementele celor trei ”niveluri sonore” propuse de compozitor – *spațiul, timpul, pasărea imaginară* – în slalomul păsării prin timp și spațiu, asemenea gândului fulgurant. După un moment de *nemișcare,* în *ppp*, pasărea își reia zborul spre înălțimi, de pe aceeași pedală telurică, *la*, sfârșind pe reverberațiile octavei din registrul supra-acut. Compozitorul îi sugerează interpretului să ”lase sunetul să moară departe, complet”. Numai că sunetul nu moare, ci împrăștie o lumină lină, indefinibilă, anunțând ”eliberarea sufletului de materialitate” (G. Iranyi).



Ex. 3. Gabriel Iranyi, *Bird in space*, partea I, primele măsuri, p. 2.
Verlag Neue Musik, Berlin, 2005.

”Vreau să prezint imponderabilul într-o formă concretă”. Aforismele Brâncușiene își găsesc corespondentul în ambele creații ale lui Gabriel Irany inspirate de *Măiastrele* sculptorului. Nu întâmplător am lăsat în plan secund cel de-al doilea exemplu muzical, *Măiastra* / *Bird of wonder* pentru pian solo (1981), deși creată cu mai bine de două decenii înaintea *Păsării în spațiu / Bird in space* (2005), respectând parcă succesiunea păsărilor brâncușiene. Potrivit mărturiei sculptorului, *Măiastra* sa, inspirată la rândul ei de povestea unei păsări legendare, ”frumoasă ca soarele”, *își are originea* în *Pasărea în spațiu*, căreia Brâncuși i-a modelat ”mai bine de *50 de variante* în marmură și bronz”, în cercarea de a-și realiza visul care l-a urmărit încă din copilărie, ” timp

de 45 de ani”[1]: acela de ”a exprima *calitatea* păsării în sine, *zborul, elanul*”[2]. Din această perspectivă, piesa omonimă a lui Iranyi, pare a fi un experiment *noematic*[3], intelectual și spiritual al compozitorului, dornic parcă să pătrundă *în interiorul* fenomenelor spațio-temporale studiind variațiile de ritm și intensitate ale zborului *păsării imaginare*, după modelul brâncușian. Minuțiozitatea cu care sunt alcătuite formulele ritmice din sunete mărunțite, în valori ce variază între *șaisprezecimi, treizecidoimi* și *șaizecipătrimi*, precum și acordurile ”ostinate” ce se repetă algoritmic, existente și în *Bird in space*, plasate la distanțe determinate de secțiuni destinse, arpegiate, descriu cu acuitate profilul metaforic al *păsării miraculoase* zămislită de viziunea ambilor artiști. Grupajele de *șaizecipătrimi*, în *descensio* și *ascensio,* evoluează în direcții opuse, ca *aripile* păsării larg deschise înaintând în ritmuri *accelerate* sau *încetinite* spre acel *dincolo* de orizontul perceptibil, punctând *ideea de zbor*, la care aspira Brâncuși[4]. Întreaga structură interioară a muzicii, ca și imaginea ei grafică (ex. 4, 5), se apropie semnificativ de felul în care, spre exemplu Vitruvius – celebrul arhitect roman (cca 80-70 î. Hr. – cca 15-23 d. Hr.) – percepea *perspectiva* spațiilor teatrale din antichitatea romană raportând-o în egală măsură la *linearitatea* ”avanscenei plane” – la Iranyi, a vocii secunde, dar și a spațiului la fel de plan, de pe care *Pasărea* își desface aripile progresiv, echivalent al ”perspectivei

---

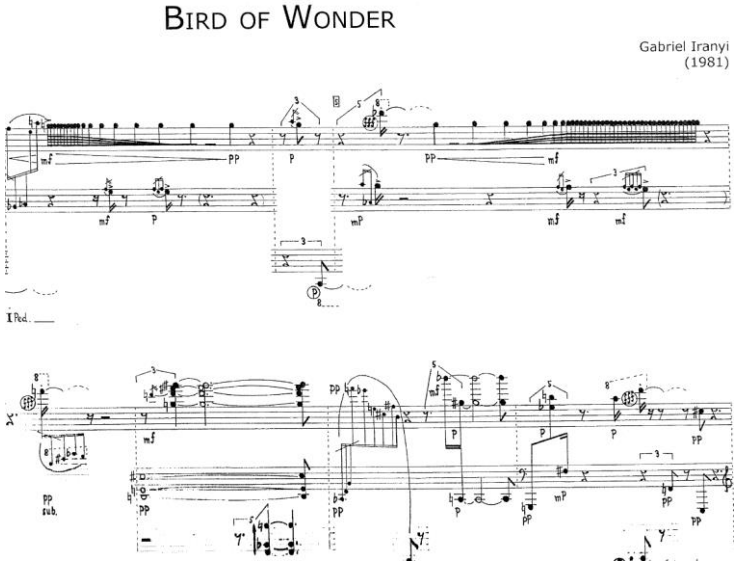
[1] Detalii consistente în: Barbu Brezianu, *Brancusi en Roumanie*, București, All, 1998, 65, 67. *La Maïastra*, pp. 222, 226-227.

[2] *Idem, ibid,* p. 222.

[3] Termenul provine de la grecescul *nóema* (*obiect mental*), înrudit cu *noēsis (idee, inteligență, înțelegere)* - concepte filosofice antice, care presupuneau intervenția *gândirii, intelectului* (*noūs*) în percepția, cunoașterea și înțelegerea unor lucruri și fenomene. De altfel, compozitorul compune, în 2014, piesa intitulată *Noema* pentru pian solo și orchestră de cameră (suflători, două viori, violă, violoncel și contrabas, percuție și harpă).

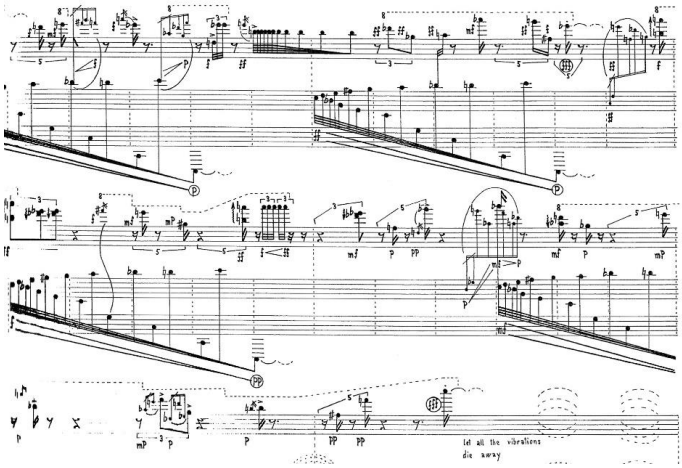
[4] Îmi amintesc că, o asemenea *aripă,* imensă, de un alb imaculat, fusese expusă, alături de conturul unei păsări, și ea imensă și imaculată, pe unul dintre cele două panouri plasate pe scena Sălii Studio a Academiei de Muzică din Cluj-Napoca, în seara zilei de 26 Octombrie 2016, când compozitorul a fost sărbătorit pentru aniversarea a 70 de ani, și când, printre lucrările incluse în program s-a numărat și *Bird in space* pentru pian solo. *Simbolul aripii* mai apare în piesa *The Severing of the Wing / Tăierea/Ruperea aripii* pentru cor mixt *a cappella*, și în *Psalmul 138*, *Flügel des Morgenroth / Aripile zorilor* pentru recitator, mezzosoprană și pian (2008). Vezi și nota 36, *infra*.

încetinite" vitruviene – și la *înclinarea* "arierscenei, cu cele două laturi oblice, care *accelera perspectiva*..."[1] – la Iranyi *ascensiunea rapidă* a formulelor ritmice quasi simetrice. Configurațiile înaripate se repetă pe parcursul lucrării în diferite combinații ritmice, având ca punct comun de *pornire* și de *diseminare*, *platforma* marcată de intervalul de cvintă perfectă ascendentă *do-sol*. După mai multe ascensiuni gâtuite, în triolete, cvintolete, sextolete de *treizecidoimi,* separate de pauze fantomatice de optimi și *treizecidoimi*, în *salturi repetitive* de nonă, și căderi pe cel mai grav *do* (de la măs. 96 până la sfârșit), zborul *Măiastrei / Bird of wonder* se reduce la câteva fluturări de aripi, oscilând între *mp*, *pp* și *fff* pe un *do* supra-acut solitar, înconjurat de cercurile concentrice generate de propriile *unde* vibratile. La finele piesei *Bird in space* autorul sugera ca *ultimele sunete* să dispară complet, în schimb, aici, compozitorul dorește ca *vibrațiile finale* să fie lăsate să se piardă în neant, sau, poate, în infinit, aidoma "Stâlpului Nesfârșit" (i.e. *Coloana infinită*), sau "însuși drumul Sufletului în necunoscutul infinit..." (cf. Brâncuși).



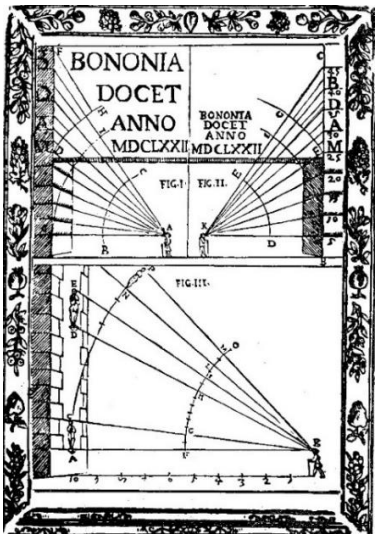
Ex. 4. Gabriel Iranyi, *Bird of wonder,* primele măsuri cu "sintaxă polimorfă" (cf. G. Iranyi). Extras din partitura tipărită în 2012 la Verlag Neue Musik, Berlin, NM 1560, măs. 1-5, p. 5.

[1] Detalii în: Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfoze*, București, Meridiane, 1975, trad. de Paul Teodorescu, p. 11.



Ex. 5. Gabriel Iranyi, *Bird of wonder*, ultimele măsuri, unde se observă reiterarea formulei inițiale, *ritartando* – cu deosebirea că sunetul *sol becar* e înlocuit cu *si becar*. *Idem* sursă, p. 15.

Aspectul recurent, sau divergent, al pasajelor ritmice din *Bird of wonder* își mai găsește un corespondent în *imaginile schematice* de perspectivă atribuite lui Albrecht Dürer[1] (ex. 6), ca și în *denumirile* atribuite celor două procedee perspectivale: *accelerată* și *încetinită*. Gabriel Iranyi notează formula ritmică *descendentă* prin *ritartando* sau ”*încetinire* până la sferturi de ton”, iar pe cea *ascendentă* prin *accelerando*, ”începând de la sferturile de ton”. Am vrut să reproduc imaginea tocmai pentru analogia frapantă dintre grafia și indicațiile muzicale și cele arhitectonice, grăitoare în privința posibilelor, de fapt *realelor interferențe* dintre muzică și celelalte arte.



Ex. 6. *Perspectivă încetinită*: rectificare optică pentru litere, *apareiaj* de arhitectură și statui[2].

[1] Detalii în: Jurgis Baltrušaitis, *op. cit*., secțiunea *Ilustrații*, fig. 4, p. 110.
[2] *Idem, ibid*. Dacă în cazul *perspectivei accelerate* ”este vorba despre o fantezie, de un joc cu paradoxul, dar care reflectă concepția fantasmagorică a unui ordin

III. COINCIDENTIA OPPOSITORUM. Pe lângă noțiunea-concept de *ascensiune,* la care se poate accede fie prin *descinderea* prealabilă în tenebre, fie prin *inițierea* zborului spiritual din adâncurile psihicului, un alt principiu esențial pentru gândirea muzicală a lui Gabriel Iranyi mi se pare a fi *ambiguitatea* - ambele proiectate de viziunea integratoare a compozitorului, să *coincidă* în final. Un astfel de exemplu îl constituie *Psalmul pentru 16 voci a cappella*, pe un text de Paul Celan (2010). Conform afirmației autorului, vocile sunt ”organizate strict, în canoane prolaționale” (i.e. *proporționale,* tipice epocilor medievală și renascentistă), combinate cu ”*polifonii de eterofonii*, ca *stratificare plurivocală* a unei singure linii melodice”, organizată conform ”metodei mele caracteristice, în *valori de durate de bază*”[1], din care rezultă ”texturi cu aparență de structuri de cristale fluide”. Compozitorul nu pierde însă din vedere practicile corale din secolele XX-XXI – vorbirea cântată, șoptită, șușotită, sincopată, fragmentată, în salturi ascendent-descendente de septimă și octavă. Până spre finalul *Psalmului*, în care Paul Celan invocă *Nimicul* care ”am fost, suntem și vom rămâne...”[2], și ”nimeni nu ne va mai plămădi iarăși din lut...”[3], vocile feminine coboară, în derivă, *în trepte*[4] de terțe și secunde mari, în timp ce vocile masculine

---

arhitectural” (*op. cit*., p. 11), *perspectiva încetinită* face ca obiectele să pară mai apropiate decât sunt, prin mărirea elementelor depărtate” (*Idem, ibid*., p. 12).

[1] Principiul *valorilor de durate de bază* (*Grunddauerwerte)* îi aparține așadar compozitorului, și, după cum îmi comunica în *mailul* din 30 Octombrie 2019, l-a ales ”deoarece îmi oferă posibilitatea de a prezenta o singură structură melodică *simultan* în mai multe voci, însă în *tempi diferiți*” (subl. mea). El a mai fost folosit în *InnenZeit I* (2002) pentru orchestra de coarde, și în *Passages* pentru orchestră (2004), ”*În memoria lui Walter Benjamin”*.

[2] *Ein Nichts/ waren wir, sind wir, werden/ wir bleiben, blühend:/die Nichts-,/ die Niemandsrose - Un nimic/Am fost, suntem, vom fi/noi rămânem, înflorind:/ nimicul,/Trandafirul nimănui.*

[3] *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm...*

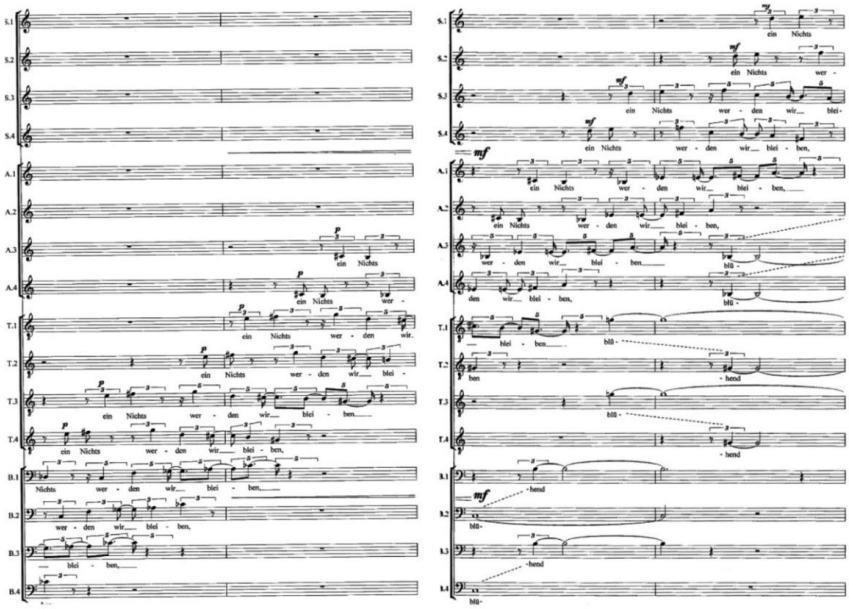
[4] Una dintre primele creații a fost piesa pentru pian *De profundis* (1978), urmată, în 1979, de primul *Psalm,* pentru orchestră, dar și de *Cântarea treptelor* (*Song of Degrees*) pentru orchestră de cameră și mediu electronic. În 1984 Iranyi reia tema *treptelor*, sub denumirea ebraică originară, *Shir Ha'Maalot* (în ebraica veche, *Pași*) *pentru orgă,* ”precedat de 15 Psalmi de dimensiuni reduse” (120-134), cu titlul de ”termen generic” (cf. Ingo Dorfmüller). Au urmat alții, printre care *Ich schau empor nach jenen*

urcă aceleași trepte, în terțe, cvarte și secunde mici, în ritmuri contrapunctice întretăiate, ”ce implică recursul atât la structuri de cristale-sonore fluide, cât și la polifonia *canonului-ecou*, pentru a genera *sonorități care plutesc în spațiu*” (cf. G. Iranyi). La un moment dat vocile feminine și cele masculine converg, într-un punct al *pilonului* vertical alcătuit din succesiuni de secunde mici, *do* (soprane 3, 4, alto 1)- *do#* (tenor 1, 2, alto, 3, 4) din registrele medii (p. 11 a partiturii) - la fel de *ambigue*[1] ca semantica adoptată de Celan - pe cuvântul *bespricht / vorbește, discută,* încadrat de *Niemand / nimeni,* și *unser Staub / praful nostru* = Nimeni nu vorbește despre *praful* nostru...” [aluzie transparentă la *praful* de stele, *scânteia divină* din care, de fapt, se consideră că e plămădit omul – n. mea D.P.]. Pe măsură ce *Psalmul* se apropie de final, se produce încă o schimbare de direcție, unde contrariile *suferință / bucurie* coincid într-o ascensiune pe cât de spectaculoasă, pe atât de dramatică: după interferarea și *convergența* sensurilor până atunci opuse, vocile se unesc într-o ascensiune în spirală, de cvinte mărite și cvarte perfecte pe secunda mare *do*

Bergen/Ridicându-mi privirea spre acei munți...(2005), *„Reflexii asupra celui de-al 121-lea Psalm”* (de fapt, *al 22-lea),* pentru vioară și orgă (2005). Psalmul face parte din secvența psalmică a „Cântărilor treptelor”. Titlul este de fapt o parafrază a primului verset din *Psalmul 22*: ”Către Tine, *Cel ce locuiești în cer am ridicat ochii mei*” (cf. *Biblia*, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, 1975, p. 627). După cum se poate observa, poetul a substituit *altitudinii* Divinității (”...*Cel* ce locuiești *în cer*...”), expresia ”...spre *acei munți*”. În 1994 apar încă *Doi Psalmi* – 130, de fapt 129, *De profundis../ Din adâncuri am strigat către Tine, Doamne* - și 136, *An der Wassern zu Babel/ La apele Babilonului* [”...acolo am șezut și am plâns...” – cf. Biblia, 1975, pp. 629, 631], pentru mezzosoprană (bariton) și pian, iar în 2008, Gabriel Iranyi scrie *Psalmul 139*, *Flügel des Morgenroth / Aripile zorilor*, pentru recitator, mezzosoprană și pian. E vorba, de fapt, de *Palmul 138*, *Al lui David*, și este o comprimare a *versetului 9*: ”De voi lua *aripile mele de dimineață* (subl. mea D.P.), și de mă voi așeza la marginile mării...”. În: *Biblia*, 1975, p. 630.

[1] Nu o dată descoperim în partiturile lui Iranyi asemenea ambiguități intervalice provenite din *coliziuni* între un sunet natural și dublura lui alterată cu diezi sau bemoli, emise concomitent în registre diferite, și marcate ca atare chiar de către compozitor prin linii oblice punctate (*Hommage à Paul Klee, Psalm, Anamorphosen I*). Ele anticipează, să zicem, procedeul *anamorfotic* din *Anamorphosen I* și *II*, prin *descompunerea* grupurilor acordice inițiale în sunetele și intervalele componente.

bemol/do diez, formând o *altă aripă*, în realitate o *aripă dublă*, enormă, rezistentă, rezultată din suprapunerea ambelor aripi, capabilă *să clameze* paroxistic *Nimicul,* și *să glorifice*, simultan (*deodată*)[1], *transcenderea* lui, a Nimicului, prin accederea ”sufletului în lumină” (...), ”de dragul *tău*..., deasupra, o!, deasupra *spinului*”[2] (cu alte cuvinte, deasupra suferinței asumate și întruchipate de *cununa de spini* a Mântuitorului lumii).



Ex. 7. Extras din *Psalm* pentru 16 voci *a cappella,* reperul I, măs. 2-5, pp. 24- 25. Verlag Neue Musik, Berlin, 2010, BM 1119

IV. UT PICTURA POESIS. Preluată din *Ars poetica* a lui Horatiu (sec. I, î. Hr.), sintagma deja consacrată – *”poezia asemenea picturii”* - ar putea să sune la fel de bine și în formula *ut musica...pictura poesis – pictura și poezia asemenea... muzicii* - cele trei arte hrănindu-se reciproc din simbolurile lor comune. Ritmul, culoarea, armonia, spațiul, forma, compoziția și nenumărate alte elemente de sintaxă și morfologie conferă *muzicalitate, armonie, ritm* atât picturii cât și poeziei, și

[1] Vezi nota 49, *infra.*

[2] *Mit dem Griffel seelenhell,/dem Staubfaden himmelswüst,/der Krone rot/vom Purpurwort, das wir sangen/über, o über/dem Dorn/* Cu sufletul în lumină,/cu urma pustie a nisipului în cer,/cu coroana înroşită/de aprinsul cuvânt ce-l cântăm,/*deasupra, o! deasupra/Spinului!*

picturalitate / culoare, cadență poetică și eufonie muzicii. Ca să nu mai vorbim despre faptul că în antichitate, noțiunea de muzică – *mousiké* - era o formă de *sincretism* care conținea, pe lângă muzică, poezia, dansul (*choreía*), cântul coral (*choros*), știința. Or, opusurile lui Gabriel Iranyi respiră nu doar prin porii vibrațiilor sonore, ci și prin policromia *formelor picturale* (Klee, Chagall), prin muzicalitatea *cuvântului poetic* (Michelangelo, Hölderlin, Rilke, Celan), prin *fragmentul literar și filosofic* (Leonardo da Vinci, Walter Benjamin), ori prin detaliul investit cu valențe funcționale (*appogiaturi* simple sau duble, *trilluri*, *acciaccaturi*), aidoma frunzelor de *acant* ce împodobesc și totodată susțin capitelurile compozite ale coloanelor templelor antice greco-romane. Acest cumul de trăiri și simboluri transformă creațiile lui Iranyi în adevărate *obiecte* estetice, ce răspândesc adesea un aer misterios, cu tentă visătoare întreruptă de tăceri impenetrabile sau, dimpotrivă, de contururi ritmice trasate cu sunete *minimale*, în valori de *treizecidoimi*, apropiate de maniera de a compune a unor Salvatore Sciarrino sau Brian Ferneyhough, cel din urmă influențând, printre alții, devenirea compozitorului de origine română.

Gabriel Iranyi și-a ales ca surse de inspirație doar lucrările pe care le-a considerat afine cu propria natură meditativ-reflexivă înclinată, ca și cea a autorilor acelor surse, spre *cercetarea* și *interogarea* problemelor existențiale decisive în structurarea caracterului unui om: viața, moartea, iubirea, bucuria, durerea, criza identitară, credința. Convins parcă de ”funcția regeneratoare a întoarcerii la Timpul originar, sacru (...) - momentul când a apărut Lumea”[1] - compozitorul reiterează valorile unui trecut paradigmatic pentru sine, prin recursul la o serie de ritualuri ebraice străvechi, sinagogale, începând cu primii *Psalmi*, din 1979 și continuând cu *Laudae* pentru două piane (1983), inspirate de Colecția de *Cântece ale evreilor din Yemen* (o *psalmodie yemenită* de Sabbath, notată în *neume*), de *Cântecele evreilor din Babilon* de Abraham Zvi Idelsohn, dar și de un *Cânt* din sec. al XII-lea **–** totul, într-o tratare contrapunctică savantă, cu suprafețe polimorfe și politonale, în alternanță cu structuri eterofonice și omofone, și unde cuvintele lipsă ale rugăciunilor sunt substituite prin varietatea, mobilitatea și

[1] Detalii în: Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Humanitas, 1992, trad. de Rodica Chira, cap. II. *Timpul sacru și miturile*, pp. 76-77.

inflexiunile ritmurilor evocând *rostirea*, ca și prin inserturile cantabile de o mare frumusețe expresivă[1], urmate de *Cvartetul pentru flaute* (1987) și *Psalm* pentru 16 voci, *a cappella* pe versuri de Paul Celan (2000). La polul opus, poemele în versuri ale lui **Paul Celan** i-au trezit interesul datorită cuvintelor dispuse și repetate în spiritul *canonului* muzical, frecvent utilizat de către Iranyi în partiturile sale, precum cele din ciclul *Sprachgitter* – tradus fie prin *Zăbrele de cuvânt*, fie prin *Gratiile limbii* – ca atare, în 2005, Iranyi elaborează, pe textele poemelor *Pe ambele mâini* și *Alb și ușor*, *Două lieduri* pentru soprană, violoncel și pian. Versurile închinate de **Michelangelo** ”ochilor iubiți”, sau ”nopții dulci deși neagră”, în celebrele *Sonete* (*Rime*), l-au ademenit pe Gabriel Iranyi să scrie, în 2001, piesa *Due Rime din Michelangelo* pentru soprană și orchestră de cameră: *Rendete agli occhi mei*.../Redați-mi, voi, o, râuri și izvoare...” (95), și *O, notte, o dolce tempo, benché nero*.../O, noapte, dulce vreme deși neagră...” (96)[2]. Din *Fragmentele literare și filosofice* ale lui **Leonardo da Vinci,** compozitorul a selectat o aserțiune din tronsonul dedicat *Științei*: ”*L'acqua percossa dall'acqua fa circuii dintorno al loco percosso/Apa lovită de apă formează cercuri în jurul punctului lovit*”[3] (flaut, percuție, pian). Lirica lui ***Hölderlin,*** romanticul elegiac, obsedat de ”tristețea însingurării individului”, și visând la ”integrarea eului în cosmos”, Iranyi a selectat poemul *Hälfte des Lebens*/*Jumătatea vieții*, în două variante, pentru soprană, respectiv mezzosoprană (2014), atras de *simetria* strofelor (42, respectiv 41 de silabe, despărțite de o pauză). Sub influența ideilor expuse în eseul *Despre conceptul de istorie*, sau *Teze ale unei filosofii a istoriei* (1940), de către filosoful și lingvistul german ***Walter Benjamin***, Gabriel Iranyi va scrie, în 2005, piesa *InnenZeit III, ”*Omagiu lui Walter Benjamin*”* pentru vioară și pian, în ale cărui subtitluri ”am folosit citate scurte din celebra

---

[1] În 1991, Gabriel Iranyi a mai compus o variantă a piesei *Laudae*, pentru două piane și orchestră de cameră.

[2] Transpunerea în limba română a *Rimelor* lui Michelangelo i se datorează ilustrei traducătoare din lirica italiană renascentistă, poeta Eta Boeriu (1923-1984). Volumul a apărut în 1975 la Editura Dacia din Cluj-Napoca, într-o ediție bilingvă. Cele două *Rime* alese de Gabriel Iranyi se află la pp. 61, 62.

[3] Detalii în: Leonardo da Vinci, *Frammenti Letterari e filosofici* trascelti dal Dr. Edmondo Solmi / *Fragmente literare și filosofice, selectate de* Dr. Edmondo Solmi, *secțiunea La scienza,* LXXX, *Sul medesimo soggetto*. *De anima / Pe același subiect. Despre Suflet*). Tipografia G. Barbèra Alfani, Firenze, 1908.

teză a lui Benjamin”[1], precizând că, ”în cea de-a 9-a parte a Tezei, Benjamin interpretează o pictură de Klee, *Angelus Novus* (1920)”. Lucrarea i-a fost comandată pentru Expoziţia intitulată „Arta prezentului”, care a avut loc în 2005 în „Haus am Waldsee” din Berlin. Pe lângă *InnenZeit III*, Iranyi îi mai dedică lui Benjamin și piesa *Passages* pentru orchestră, ”ca o reflexie asupra unei alte scrieri ale sale, *Passagen-Werk/Lucrarea pasajelor*” - proiect filosofic-literar, neterminat însă, având ca temă ”viața urbană a Parisului secolului al XIX-lea”. Lucrarea lui Iranyi surprinde și o serie de ”elemente din biografia tragică a filozofului, care s-a sinucis la granița Spaniei cu Franța, în timp ce era urmărit de naziști”. Personajele umane și animale, sau antropomorfe, înaripate – *Pasărea-Femeie*, *Triumful Muzicii*, *Abraham și cei trei Îngeri, Creația omului* - plutind în spații onirice, ireale, din pânzele pictorului **Marc Chagall** au alimentat înclinația lui Iranyi spre zona imaginară, dar și spre ideea de *ascensiune* și *transcendență*. În 1987 compune *Omagiu lui Chagall* pentru pian, având cu puncte de referință *Ceasul (pendula) cu aripi albastre* (1949), suspendată între pământ și cer, marcând curgerea ”nemărginită a timpului”, și *Obsesie,* pictată în timp ce se afla la New York, în 1943, ca reacție la efectele dezastruoase ale războiului asupra populației din Vitebsk-ul natal, în special asupra evreilor, ca, de altfel, asupra întregii populații rusești. Gabriel Iranyi a apelat și aici la principiul *simultaneității* alăturând, brutalității ritmurilor dezlănțuite repetitiv pe întreaga claviatură a pianului, pentru a sublinia nuanțele de un roșu sângeriu, incendiar al casei din imagine, un citat dintr-un cântec ebraic, ”vechi de aproximativ 3000 de ani”, și o intenție de *coral,* cu iz de *organum* medieval. Deși contrastante ca dinamică, cele două expresii devin complementare, una reflectându-se în cealaltă, pentru a afirma, simbolic, forța credinței de a depăși orice vicisitudine, chiar și cu prețul sacrificiului de sine, ca cel al personajul crucificat din tabloul chagallian.

---

[1] Pentru partea I, *Largo, quasi statico*: ”*...das Bild von Glück...von der Aeit tingiert...*”/*Imaginea fericirii...a timpului vrăjit*; pentru a II-a, *Più mosso*: ”*...ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit...”/...o imagine irecuperabilă a trecutului...”*; pentru a III-a parte, *Allegro molto*, ”*...Glück gibt es nur in der Luft...”/...fericirea există doar în aer...”;* iar pentru ce-a de-a IV-a mișcare, *Largo, ”...wie Blumen ihr Haupt nach der Sonne wenden...”/...cum florile își întorc capul spre soare...”.* Vezi și Partitura tipărită la Verlag Neue Musik, Berlin, 2007.

Și totuși, **Paul Klee** rămâne ”*cel mai prețuit* pictor de mine”. Poate și pentru că, după cum se știe, pe lângă faptul de a fi fost unul dintre pictorii abstracționiști care au dezvoltat la superlativ ”geometria colorată” inițiată de Mondrian, bogăția și strălucirea paletei lui coloristice rotunjind și voalând geometria formelor, Klee era și un practician al muzicii - cânta la vioară, de la vârsta de șapte ani, iar mai târziu a făcut parte și într-un cvartet de coarde, Mozart și Bach fiind compozitorii săi preferați. Pasiunea lui Klee pentru muzică a mers până acolo, încât, paginile *Caietelor* prelegerilor susținute la Academia din Düsseldorf în perioada 1931-1933, erau înțesate, pe margini, cu însemnări muzicale referitoare în special la structurile ritmice și la proporțiile metrice pe care încerca să și le explice printr-o serie de grafice. Așa se explică seriile de tablouri cu titluri explicit muzicale[1], mai ales după desprinderea pictorului de rigiditatea formelor geometrice cultivate de Școala de la Bauhaus, al cărei reprezentant a fost, alături de Kandinsky printre alții, și în ale cărui *Fugi în roșu*, *ritmuri variaționale* viu colorate, în ale cărui forme geometrice liniare, spiralate, rectangulare sau cuadrate, suprapuse și interferate după *principii polifonice*, în spiritul canoanelor și fugilor bachiene (*În stilul lui Bach*, 1919), Gabriel Iranyi a descoperit afinități de substanță. Dovadă că a și preluat titlul unuia dintre tablouri - *Hauptweg und Nebenwege* / *Drum principal și drumuri laterale* - ca sursă de inspirație pentru numeroase partituri ale sale**,** transformându-l în *deviză* a propriilor creații[2], și, totodată, în

---

[1] *Nocturne for Horn / Nocturnă pentru corn* (1921), *Orchestration of colour / Orchestrarea culorilor* (1923), *Harmony of Rectangle in red/Armonia unui pătrat roșu* (1923), *Pastoral (Rythms*), 1927, *Variations (Progressive Motif)/Variațiuni/Motiv progresiv* (1927), *Swinging, Polyphonic / Polifonie mobilă, rotativă* (1931), *Dynanic-Polyphonic / Polifonie dinamică* (1931), *Polyphonic lively / Polifonie plină de viață* (1930), *New Harmony / Noua armonie* (1936), *Forking in 4/4 Time / Bifurcarea în 4/4 timpi* (1937) etc. Mai multe detalii în: Hajo Düchting, *Paul Klee. Painting Music*, Suisse, Prestel Verlag, London, 1997.

[2] Titlul tabloului dă și denumirea câtorva opusuri, dar și a CD-ului de autor, editat în 2012 de casa Kreuzberg Records, Berlin. Pe lângă ”drumul principal”, ilustrat de *Trio-ul cu pian* (2007), intitulat chiar *Hauptweg und Nebenwege*, CD-ul include și câteva ”drumuri secundare”: *InnenZeit III* (2004) pentru vioară și pian, *Două lieduri* pe versuri de Paul Celan (2005), *Anamorphosen* (2009) pentru flaut și pian și *Espressioni* (2010) pentru vioară, clarinet și acordeon.

normă morală. Deoarece, ca să ajungi pe drumul principal, e necesar să străbați, chiar să te rătăcești uneori pe drumurile laterale, secundare, nu o dată labirintice - *labirintul* fiind, în opinia lui Penderecki bunăoară, ”metafora ființei noastre în lume” (...). Căci, ”...doar *rătăcirea, ocolul* pot conduce la împlinirea obiectivului/scopului”[1].

Ex. 8. Paul Klee, *Hauptweg und Nebenwege, ulei pe pânză,* 1929, Muzeul Ludwig, Köln[2].

V. RIGOAREA LIBERTĂȚII DE EXPRESIE. Până acum am traversat câteva dintre ”drumurile laterale” ale creațiilor lui Gabriel Iranyi, încercând să punctez o parte dintre componentele care constituie întregul, ”drumul principal” al actului său componistic. Am început, așadar, cu *efectele* pentru a ajunge la *cauza* lucrurilor, ca atunci când, în loc să pornesc de la *arhetip* către *Multiplii / imitațiile* pe care le generează, mi s-a părut mai eficient să încep *de la mímesis la arhetip*, pentru a facilita înțelegerea funcționării Prototipului *din interior*. De aceea, am păstrat pentru final cele câteva gânduri despre *Cvartetul de coarde nr. 4*, creat în 2012 la Berlin, dat fiind că el reprezintă un fel de chintesență a elementelor componistice specifice gândirii și sensibilității muzicianului.

Dezinvoltura cu care Iranyi așterne pe portative desenele ideilor și sentimentelor sugerate mental de sunete, cuvinte, culori, forme geometrice denotă o mare libertate de expresie, o nealiniere la mode și stiluri, altele decât ”comandamentele” propriei inspirații și voințe. Dar, la o privire atentă, remarcăm faptul că, această libertate de expresie, se

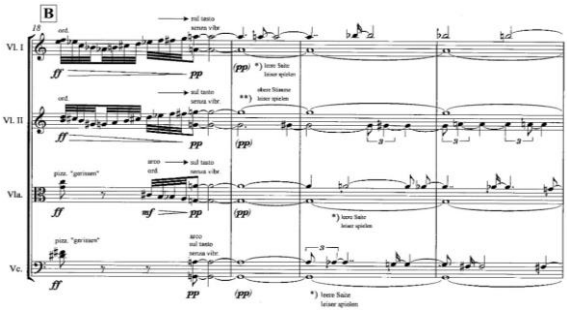
---

[1] ”...le labyrinthe – métaphore de notre être dans le monde” (...). ”...seule l´errance, le détour peuvent conduire au but...”. În: Krzysztof Penderecki*, Le labyrinthe du temps. Cinq leçons pour une fin de siècle.* Traduit du polonais par Françoi Rosset, Suisse, Noir sur Blanc, 1998, p. 21.

[2] Sursa imaginii din ex. 8 *supra*: https://en.wikipedia.org/wiki/Highway_and_Byways#/media/File:Paul_Klee,_Hauptweg_und_Nebenwege,_1929,_Öl_auf_Leinwand,_83,7_x_67,5_cm,_Museum_Ludwig_1976.jpg Pentru detalii, vezi și Hajo Düchting, *op. cit*., pp. 44-45.

datorează *logicii severe* cu care compozitorul își organizează și distribuie materialul sonor pe suprafețele destinate fiecărui opus, speculând la maximum *dualitatea*, *coincidența* trăirilor emoționale *contrare – introvertă / extrovertă*, comparabilă întrucâtva cu semnificația unui alt cuplu dual *aparență/esență* - prin *mersul simultan* al acalmiei armonico-polifonice pe de o parte, și al formulelor ritmice incisiv-precipitate pe de altă parte. E ca și când, o stare s-ar reflecta, ”deodată”, în contrariul ei, *în aceeași oglindă*, generând o ”stranie natură la mijloc, între mișcare și repaos...”, despre care vorbește Socrate în dialogul platonic *Parmenide*[1]. Unul dintre exemplele elocvente în acest sens, alături de cele referitoare la Chagall, sau Paul Celan, este, așadar, *Cvartetului de coarde nr. 4*, ”...*spații interioare, împletiri*...”. Împreună cu *Trio-ul* pentru vioară, violoncel și pian "*Hauptweg und Nebenwege*" (subtitlu cu trimitere directă la pânza omonimă a lui Paul Klee), *Cvartetul* este lucrarea în care se reflectă, în cel mai înalt grad, ”*stilul și spiritul introspectiv al compozițiilor mele*”[2].

Până și în eșantionul de mai jos, sunt concentrate dinamica ritmică recurentă, alternarea nuanțelor opuse, semnalate și prin indicații de *rupere expresivă*, de la sunete ”frânte” (*gerissen),* la cântatul destins, liniștit (*leiser)*, însoțite de crâmpeie polifonice eterofonizate.



Ex. 9. Extras din partea I, *Moderato sostenuto*, a *Cvartetului de coarde nr. 4,* p. 3. Partitura a fost tipărită în 2012, sub sigla Verlag Neue Musik, Berlin, NM 1755.

---

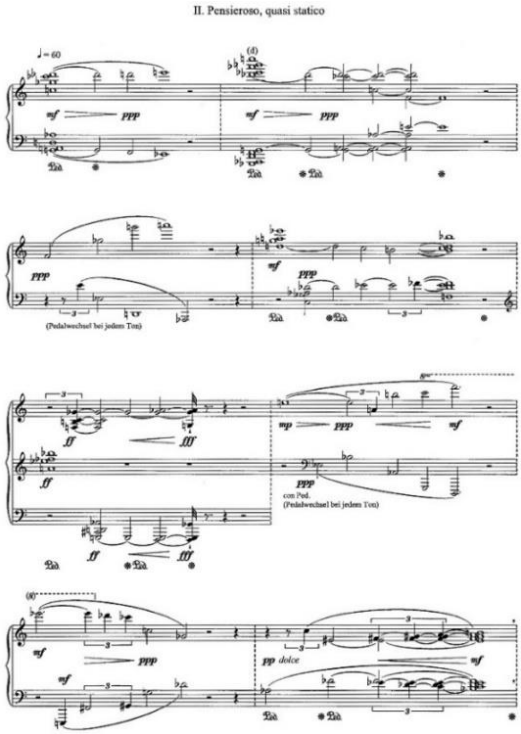
[1] ”*Deodată*, această stranie natură la mijloc (...) aflată *în afară de timp*, este lucrul către care și de la care se schimbă atât mișcătorul, cel ce se îndreaptă către repaus, cât și nemișcătorul, care spre mișcare se îndreaptă (...), fiindcă numai astfel [Unul] împlinește amândouă aceste rosturi, iar schimbându-se, el se schimbă *deodată*” (subl. mea). În: Platon, *Opere VI*, traducere de Sorin Vieru, 156 d, e, pp. 124-125.

[2] Sugestie transmisă în schimbul nostru de mesaje electronice din 12 August 2019.

Cele 5 părți ale lucrării sunt comparabile cu un *palimpsest* spațio-temporal și emoțional, în care interferează ”forțe centrifuge” diverse, ca în pânzele cu titlu omonim, ale lui Paul Klee. Liniștea interioară coexistă cu explozii și implozii tensionate, cu vibrații puternice, trăiri intense suprapuse, ce devin *deodată* translucide grație instrumentelor care-și preschimbă consistența prin transferuri de timbralitate cu efecte stranii, creând adevărate iluzii sonore. Mirajul lor se prelungește în țesături polifonice volatile, perturbate de dantelăriile ritmice constând din grupaje concentrate de *microelemente*, în valori de *treizecidoimi,* la care m-am referit frecvent până acum. O secvență contrapunctică ”accelerată”, conduce spre mișcarea secundă, *Con moto agitato*. Alerta contrapunctică devine treptat tot mai fărâmițată, sugerând starea de dezagregare sufletească în care implozia se transformă în explozie, și invers, iar *tremolo*-urile convulsive produc un lanț de ”catastrofe” ca ”rezultat al unor acumulări energetice sonore reflecte în spațiile interioare, subiective” (cf. G. Iranyi). Mișcarea disipativă din final accentuează neliniștea existențială care, însă, conform *tacticii* compozitorului, translează într-o secvență, s-ar zice de destindere, dacă ar fi să o considerăm după indicația *Largo assai*. În realitate, măsurile eterogene, contrastele caracteristice stilului său componistic, cum am văzut deja, dintre nuanțele de *ppp* și *ff*, ca și inserturile *sextoletelor* de *șaizecipătrimi*, ori formula descendentă identificată prin *ritartando,* pe care am întâlnit-o în *Bird of wonder* (vezi ex. 4, 5, *supra*), produc un efect sonor asemănător cu un scrâșnet, un fel de ieșire din sine a instrumentelor înseși. Și, din nou, Gabriel Iranyi ne confruntă cu *simultaneitatea* trăirilor imploziv-explozive, de data aceasta într-un *perpetuum mobile*, în *Presto*, stârnind stări de angoasă, confuzii, incertitudini. La un moment dat, formulele ritmice sincopate devin elastice, descriind arcuri de cerc cu tendințe imitative și repere acordice, ca niște coloane armonice cu accente feroce, după care discursul capătă brusc o tentă ireală, ascensională, în *ppp*, menținută și în partea finală *Estremamente lento*. *Eterofoniile polifonizate* sau *polifoniile eterofonizate*, laolaltă cu momentele liniare întretăiate de triolete sincopate, din nou pe fondul măsurilor eterogene, înaintează în *pp* sau *ppp*, dând seama despre un soi de înțelepciune catartică, ce flexibilizează ”interconectarea *spațiilor interioare subiective*,

emoționale, cu *experiența* anterioară” acumulată pe parcursul ”*texturilor* în mișcare/schimbare” (G. Iranyi).

Aparent simple, datorită utilizării intense a intervalelor primare și desfășurării fluide, aerate a discursului sonor, creațiile lui Gabriel Iranyi deschid perspective surprinzătoare, pe măsură ce evoluează *de la simplu la complex*. Surprinzătoare, întrucât compozitorul urmărește *semnificațiile spirituale* ale *formei* și *culorii*, asociere despre care Kandinsky, expert în ”Spiritualul în artă”, credea că ”forma propriu-zisă, chiar dacă este perfect abstractă, sau dacă seamănă unei forme geometrice, are propria ei *rezonanță interioară*”[1] (...). Viziunea despre culoare a lui Iranyi mi se pare însă mai apropiată de concepția lui Paul Klee, care o plasa în sfera ”imponderabilului”, întrucât ”posedă o putere sugestivă misterioasă, irațională...”[2], ”ascunsă” în ”arcuirile melodice” de esență polifonică (vezi pagina 4, *supra*), din ex. 10.



Ex. 10. G. Iranyi, *Hommage à Paul Klee*, partea a II-a, *Pensieroso quasi statico*, măs. 1-8, p. 6. Extras din partitura tipărită la Verlag Neue Musik, Berlin, 2007.

---

[1] ”La forme proprement dite, même si elle est parfaitement abstraite ou ressemble à une forme géométrique, a sa propre résonance intérieure”. Formularea îi aparține lui Vasili Kandinsky, în: *op. cit*., *Du spirituel dans l´art, et dans la peinture en particulier*, chap. VI, *Le langage des formes et des couleurs*, p. 116. Aserțiunea pictorului abstracționist e urmată de o adevărată disertație extinsă pe aproximativ 60 de pagini, despre semnificația spirituală a culorilor - mult mai profundă și complexă decât asocierea dintre vocale și culori exprimată de Arthur Rimbaud în celebrul sonet *Voyelles* /*Vocale* (1871).

[2] Detalii în: Hajo Düchting, *op. cit*., p. 45.

Iar recurențele intervalice, ca niște priviri îngemănate *în oglindă*[1], din partitura lui Iranyi (ex. 10), se apropie de formele *arcuite* și *îngemănate,* prin care Paul Klee și-a imaginat *Forțele centrifuge / Schwungkräfte* (ex. 11) - chiar dacă titlul *acuarelei* a fost ales de către Gabriel Iranyi pentru a denumi părțile I și a V-a a piesei *Hommage à Paul Klee*. Arcuirile acestora, ca niște ”duble curburi”, cum ar spune Xenakis, *sunt* și *nu sunt* asemenea cu cele ale mișcării secunde, *visătoare*; sunt *aceleași* ca formă, și totuși *diferite* ca structură, datorită dinamicii ritmice precipitate a primei (I) și ultimei mișcări (a V-a), în formule de *șaisprezecim*i și *treizecidoimi*, pendulând *ambiguu* între *risoluto / leggiero* - între *fff și ppp* – ca o întruchipare sonoră a principiului *contrariilor coincidente*, vizibil și în opera lui Klee.

Ex. 11. Paul Klee,
Centrifugal forces / Forțe centrifuge,
acuarelă pe hârtie de carton, 1929.
Sursa imaginii: https://www.paulklee.net/#

În ciuda dimensiunilor reduse ale lucrărilor, formele muzicale cultivate de către Gabriel Iranyi au vibrația *polifoniilor dinamice, viu* colorate, *variate ritmic*, ale picturilor lui Paul Klee, cu toate că și unele și altele își *ascund* sub vălul paletei cromatice, și al stricteții cu care sunt proiectate structurile lor de rezistență, o realitate lăuntrică spirituală, de natură barocă, dacă vreți, în care rezidă farmecul *plăsmuirilor* acestui tip de creatori niciodată previzibili, și tocmai de aceea captivanți.

---

[1] Una dintre ultimele lucrări compuse de Iranyi are ca titlu *Miroirs et Reflets / Oglinzi și reflexii pentru violoncel solo și ansamblu de cameră,* și a fost interpretată în *primă audiție* la 1 octombrie 2024, de către Diana Ligeti și Ansamblul ”Couleurs” dirijat de Nestor Bayona (Spania), în Sala Studio a Academiei de Muzică „George Dima“ din Cluj-Napoca.

SUMMARY

Despina Petecel Theodoru

The creation of composer Gabriel Iranyi at the intersection between the "*spirit of finesse*" and the "*spirit of geometry*"

Discretion, elegance, science, perfect aesthetic sense, interest in the fields of fine arts and sculpture, literature and poetry, architecture, as well as a natural inclination for philosophy - defining attributes of Gabriel Iranyi - give the "measure" of all his works. Although they belong predominantly to the chamber music genre, probably as an effect of his own internalized, reflective, introspective mental-psychic structure, legitimizing to some extent his need for concision ("I am more interested in the process of reduction to the essential, without superfluous ornaments") coupled with a certain reserve in revealing his emotional and intellectual background, Iranyi's musical works nevertheless give the feeling of a spatiality in which the micro- and macro-Universes are mirrored, in an almost magical interdependence. Even after "routine" auditions, or just skimming through the scores, it becomes obvious that the composer has the ability to say a lot with minimal resources, managing to obtain textures of a complexity and orchestral density sometimes almost exclusively from the combination of a few sounds, rhythms, chords, instrumental timbres, agogic contrasts, repetitive polyphonic and contrapuntal structures, which are also characteristic of his compositional style, etc. The daring intervalic leaps, with superimpositions and recurrences generating semantic ambiguities, the heterogeneous metrics with multiple and diverse rhythmic variational effects, the strongly contrasting sound intensities, from the inaudible *pianissimo* to the most penetrating *fortissimo*, the deep silences, prolonged by echoes with infinite vibrations, until dissolution, amplify the polysemantic sphere of the music, arousing curiosity and the desire to decipher the secret underlying this phenomenon.