

## PETRU STOIANOV: NODURI ȘI SEMNE POSIBILE STRUCTURI PE SCARA UNUI MODEL MODAL

### PETRU STOIANOV: KNOTS AND SIGNS POSSIBLE STRUCTURES ON A MODAL MODEL SCALE

**Carmen STOIANOV**

**Facultatea de Muzică a Universității SPIRU HARET**

**Str. Ion Ghica nr. 13, București**

[carmenst@rdslink.ro](mailto:carmenst@rdslink.ro)

#### **Abstract**

*Petru Stoianov graduated the University of Music in Bucharest, where he studied musical composition with Anatol Vieru. He composed almost all musical genres; we should emphasize a cycle of musical pieces inspired from Nichita Stănescu's poetry or other pieces dedicated to the "Archaeus" Workshop or to the "Contraste" Trio. Prizewinner of some international or national compositional contests since 1980, he adopted the section aurea type of proportion, creating a personal compositional system. Within it, Petru Stoianov created different scales of sounds proportionally determined such as frequency (pitch) and duration (rhythm). At the same time he expanded the study of proportions from the level of intervals (frequency) and rhythm (duration) to instrumental constituency or to the form and the architecture of the whole by using so called "knots" (reunion of frequencies and duration) or "signs" (as developments in others scales, as "windows" to other modal perspectives) - possible structures on a modal model scale.*

**Key words:** *musical composition, section aurea, proportion, frequency, rhythm, knots, signs*

**Cuvinte cheie:** *compoziții muzicale, secțiunea de aur, proporție, frecvență, ritm, noduri, semne*

Născut în comuna Vinga-Arad, după absolvirea liceului urmat la Timișoara și Arad, Petru Stoianov și-a desăvârșit studiile muzicale la Iași și apoi București, optând pentru o carieră în care latura didactică, cea de coordonare a învățământului muzical pe toată verticala sa și cea creatoare sau de remodelare a vieții muzicale românești și-au disputat întâietatea. Cartea sa de vizită nu poate fi rezumată în doar câțva cuvinte, dar considerăm totuși necesar să punctăm un minim de date: are în spate o carieră didactică de peste trei decenii, în egală măsură în învățământul muzical preuniversitar, ca și în cel universitar; legat inițial de București, începând cu anul 1994 revine în Banat, la Facultatea de Muzică din cadrul Universității de Vest din Timișoara unde în perioada 2000-2004 este ales prodecan al acestei instituții. Din 2004 este decan al Facultății de Muzică a Universității *Spiru Haret*.

Compozitor, membru definitiv al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România ca și al Secțiunii Naționale Române a Societății Internaționale Muzică Contemporană (SNR-SIMC), este cunoscut prin susținuta activitate depusă timp de opt ediții în calitate de consilier, director și director executiv al celui mai prestigios festival de muzică contemporană din România: *Săptămâna Internațională a Muzicii Noi*; este, de asemenea, fondator și director artistic (din 1994) al Concursului Internațional de Interpretare *Jeunesses International Music Competition* și vicepreședinte al comitetului *JmEvents.ro* (rebranduirea *Jeunesses Musicales*, România).

Absolvent al clasei de compoziție a lui Anatol Vieru de la conservatorul bucureștean, - astăzi Universitatea Națională de Muzică - Petru Stoianov a câștigat, în decursul anilor, un statut definit de creator, statut consolidat de recunoașterea națională și internațională prin premii de compoziție ca și prin programarea în concert sau la posturi de radio și televiziune a creației sale. Creația sa a stat mereu

sub semnul căutării propriului sistem de compoziție, sistem care, în diversele sale stadii de cristalizare, a amprentat majoritatea lucrărilor sale, indiferent de gen. Avem în vedere atât seria de lucrări compuse pe poezia sau sugestia poetică a lui Nichita Stănescu – *Hiperboreana*, *Cântul I*, poem pentru orchestră de coarde, *Cuvinte și strigături*, suită pentru cor mixt a cappella și soliști, *Această țară de vis*, cantată pentru cor mixt a cappella și soliști, *Colindă de țară*, diptic pentru cor mixt a cappella și soliști, *Pe un cadran solar I,II,III*, pentru instrument solist, *Invizibilul soare*, *Cântec sau altfel spus*, „*Trio pentru Contraste*”, ca și seria de lucrări dedicate ansamblului Archaeus - *Heteropsalmia*, (premiul II la Concursul Internațional de Creație APAR, 1992) *Pentachoralia*, *Introspectiv 47* ori alte lucrări ample, camerale; *Proporții 2* pentru două instrumente soliste, lucrare laureată la Concursul Internațional de Compoziție Ancona, Italia (1980), sau orchestrale – *HaOr I, II, III* – trei ipostaze de culoare, lucrări dedicată memoriei lui Anatol Vieru, *Slavă Ție*, *Doamne*, poem pentru cor mixt a cappella și soliști, lucrare ce a obținut premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor pe anul 2006, etc.

Petru Stoianov s-a orientat de la bun început și în mod constant către tentanta lume a modurilor.

Ce este – în opinia sa - modalul?

O matcă spectaculos de generoasă de vreme ce se cuprind în ea tot ceea ce etnomuzicologii de pretutindeni și dintotdeauna înțeleg totalitatea graiurilor muzicilor tradiționale ale planetei.

Este un univers fascinant, cu amprentă suficient de diferențiată pentru ca inclusiv cel mai neavizat ascultător să tresară și să devină atent fie atunci când aude sunuri străine, depărtate, exotice, fie când aude intonații ce-i recheamă în amintire clișee cunoscute pe care le rememorează – chiar dacă nu le cunoaște ca atare – cu bucuria pe care și-o poate da redescoperirea, reîntâlnirea cu o parte importantă a limbii tale muzicale.

Constantin Noica obișnuia să declare că ne trăim uitările; înțelegea prin aceasta că trăim ceea ce este, inevitabil, sortit să intre și în uitare. În aceeași ordine de idei, filosoful făcea elogiul memoriei și al amintirii ca necesar act al existenței umane.

Universul modal tocmai asta înseamnă: memoria de veacuri a omenirii, încifrată în sonor, un sonor cu amprentare spațială – deci geografic – și temporală – în curgerea epocilor istorice.

Forța modalului, ca bază a culturilor muzicale tradiționale de oriunde și dintotdeauna stă în energetismul sinusoidal, cu ciclice apropieri și depărtări semnificative de datul inițial. Este, în același timp, caracteristică a creației orale, bazate pe actul memoriei ca vector între balansul antinomic reamintire-uitare.

Explorând acest teritoriu ce oferă nebanuit de multe soluții, un Debussy, Ravel, apoi un Enescu, Bartok, Brăiloiu și generația unor Messiaen, Boulez, Xenakis au avut un cuvânt greu de spus în această direcție.

Mai aproape de noi, în creația contemporană, Anatol Vieru și Wilhelm Georg Berger au sondat, fiecare dintr-o altă perspectivă modalul. Din gândirea lor teoretică, Petru Stoianov a fost atras mai cu seamă de teritoriul temporalității propus de Anatol Vieru în vreme ce din teoretizarea lui Wilhelm Georg Berger a focusat pe acel model de spațialitate sonoră ale cărui date au fost translatate în laboratorul propriu al lui Petru Stoianov „și în repere temporale, aflate sub incidența acelorași legi ale proporționalității desprinse din înșiruirea fibonacciană”[1].

De altfel, sistemul de compoziție al lui Petru Stoianov, echilibrat pe axa temporalității și a spațialității sonore, cu adânc racord în matca solului folcloric și în cântarea de cult, s-a conturat și apoi s-a definitivat în timp, pe două trasee principale de recitare: sursele directe, respectiv sistemele de compoziție ale lui Anatol Vieru și Wilhelm Georg Berger și sursele indirecte, respectiv studiile lui Sabin V. Drăgoi și ale lui Bela Bartok privind folclorul românesc, la care se adaugă reperele imnografice ale lui Niceta da Remesiana, ca mărturie a stadiului comun de cântare est și vest europeană la nivelul secolului V, mai precis intervalica imnului *Te Deum Laudamus*.

Toate aceste surse pun în lumină universul modal în diversele sale structurări, subliniindu-se continuitatea reperelor modale dincolo de timp sau spațiu. Într-un profund articol pe această

inepuizabilă temă, articol publicat la nivelul deceniului opt al secolului trecut și cuprins apoi în volum [2], Anatol Vieru enunța un titlu semnificativ și incitant: *Modal, tonal, serial și, din nou, modal*. Era o sinteză a privirii sale retrospective privind evoluția artei sunetelor, o artă care, după aparente desprinderi din modal și fastuoase rătăcirii prin tonal și prin marile epoci creatoare sau prin rigiditatea poetică a serialismului cromatic regăsea modalul; fie că este vorba despre serial-modalismul sau tono-modalismul prezent inclusiv astăzi în atenția creatorilor – totul se revendică de la acel modal omniprezent în amintirea veacurilor.

Anatol Vieru definea modul ca fiind „o mulțime de clase de resturi. Modurile sunt părți ale mulțimii de referință: totalul cromatic” [3], definiție tangentă matematic. Wilhelm Georg Berger vedea în mod mai degrabă o structură a unei scări de sunete; privea, așadar, modul ca pe o construcție, ca o organizare spațială. O altă definiție dată modului de același Wilhelm Berger este „materie sonoră încadrată într-o anumită ordine cu scop artistic” [4]. Și aici citim tot considerente de ordin exclusiv spațial.

Aveau dreptate amândoi. Interesant este și faptul că fiecare a știut să sondeze modalul cu unelte diferite, potrivit propriilor convingeri privind modalul. Astfel, Anatol Vieru își teoretizează sistemul de compoziție pe măsură ce îi „arde” etapele, la început în articole sau studii și apoi în monumentalul volum *Cartea Modurilor/The Book of Modes* [5], în vreme ce Wilhelm Georg Berger își construiește sistemul din aproape în aproape, teoretizându-l pe aceeași cale, la început în studii disparate, apoi prin reunirea acestora în volumul *Dimensiuni modale* [6]. Practic, cei doi muzicieni și-au devoalat sistemul prin publicare în volum în cronologie inversă, întâi Berger și apoi Vieru, dar rațiunea pentru care am optat pentru ordinea de mai sus rezidă în faptul că Petru Stoianov a luat cunoștință – așa cum era și firesc - mai întâi de sistemul profesorului său prin analize detaliate ale lucrărilor acestuia realizate încă din anii de formare și abia apoi, în perioada căutărilor de concepere a unui propriu sistem, de cel al lui Wilhelm Berger.

În *Cartea Modurilor*, lucrare în care Anatol Vieru privește modalul „ca o dimensiune permanentă a gândirii muzicale”, compozitorul propune o „algebră a modurilor muzicale”; el operează cu termeni din lumea științei matematice: uniune, reuniune, incluziune, șirul numerelor prime, sita lui Eratosten etc.; într-un volum rămas în manuscris [7], face interesante racorduri către parametrul TIMP, fiind interesat și de axa temporalității sonore. Se poate afirma, fără să greșim, că Anatol Vieru „sculptează în blocul sonor”; de altfel a și declarat acest lucru.

Wilhelm Berger vizează proporția în plan intervalic, o proporție de tipul *sectio aurea*, exprimată numeric prin șirul lui Fibonacci, punând în pagină un ciclu de moduri pe 12 specii construite în legitatea proporției de aur; sunt moduri esențialmente melodice, nonoctaviante; Wilhelm Georg Berger este interesant de SPAȚIU, de coordonata spațialității sonore.

Ca discipol direct al lui Anatol Vieru și indirect al lui Wilhelm Georg Berger, sedus de ideea proporționalității intervalice, spațiale, pe care o extinde și pe coordonate temporale, Petru Stoianov sondează energetismul propriului său sistem de compoziție bazat pe reuniunea SPAȚIU-TIMP.

Conjugând spațialitatea cu temporalitatea sonoră, Petru Stoianov obține „sunetul de frecvență și durată determinată – element de structură în cadrul unei scări de înălțimi și durate – în care cei doi parametri au același sistem generator și se regăsesc într-un model modal particularizat printr-un mod de proporții construit în temeiul „tăieturii de aur” [8].

Compozitorul precizează: „prin uniunea celor doi termeni – de înălțime și durată – ce se însoțesc continuu dar se pot „desface” diferit, am încercat să definesc îngemănarea perfect detectabilă în planul proporției a celor două dimensiuni – spațiul și timpul muzical – ca posibil NOD, punct de confluență al frecvenței și duratei contopite” [9]; nu este vorba, firește despre un singur asemenea sunet, cât despre moduri construite pe această bază, scale de sunete perfect determinate ca frecvență și durată – deci intervalic (spațial) și ritmic (temporal), sunete ce devin veritabili vectori pe axa Spațiu—Timp; aici oligocordia joacă un rol de prim ordin pe modelele modale create de compozitor, definind cu amprentă sonoră sensibil diferențiată fie imponderabilități sonore, fie înrădăcinări în solul bizantin sau în matca tono-modală de esență românească.

În mod sugestiv, compozitorul s-a gândit să numească aceste sunete „noduri” pentru că reprezintă o reuniune strict mensurabilă, alta de fiecare dată în economia modului său, riguros definit de *sectio aurea*. A utilizat același tip de proporționalitate pe ideea reuniunii spațiu-timp și în tehnicile de dezvoltare, de „desfacere” a nodurilor, revendicându-se aici de la tipurile de ornamentare specific folclorică și de la necesitatea de a crea halouri sonore de poetică dăltuire, prin care să „mascheze” rigoarea matematică a sistemului său. Exemplificăm cu un fragment din ampla lucrare camerală pentru două instrumente soliste *Proporții 2*, în care distingem forme variate și complexe ale conjugării melodico-armonico-ritmice și un bogat travaliu componistic.

Deoarece Petru Stoianov și-a așezat cea mai mare parte a creației sale sub semnul liricii nichitiene, fie direct axat pe poezia acestuia, fie pe pretexte poetice semnate Nichita Stănescu, a considerat necesar să dea și „nodului” sau „semnului” corespondențe nichitiene [10]. De altfel, așa cum am prezentat sistemul său în cele de mai sus, se poate observa o certă raportare de tip nod-ventru, utilizată și de alți compozitori – spre exemplu Ștefan Niculescu - și chiar în construcția de instrumente, unele surse indicând vechimea acestei raportări și legând-o de numele lui Pitagora.

În viziunea lui Petru Stoianov, Semnul nu este un simplu ventru, un simplu spațiu între noduri; în el sălășluiesc potențele altor „noduri”. Se nasc astfel raportări interioare iar semnul abia născut din fiecare nod este pretabil a suporta, la rândul său, alte și alte raportări interioare, prin mereu alte noduri, diferite unele față de celelalte pentru că le distanțează alte semne; practic, nodurile și semnele care se succed într-un macroplan expozitiv nasc, la rândul lor, alte și alte trasee definite prin raportări de tip fibonaccian Nod-Semn, totalitatea acestor planuri subsumându-se planului inițial în care semnul creează „ferestre”, ca tot atâtea oaze definite prin tipuri diverse de ornamentație.

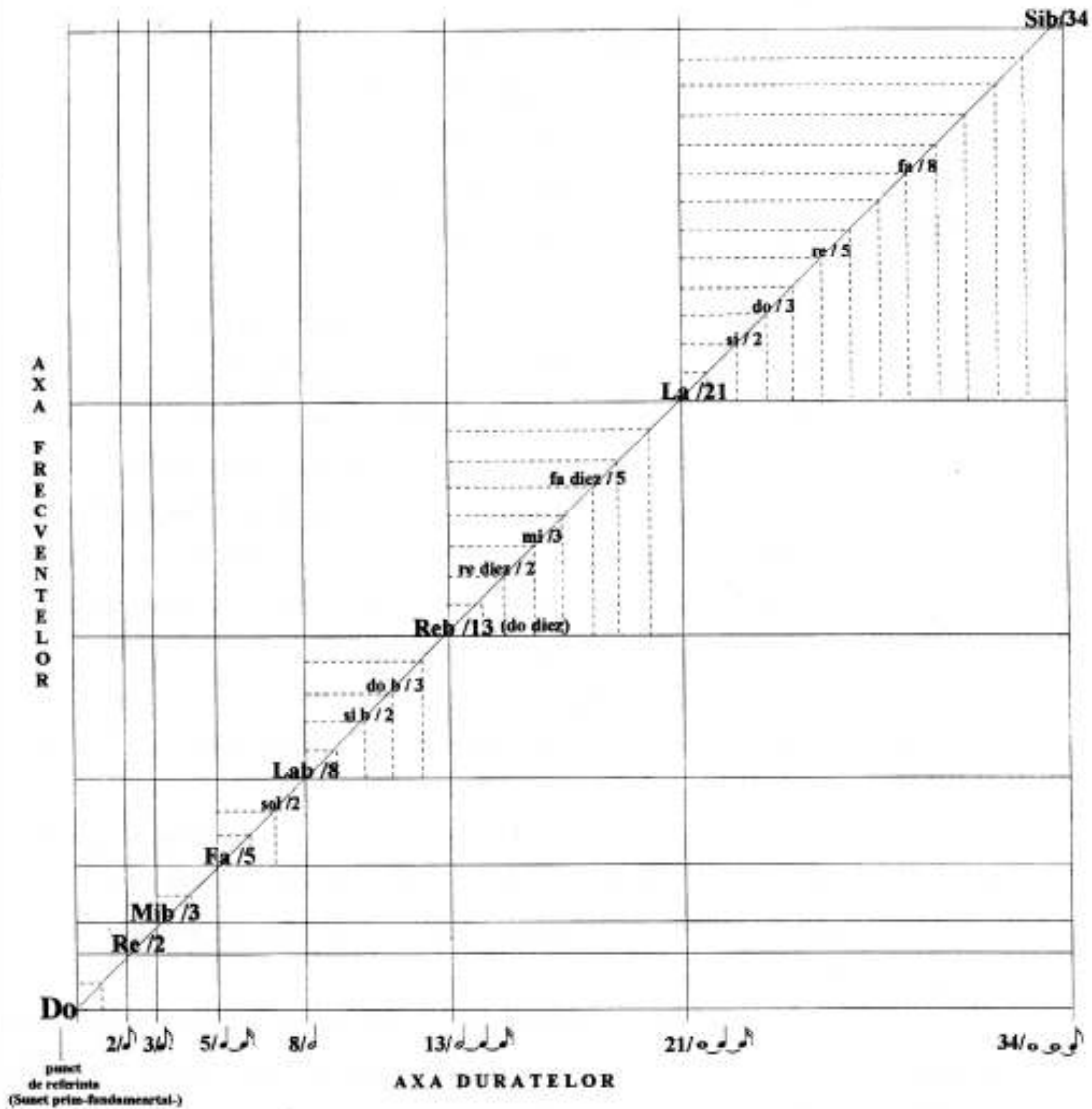
Totul conduce la crearea unui sistem cu constante – nodurile – și variabile – semnele asemenea unor „ferestre” ca desfacerea acestora, prin crearea unor raportări interioare în care recunoaștem alte noduri, definite prin mereu alte și alte semne; este un joc de oglinzi paralele în care, față de nod –unitate creată ca întâlnire de energii, semnul adaugă definiții armonico-contrapunctive, eterofonice, realizate prin procedee specifice de construcție pe orizontala și verticala devenirii sonore: imitații, canon, ornamentică luxuriantă, variații ritmice. Apelarea la tehnica ferestrei ține de ideea divizibilității spațiilor și astfel întreaga „lucrătură” apare ca înlănțuire de volute ornamentale ale liniei principale.

Mesajul ce se cere exprimat muzical diferă în funcție de apelul la moduri de o anume mărime sau de modulațiile de la un mod la altul, de la o mărime ori specie la alta și revenirea la structura sa de bază, asemenea „evadărilor” din și prin ochiurile de plasă ale rețelei stabilite drept cadru.

Dacă nodul implică aparența staticului, semul îl „colorează”, subliniindu-i dinamismul intrinsec, pentru semn fiind caracteristic caracterul neperiodicității sale, ca și alteritatea și diversitatea în unitate.

Rețin aici, parțial, motivații expuse de compozitor în teza sa de doctorat tratând despre propriul sistem de compoziție [11], motivații privind în special apelul la tehnica ferestrei [12] în interiorul distribuțiilor modale. O primă motivație are în vedere stratul primar al tratării literei-număr –arta gematriei la nivelul scrierilor biblice; cea de-a doua face directă trimitere la orizontul picturii europene de secol XV-XVI, cu acele decupeuri în compoziția plastică prin care se permite inserția peisajului ca oază de contemplativ.

*Scara sunetelor de frecvențe și durate determinate conform proporției exprimate numeric prin șirul fibonaccian. Din exemplu rezultă și propuneri privind posibilități de divizibilitate a spațiilor/duratelor mari, în baza aceluiași raport, menținut constant și în plan microstructural.*



The image displays a musical score for two flutes, Fl. 1 and Fl. 2, spanning measures 27 to 35. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as dynamics (p, mp, mf, f), articulation (trém., accents), and fingering (1), (5). The score is divided into four systems, each with a Fl. 2 staff on top and a Fl. 1 staff on the bottom. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (f). The score includes a tremolo marking at the beginning of measure 27 and various articulation marks throughout. The fingering (1) and (5) are indicated for specific notes in measures 29, 31, 33, and 35.

Muzica lui Petru Stoianov oferă și ea ferestrele semnului, ca marcă a unui joc secund prin care se recitește amintirea nodului, dar prin care se simte și chemarea de dincolo de concretețea și rigoarea matematică a planului sonor. Se naște un „joc secund” prin incluziune sistemică.

Ca o concluzie, fereastra, semnul, devin teritoriu de perspectivare, prin excelență modelator și modulator, creator de peisaj sonor, circumscris liniei de bază, a vectorilor-nod din rectilinia trasare a matricei modale. În acest fel, maxima subiectivitate își reintră în drepturi în chiar sânul maximei obiectivități.

### Concluzii

Creând și exersând tehnica sunetului de frecvențe și durate determinate și conferindu-i culoare și suplețe, Petru Stoianov își reconfirmă opțiunea pentru acel tip de modal în care circulația

submodurilor poate crea un ethos propriu temelor alese pentru lucrări cu mesaj diferențiat. Astfel, compozitorul s-a lansat pe teritoriul fertil al unor opțiuni practic infinite, condiționate de rigoarea nodului și eliberarea energiei creatoare din semn, asemenea jocului poetic nichitian și chemărilor în depărtările stelare din chiar „aproapele” din noi:

„Tu nu înțelegi că stelele în sine  
Sunt un lăuntru din lăuntru depărtat?” [13]

### **Bibliografie**

1. Stoianov, P., *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*, București, Edit. Muzicală, 2004, p. 11.
2. Vieru, A., *Cartea Modurilor*, București, Edit. Muzicală, 1980, p. 1-8.
3. Vieru, A., *Cartea Modurilor*, București, Edit. Muzicală, 1980, p. VI.
4. Berger, W. G., *Dimensiuni Modale*, București, Edit. Muzicală, 1979, p. 8.
5. Vieru, A., *Cartea Modurilor/The Book of modes*, București Edit. Muzicală, 1980/1993.
6. Berger, W. G., *Dimensiuni modale*, București, Edit. Muzicală, 1979.
7. Vieru, A., *De la moduri la timp*, manuscris dactilografiat, Bibl. U.C.M.R.
8. Stoianov, P., *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*, București, Edit. Muzicală, 2004, p. 11.
9. Stoianov, P., *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*, București, Edit. Muzicală, 2004, p. 12.
10. Stănescu, N., *Noduri și Semne*, București, Edit. Cartea Românească.
11. Stoianov, P., *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*, București, Edit. Muzicală, 2004, p. 183.
12. Stoianov, P., *Noduri și Semne. Posibile structuri pe scara unui model modal*, București, Edit. Muzicală, 2004, p. 193.
13. Stănescu, N., *Noduri și Semne, Semn 3*, București, Edit. Cartea Românească.