

ARHETIPURI BIZANTINE ÎN TRADIȚIA PSALTICĂ ȘI CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Conf. univ. dr. ELENA CHIRCEV
Academia de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Elena CHIRCEV, muzicolog, conferențiar universitar la Facultatea Teoretică a Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca, Catedra de Muzicologie. Cursuri la nivel de licență: *Sisteme de educație muzicală*; la masterat: *Istoria și paleografia muzicii bizantine, Repertoriu vocal didactic*. Participări la simpozioane de bizantinologie, naționale și internaționale. Studii și volume publicate în domeniul paleografiei muzicale bizantine. Articole, cronici, interviuri, recenzii publicate în reviste de specialitate. Redactor la postul de radio „Renașterea” al Mitropoliei Clujului, Albei, Crișanei și Maramureșului.



Orice demers referitor la trecutul culturii muzicale românești are în vedere cele trei mari filoane ale acesteia: folclorul, muzica bizantină și creația cultă de factură occidentală, subliniindu-se adesea faptul că „manuscrisele muzicale bizantine reprezintă mărturia cea mai de preț a unui trecut îndelungat de cultură românească”³⁴. În evoluția sa spectaculoasă din secolul trecut, școala componistică românească și-a apropiat muzica bizantină, în diferite ipostaze „...de la bizantinismul frust... la prefigurarea unei lumi muzicale metabizantine... surprinzând prin modelarea unor arhetipuri ale muzicii și spiritualității bizantine, întreaga arie de reflectare a acesteia, potențialitățile ei universale” – după cum constata compozitoarea Irinel Anghel, încercând o radiografiere a creației românești din a doua jumătate a secolului al XX-lea³⁵.

O întrebare incitantă formulată în perioada de pregătire a acestui simpozion – „Poate fi considerată muzica bizantină un arhetip al creației muzicale românești?” – ne-a determinat să întoarcem privirea dinspre manuscrisele cu neume bizantine (care ne sunt mai familiare) spre modelele permanente și universale, spre simbolurile arhetipale pe care această muzică le înglobează și pe care apoi le transmite și creațiilor contemporane.

Răspunsul pe care îl formulăm acum nu poate fi decât unul prea scurt, față de complexitatea acestei problematici și credem că trebuie să pornească de la o realitate sintetizată de bizantinologul Constantin Secară în enunțul: „... muzica bizantină nu este muzică!”³⁶. Altfel spus, cântările bisericești depășesc prin funcția pe care o îndeplinesc accepțiunea pe care o are termenul din

³⁴ Titus Moisecu, *Prolegomene bizantine. Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească*, Editura Muzicală, București, 1985, p. 15.

³⁵ Irinel Anghel, *Orientări, direcții, curente în muzica românească din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București 1997, p.11.

³⁶ Constantin Secară, *Muzica bizantină – doxologie și înălțare spirituală*, Editura Muzicală, București, 2006, p. 5.

muzicologia occidentală; „... ele ating efectiv *înălțimile doxologice* ale apropierei de contemplarea divinității. Din acest punct de vedere muzica bizantină reprezintă cea mai înaltă expresie a teologiei harice, ortodoxe”³⁷. Ca parte a cultului ortodox, ea este impregnată de simbolismul propriu rânduiei Sfintelor slujbe, ce au și funcție de reprezentare simbolică, reînnoire mistică și sacramentală a istoriei Mântuirii.

1. Numere

Nu a fost ușor să stabilim priorități, dar, cum orice muzică se bazează pe raporturi sonore, ne-am îndreptat mai întâi atenția spre lumea simbolismului numeric. Am ales doar la câteva exemple – numerele **trei**, **patru**, **opt** și **nouă**, cu toate că există și altele care ne conduc spre muzica bizantină (în primul rând **unu** – vezi monodie, ison; **sapte** – numărul Laudelor bisericești etc.).

Trei. Număr fundamental în toate culturile, exprimând ordine intelectuală și spirituală, totalitatea, desăvârșirea, trei reprezintă în creștinism „perfecțiunea unității dumnezeiești”. Ca atare, numărul poate fi găsit în practicarea cultului încă din primele secole creștine, simbolismul său fiind invocat spre exemplu, în secolul al V-lea pentru a justifica ora la care trebuie săvârșită Sf. Liturghie și care nu putea fi decât *Ceasul III* (ora nouă dimineața, pentru timpul laic): „ora care poartă numele Treimii Dumnezeiești se cuvine să fie sfințită prin săvârșirea lucrării sfinte spre slava lui Dumnezeu cel în trei persoane”³⁸.

Anul bisericesc ortodox, care începe la 1 septembrie, după tradiția moștenită din Legea Veche, se divide în trei mari perioade, având în centrul său sărbătoarea Învierii: perioada prepascală (numită a *Triodului*, care cuprinde în cele zece săptămâni ale sale și Postul Mare al Sfintelor Paști), perioada pascală (a *Penticostarului*, de opt săptămâni), și perioada postpascală (perioada *Octoihului*). Denumirile provin de la cărțile de strană folosite în aceste perioade de cântăreții bisericești, dar observăm cum fiecare se raportează la un anumit număr. Cartea *Triodului*, spre exemplu, își datorează numele unor creații poetico-muzicale specifice perioadei: *triodele*, specie de dimensiuni reduse a canonului, care se cântă doar în perioada *Păresimilor*³⁹.

În cadrul slujbelor bisericești, numărul trei este prezent în multe situații: există gesturi rituale ce se realizează de trei ori (căderea, semnul crucii, întreita afundare a pruncului în apa sfințită, la botez etc.), cântări și formule rituale care se repetă de trei ori. La rândul său, oficiul Liturghiei se desfășoară pe planul unei trilogii dramatice, cele trei părți distincte – *Proscomidia*, *Liturghia catehumenilor* și *Liturghia credincioșilor* – succedându-se și înălțându-se într-o acțiune unitară, în jurul temei mântuirii lumii prin jertfa Fiului lui Dumnezeu. Tema simbolică a coborârii

³⁷ Idem, ibidem.

³⁸ Matei Vlastare, cf. Preot profesor dr. Petre Vintilescu, *Liturghierul explicat*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1998, p. 159.

³⁹ Păresimi este denumirea populară a perioadei Triodului.

lui Dumnezeu în lume prin Fiul său⁴⁰ este subliniată și completată în partea a doua a Sfintei Liturghii printr-o formă imnografică solemnă, care ne trimite spre același număr trei: *Trisaghionul liturgic*. Denumirea perpetuată în bibliografia românească face trimitere la textul grecesc, în care cuvântul $\alpha\gamma\iota\omicron\varsigma$ (sfânt) se repetă de trei ori, pentru fiecare dintre cele trei ipostaze ale unicei Dumnezeiri: „Aghios o Theos, Aghios athanatos, Aghio ischiros, Eleison imas” („Sfinte Dumnezeule, Sfinte tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pe noi”). Imn trinitar foarte vechi, întrebuițat în toate Bisericile Orientului, atât Ortodoxe cât și neortodoxe, și generalizat deja în serviciul liturgic în secolul al V-lea, trisaghionul mărturisește credința că veșnica prezență a lui Dumnezeu cuprinde în sine veșnica prezență a Sfintei Treimi. Lucrările de specialitate insistă asupra sensului mistic al imnului trisaghion care simbolizează „... unirea Bisericii triumfătoare cu cea luptătoare, a cerului cu pământul, a îngerilor și a sfinților cu oamenii, unire realizată prin întruparea și venirea Fiului lui Dumnezeu pe pământ. El ne sugerează și prezența mistică sau participarea nevăzută a sfinților îngeri la slujba de slăvire pe care o înălțăm lui Dumnezeu împreună cu dânșii...”⁴¹.

Regăsim numărul trei și în procesul de creare a repertoriului liturgic. Însăși compunerea imnurilor sacre de către Sfinții Părinți Ioan Chrisostomul (Ioan Gură de Aur), Cosma Melodul și Ioan Damaschinul este prezentată într-un tratat din secolul al XV-lea al lui Gabriel Ieromonahul, drept un proces care se desfășoară în trei etape: „a) mai întâi s-a compus melodia într-un permanent raport cu textul sacru (metrofonia); b) apoi muzica a fost notată în manuscris; c) iar în al treilea moment, pentru o mai bună și frumoasă interpretare, a fost adăugată și cheironomia”⁴².

Tot în trei etape se desfășoară și procesul de însușire a cântării bizantine: *paralaghie*, *metrofonie* („punerea în comun a silabelor intervalice cu textul”) și *melos* „acesta din urmă fiind cel mai dificil de realizat, conform scrierilor muzicale bizantine, căci *melosul este melodia adevărată*”⁴³.

Patru. Simbolistica numărului patru este la fel de cuprinzătoare. Este număr sacru în Vede, cu rol determinant în gândirea și filozofia indienilor din America de Nord, dar prezent și în cosmogonie, în ritualuri inițiatice, în filozofia platoniciană, stă la baza gândirii jungiene și... enumerarea ar putea continua căci, „din vremurile apropiate de perioada preistorică numărul 4 a fost folosit pentru a semnifica solidul, tangibilul, sensibilul. Relația dintre el și cruce făcea din numărul patru un simbol incomparabil de plenitudine și universalitate, un simbol totalizator”⁴⁴.

⁴⁰ Pr. prof. dr. Petre Vintilescu, op. cit., p. 180.

⁴¹ Pr. prof. dr. Ene Braniște, *Liturgica specială*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1980, p. 317.

⁴² Gabriel Ieromonahul, cf. Nicolae Gheorghiuță, *Tradiția muzicală a koinonicului duminical în perioada post-bizantină. Morfologie – Sintaxă – Exighisis*, teză de doctorat, mss., București, 2005, p. 134.

⁴³ Nicolae Gheorghiuță, op. cit., p. 133.

⁴⁴ Jean Chevalier, Alain Geerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, Editura Artemis, București, 1994, pp. 28-29.

În cultul creștin, ziua liturgică, este împărțită în patru *Ceasuri* – *ceasul I, ceasul III, ceasul VI și ceasul IX* – asemeni ceasurilor pe care evreii le moșteniseră de la asiro-babilonieni. Socotind ziua ca intervalul cuprins între răsăritul și apusul soarelui, durata unui ceas este variabilă, în funcție de anotimp. Împărțirea se raportează însă la momentul echinocțiilor, intervalul de 12 ore, fiind socotit între orele 6 și 18, fiecărui *Ceas* revenindu-i câte trei ore. Această veche împărțire orientală s-a păstrat în întreg creștinismul, momentele de rugăciune din cursul zilei, raportându-se și astăzi la aceste *ceasuri*, a căror denumire a fost păstrată chiar dacă slujbele nu se mai săvârșesc exact la momentele din zi indicate de titulatura lor.

Este firesc să regăsim numărul patru – numărul Sfintei Cruci și al Evangheliștilor – și în perimetrul muzical, mai precis, în organizarea modală bizantină. Deși totalul ehurilor bizantine medievale este opt, teoria și tradiția manuscrisă ne prezintă două grupe de patru, împărțindu-le în autentice și plagale, clasificare păstrată până în prezent.

Opt. Sistemul modal bizantin ne conduce firesc spre numărul opt, datorită calității lui de a fi dublul lui patru. Prezent în foarte multe culturi, opt a devenit un număr sacru, asociat cu împlinirea, desăvârșirea, echilibrul cosmic. În creștinism, opt este simbolul Învierii și al transfigurării, asemeni zilei a opta, care vestește veșnicia. Regăsim acest număr în organizarea repertoriului liturgic de factură bizantină, realizată de Sf. Ioan Damaschinul în secolul al VIII-lea. Bogata producție imnografică a secolelor anterioare a fost sistematizată, în funcție de structura melodică, în cartea numită *Octoechos*. În acest caz, opt reprezintă perfecțiunea și sugerează, totodată, medierea pe care rugăciunea cântată o realizează între lumea pământească și cea a cea dumnezeiască. Transformările pe care le-a suferit muzica bizantină în evoluția ei seculară nu au afectat *Octoihul* alcătuit în primul mileniu creștin, acesta fiind și astăzi sistemul de organizare al melodiei circumscrise tradiției bizantine, deci și al celei ortodoxe românești. Din punctul de vedere al substanței melodice care însoțește serviciul divin pe parcursul unui an liturgic, numărul opt este constant prezent, căci în practica liturgică, fiecărei săptămâni îi corespunde succesiv unul dintre ehuri începutul rotației având ca reper sărbătoarea Învierii, după care se începe cu ehul 1.

Se cuvine să mai amintim în acest context și octogonul, simbol conex al cifrei opt, prezent în manifestări exterioare ale cultului. Astfel, cristelnița în care preotul cufundă copilul la botez are formă octogonală sau este așezată pe un suport octogonal, această formă simbolizând Învierea, intrarea în viața cea nouă, dobândită la botez prin scoaterea din apa sfințită.

Nouă. Asociem acest număr în prezentarea noastră, în primul rând, cu o creație poetico-muzicală specific bizantină: canonul, poem de mari dimensiuni, alcătuit din nouă ode, care la rândul lor au în componență trei până la nouă tropare (strofe), compuse conform unor reguli stricte. Reținem însă mai întâi, dintre semnificațiile simbolice ale lui nouă, pe cea de a anunța deopotrivă un sfârșit și o

reîncepere, naștere și moarte, sfârșitul unui ciclu și deschiderea unei noi etape, idei semnalate în mai multe culturi.

Integrat slujbei Utreniei (slujba de dimineață) pe tot parcursul anului, canonul este totuși o emblemă a perioadei Triodului, pentru că are o mai largă întrebuințare în această perioadă, fiind cuprins și în alte slujbe, cum este cea a deniei din săptămâna a cincia a Postului mare, când în biserici răsună integral Canonul de pocăință al Sf. Andrei Criteanul, compus din 250 de strofe. Pentru ortodocși, Triodul reprezintă o perioadă de pregătire, prin post și rugăciune, pentru marea sărbătoare a Învierii și totodată de rememorare a Jertfei Mântuitorului, prin Patimile și moartea Sa pe Cruce. Ax central al întregului an bisericesc, Învieria Domnului marchează și trecerea într-o altă etapă, cea care prin Înălțarea în slavă a Domnului, urmată de Pogorârea Duhului Sfânt a dus la întemeierea Bisericii creștine. Cele nouă ode ale canonului sugerează trecerea de la vremea de luptă cu păcatul, la perioada biruinței asupra păcatului și a morții, a triumfului și a bucuriei pascale.

În legătură cu numărul nouă, mai amintim doar faptul că Trisaghionul, despre care am vorbit ceva mai înainte, se cântă de trei ori la slujba obișnuită și de nouă ori la cea arhierescă⁴⁵, după numărul cetelor îngeresti.

Simbolurile numerice au o prezență consistentă în muzica bizantină, dar cum nu ne-am propus o abordare exhaustivă a acestora, încheiem secțiunea dedicată numerelor cu câteva scurte observații. Numerele sunt prezente și în denumirea unora dintre sistemele de alcătuire a scărilor modale: *difonia*, *trifonia*, *tetrafonía*, indicând alcătuirea acestora prin alăturarea conjunctă a unor tricorduri, tetracorduri sau pentacorduri.

De asemenea, merită să observăm și faptul că neumele distematice au redat încă de la începuturile notației intervalele reprezentate prin cifre de primele numere prime: 1, 2, 3 și 5 (adică intervalele de primă, secundă, terță și cvintă). Evoluția monodiei bizantine, reflectată și în diversificarea intervalelor muzicale, nu a schimbat această situație, combinarea neumelor care reprezintă aceste intervale generând orice interval simplu sau compus.

Numerele de la unu la opt servesc în practica muzicală bisericească și pentru identificarea și recunoașterea modurilor bizantine, cea mai frecventă nomenclatură fiind cea de natură numerală, folosită în manuscrisele muzicale: *protos*, *deuteros*, *tritros*, *tetartos*, *plaghios protos*, *plaghios deuteros* etc., în limba greacă și *ehul/glasul întâi*, *al doilea* etc., în limba română. În lucrările teoretice, se alătură acestor denumiri și cele toponimice, împrumutate din teoria modurilor antice grecești – *doric*, *frigic* etc.

⁴⁵ Slujbă arhierescă, adică desfășurată în prezența unui ierarh al Bisericii sau oficiată de acesta.

2. Figuri geometrice

Dintre figurile geometrice, cea care are cea mai reprezentativă legătură cu muzica bizantină este **cercul**. Încărcat de o simbolistică bogată și plasat între primele simboluri fundamentale⁴⁶, cu o importantă contribuție la arhitectura bizantină (vezi bisericile circulare, cupola etc.), cercul stă și la baza unui important mijloc didactic, cu subtile semnificații: „roata glasurilor”. Încadrarea modurilor bizantine într-o schemă cuprinzătoare aparține lui Ioannes Koukouzeles, marele reformator al muzicii bizantine din secolul al XIV-lea. Koukouzeles numește schema sa „Marele cerc al roții muzicale” și redă cu ajutorul acesteia raportul dintre cele patru glasuri autentice și cele patru plagale. Manuscrisele bizantine reproduc în diferite variante această schemă în sumarele lor propedii⁴⁷.

Un exemplu îl reprezintă „roata glasurilor” din Ms. gr. 867, fol. 594^r, de la Biblioteca Academiei Române, o reprezentare complexă, cu multe elemente, apropiată de reprezentarea lui Koukouzeles. Există însă și variante mai simple, cu un sigur cerc, pe care sunt reprezentate doar cheile glasurilor sau altele mai elaborate care conțin silabele mnemotehnice specifice (*ananes*, *neanes*, *nana* etc.), semne diastematice sau scurte formule melodice, denumirile grecești ale ehurilor etc. În procesul didactic, însușirea noțiunilor legate de sistemul modal era completată prin tradiția orală, căci propediile nu conțin nici un fel de explicații ale acestor scheme. Pornind de la simbolistica cercului, putem vedea astăzi în „roata glasurilor”, pe de o parte, exprimarea ideii de perfecțiune a sistemului modal, dar și prezența suflului divin, fără început și fără sfârșit, în creația muzicală bizantină, ale cărei caracteristici modale sunt sintetizate în această schemă.

Arborele sau copacul. Unul dintre cele mai bogate și răspândite arhetipuri este „arborele”⁴⁸, ce are, conform lui Mircea Eliade, cel puțin șapte interpretări principale, printre acestea figurând și cea de simbol al raporturilor ce se stabilesc între pământ și cer, fiind astfel sinonim cu *Axa lumii*. Creștinismul a stabilit o legătură între arborele vieții și arborele crucii. Este posibil ca marele succes de care s-a bucurat acest arhetip în rândul miniaturiştilor și meșterilor sticlari din secolul al XIII-lea să fi condus la includerea sa în propediile din manuscrisele muzicale bizantine, pentru a reprezenta ehurile bizantine. În manuscrisele românești, această reprezentare apare sub titlul „Schimbările glasurilor în chipul copacului” și s-a perpetuat până în pragul secolului al XIX-lea.

O diagramă din *Tehnologia tis mousikis* de Apostolos Konsta din Chios, una dintre personalitățile remarcabile ale muzicii de tradiție bizantină de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, aduce copacul într-o altă reprezentare, legată de această dată de notație și procesul dificil al însușirii acesteia. Deși pare o simplă joacă cu neumele, (căci toate semnele sunt

⁴⁶ Jean Chevalier, Alain Geerbrant, *Dicționar de simboluri*, op. cit., vol. 1, p. 294.

⁴⁷ Propedie – parte teoretică la începutul manuscriselor muzicale medievale din categoria *Anastasimatarion*. Cuprinde enumerarea diferitelor categorii de neume, a ehurilor și cheilor acestora, apechematele (formule de acordaj ale ehurilor bizantine) și, uneori, scurte exerciții pentru însușirea neumelor.

⁴⁸ Jean Chevalier, Alain Geerbrant, op. cit., vol. 1, p. 124.

neume ale notației kokouzeliene, folosită în secolele XV-XVIII) al cărei rezultat poate fi privit și ca o reprezentare antropomorfă, această diagramă, care ajută probabil la memorarea neumelor, este încărcată de semnificații. La baza sa, stau semnele diastematice, cele care dau linia melodică simplă, cu care se poate realiza „paralaghia”, prima treaptă a inițierii muzicale. „Fructele”, „roadele” copacului sunt semnele din categoria cheironomiilor, „marile hypostasuri” ale perioadei medievale, cele care desăvârșesc instruirea și realizează „melosul”, iar coroana copacului este întregită de termenii scriși cu litere, care fac trimitere la importante capitole ale teoriei muzicale.

3. Genurile poetico-muzicale

Am început demersul nostru cu temeri asupra posibilității de a da un răspuns complet. Constatăm că am reușit până aici abia o fugară atenționare asupra câtorva arhetipuri prezente în muzica bizantină, implicit și în tradiția românească. Dar, la rândul ei, această muzică a generat, încă din primele secole de existență *modele, tipare* – așadar arhetipuri – ce au călăuzit creația până în zilele noastre⁴⁹.

Între acestea, un loc important îl ocupă cele mai vechi creații poetico-muzicale bizantine: *troparul, condacul și canonul*, apărute pe rând, în secolele V, VI și VII. Creația bogată a melozilor din primul mileniu s-a transmis nealterată prin manuscrisele medievale, chiar și după căderea Constantinopolului, circulând ca atare și în spațiul românesc. Dacă textele au rămas neschimbate, codificarea cântecilor de ritual fiind încheiată la sfârșitul primului mileniu, melodiile au evoluat și s-au îmbogățit, dar nu s-au îndepărtat prea mult de tiparul inițial. Unul dintre cele mai elocvente exemple, în acest sens, îl reprezintă Condacul Nașterii Domnului, „Fecioara astăzi”, creație din secolul al VI-lea a lui Roman Melodul, care și-a înscris numele în acrostihul celor 24 de strofe care îl alcătuiesc. Studiul comparat, întreprins de părintele Ioan D. Petrescu⁵⁰, pe un mare număr de manuscrise, din secolul al XIII-lea (nu s-au păstrat condacarioane mai vechi) până în cel de al XVIII-lea relevă marea asemănare a construcției modale. Melodia sa era atât de cunoscută, încât în manuscrisul său din 1713, Filothei sin Agăi Jipei nu îi notează decât textul. Supus în continuare procesului de românizare, împreună cu întregul repertoriu liturgic, condacul lui Roman Melodul a trecut și în tipăriturile secolului al XIX-lea, fiind preluat de aici de Paul Constantinescu și remarcabil prelucrat în „Oratoriul bizantin de Crăciun”. Ceva mai recent, regăsim modelul condacului sublimat într-o creație instrumentală, „Cvartetul pentru quartet de saxofoane

⁴⁹ Amintim că despre o muzică bizantină, desprinsă din trunchiul comun al muzicii creștine, cu trăsături distincte, vorbim doar de pe la secolul al VI-lea, din vremea împăratului Iustinian.

⁵⁰ Ioan D. Petrescu, *Condacul Nașterii Domnului. Studiu de muzicologie comparată*, Tipografia Ziarului Universul, București, 1940.

Kontakion”, în care Gh. Firca „... sondează corespondențe instrumentale cu spiritul vocal al formelor imnice”⁵¹

Condacul lui Roman Melodul ilustrează, prin legendara sa apariție, și un alt aspect al creației bizantine: calitatea de a fi *revelată*. Marcu din Efes istorisește cum, în noaptea dinaintea Crăciunului, Maica Domnului a apărut în vis lui Roman, i-a înmânat un sul de pergament, pe care acesta l-a înghițit și a doua zi a urcat în amvon pentru a cânta condacul. Comentarii ce însoțesc și alte texte liturgice subliniază, în diferite forme, această calitate. Un singur exemplu, care provine din manuscrisele românești: în 1570, Oprea diacul nota în epilogul unui octoih pe care îl copiasse: „Această dumnezeiască carte ce iaște osmoglasnic o au scris cela întru sfinți, părintele nostru Ioan Damaschin. Dară nu cu știință omenească, ce cu minte de sfinții îngeri luminată au scris...”

„Muzica așa-numită *arhetipală* tinde să recupereze ... aceste *modele cerești* bazate pe armonie, simetrie, proporție, puritate, simplitate,⁵² – observa Despina Petecel Theodoru, arătând în continuare că bizantinismul a reprezentat una dintre căile urmate de compozitorii români ai secolului al XX-lea. Citatul muzical, ce permite detectarea tuturor surselor folosite de Paul Constantinescu, în elaborarea marilor sale opusuri vocal-simfonice, a fost ocolit în lucrările ultimelor decenii ale secolului trecut, care tind să îmbine valorile arhetipale ale limbajului vechi bizantin cu cele ale limbajului contemporaneității. Lucrări intitulate explicit *Ison*, *Axion* (Ștefan Niculescu), *Phthora* (Nicolae Brânduș), *Bizanț după Bizanț* (Theodor Grigoriu) sau *Metabizantinirikon* (Octavian Nemescu) sau altele, ce nu fac trimitere directă la sursa bizantină, analizate în lucrări ale ultimei perioade de distinsele colege de al București, Irinel Anghel și Valentina Sandu-Dediu, subliniază felul în care aceasta este prezentă în creația contemporană: „... ca funcție, ca ethos, ca aluzie, ca interferență” sau „de pe poziția recuperării arhetipurilor, a modelelor permanente, universale”.

Nu putem încheia fără a aminti măcar faptul că arhetipurile bizantine sunt valorificate, în continuare, în creația contemporană de factură bizantină, destinată cultului (cu notație neumatică și tot ceea ce aceasta implică din punct de vedere stilistic). Un exemplu muzical de excepție este reprezentat de o variantă relativ recentă a imnului „Lumină lină”, de la Vecernie, compusă de arhid. dr. Sebastian Barbu-Bucur. Imn hristologic și trinitar, ce provine din secolele II sau III, acesta se cânta în vechime în momentul când se iveau pe cer Luceafărul de seară. Simbolistica sa face trimitere directă la Mântuitorul care se identificase pe sine cu „lumina lumii”⁵³.

⁵¹ Irinel Anghel, p. 12.

⁵² Despina Petecel Theodoru, *De la mimesis la arhetip. Încercare hermeneutică asupra ideii de Adevăr în opera de artă*, Editura Muzicală, București, 2003, p. 110.

⁵³ În cadrul simpozionului exemplul muzical a fost audiat, înregistrarea aparținând Formației „Byzantion” (vezi „Byzantion”, *Vecernia Acoperământului Maicii Domnului*, vol. V, Melos Studio, Iași, 2004).