

STUDII

Studiul arhetipurilor muzicale (VII) Arhetipurile Persona-Umbra

Corneliu Dan Georgescu

1. *Definirea arhetipului **Persona***
2. *Definirea arhetipului **Umbra***
3. *Raportul între **Persona** și **Umbra**. Ignorarea sau integrarea **Umbrei***
4. *Relația cuplului arhetipal **Persona-Umbra** cu arhetipurile **Animus-Anima***
5. *Aplicație a cuplului arhetipal **Persona-Umbra** în muzică*
6. ***Umbrele** muzicii lui Aurel Stroe*
7. *Aspectul relativ al opoziției **Persona-Umbra***
8. *Caracterul social al cuplului arhetipal **Persona-Umbra***
9. *Construirea **Personei***
10. *Concluzii. Rolul special al **Umbrei** în artă*

Alături de binomul arhetipal **Animus-Anima**, rolul esențial în procesul de definire a unei personalități îl joacă în concepția lui C. G. Jung cuplul **Persona-Umbra**. Spre deosebire de primul, acest cuplu consideră însă mai ales *prezența socială* a personalității respective.¹

¹ În acest studiu voi renunța la rezumarea ideilor din textele precedente ca și la generalități vizând noțiunea de arhetip psihic sau arhetip muzical, tratate pe larg și presupuse cunoscute din studiile menționate în bibliografia anexată.

1. Denumirea simbolică **Persona** provine din cuvântul latin identic, preluat ca atare sau cu modificări minime în multe limbi europene (daneză, engleză, franceză, germană, italiană, norvegiană, română, spaniolă, suedeză, mai puțin în limbile de origine slavă), cuvânt care se referea în antichitatea romană la *masca* pe care o purta artistul în timpul unei piese de teatru [Stein 2000:133-134]. În mod similar, noțiunea desemnează „masca”, fața, figura pe care o adoptă un om pentru a apărea în societate, pentru „a-și juca rolul în teatrul lumii”. Ea poate desemna genul purtătorului (există „măști” tipic feminine sau masculine), vârsta sa („masca” adolescentului, a bătrânului), profesia, activitatea sa, sau chiar o situație specială, în care el se află temporar (la un congres, în vizită, așteptând trenul, la concert, la o nuntă). Fiecare mediu în care se manifestă el impune altă „mască”. În cursul vieții sale, un om poartă mai multe „măști”, uneori chiar în același timp [Jung 1991:156]. Un caz clasic îl reprezintă omul care în public este comunicativ, prietenos și gata să ajute pe ceilalți, dar la el acasă iritabil, ostil, închis în sine [Stein 2000:136-138].

Fiind un arhetip psihic, **Persona** este în același timp un dat involuntar, inevitabil, dar și ambiguu, schimbător. Fiecare societate impune „măști” specifice, destinate a facilita relațiile între oameni (de exemplu politețe, punctualitate, decență, folosirea unor anumite formule verbale), dar fiecare cultură stabilește criteriile ei proprii pentru o **Persona** favorabilă ei. De aceea, **Persona** poate fi considerată un „arhetip social” [Jung 1991:157]. Dar există și grupări aparte într-o societate, grupări care pot impune alte **Persona** decât cele „oficiale”.

Persona semnifică deci fațada, partea luminoasă, legată simbolic de zi, de lumină, de soare, eventual convenția, aparența, convenționalismul, tradiționalismul, dorința de a plăcea altora, de a fi acceptat, admirat, de a se integra într-o colectivitate. Relativ bogata familie de cuvinte derivate în limba română dovedește importanța noțiunii: a personifica, personificare, în persoană, personalitate, personal/impersonal.

2. Noțiunea **Umbra** este de asemeni definită printr-un cuvânt de origine latină, având același sens ca în prezent și fiind preluată ca atare în toate limbile europene de origine romanică (ca în română, sau sub forma *l'ombre* în franceză, *l'ombra* în italiană, *la sombra* în spaniolă și portugheză), dar nu și în cele de origine germanică sau slavă (*shadow* în engleză, *Schatten* în germană, *Skyggen* în norvegiană, *Skuggan* în suedeză, *tien* în rusă și slovacă, *senka* în sârbo-croată etc.). Jung definește concis arhetipul **Umbra** ca fiind „ceea ce omul nu vrea să fie” [Jung 1991:191]. **Umbra** semnifică deci partea negativă a personalității, partea întunecoasă, ascunsă, legată simbolic de noapte, nori, dorințele refulate, nesociale, opoziția față de ceea ce este considerat normal, acceptabil pentru alții, mai ales ceea ce fiecare refuză, neglijează sau ar dori să ascundă celorlalți (egoismul, narcisismul, invidia, ura, teama, complexele de inferioritate, viciile, lașitatea, chiar și unele „calități ascunse”). Există însă și nuanțe, grade de respingere: „cu indulgență” sau „cu oroare”. Specific **Umbrei** este respingerea „cu oroare”. Problema principală constă însă în faptul că, în mod normal, **Umbra** este rareori percepută ca atare, adesea doar sub forma unei trecătoare „revelații negative”, imediat respinsă.

Jung acordă o mare importanță acestui arhetip, considerându-l din cele mai diferite perspective. Pentru el, Mefisto este expresia simbolică a **Umbrei** lui Faust, după cum Diavolul este **Umbra** simbolică a lui Isus [Keintzel 1990:100]. Iar dacă **Umbra** este la un individ o „prezență discretă”, ținută sub control, ea își poate manifesta în mari grupări de oameni caracterul ei brutal, amoral, animalic [Keintzel 1990:98-99]; pentru a impune idei inacceptabile social, oamenii se adună în mase, ceea ce îi scutește de scrupule morale, de a se simți responsabili față de ceea ce fac. Aceasta funcționează și invers: odată adunați, o grupare mare de oameni este predispusă să „uite” orice reguli morale.

„Unde este multă lumină, este și multă umbră”... Pe de altă parte, tocmai această **Umbra** este elementul care ne

umanizează, ce face să fim ceea ce suntem, cu părțile noastre „bune și rele” [Jung 1991:191-192]. Și această noțiune are o destul de bogată familie de cuvinte derivate în limba română: a umbri, umbros, umbrar, umbrelă, penumbră.

3. *Diferențierea* între **Persona** și **Umbră**, deci între aspecte diferite ale unei personalități umane, este un fenomen care apare în timpul evoluției acesteia, **Umbră** formându-se treptat din ceea ce este refuzat, „cade” din zona *conștientului* în cea a *subconștientului* și constând ea însăși eventual din mai multe „personalități parcelare” [Stein 2000:128-129, 132, 135]. Un om poate adopta sau își poate construi mai multe **Persona**, poate renunța la ele sau „împrumuta” altele voluntar, dar el, conform înțelepciunii populare, „nu poate sări peste umbra sa”, care îl urmează fără voia sa în tot cursul vieții sale, „se ține de el ca o umbră”. Parafrazând definiția lui Jung, referitoare la faptul că **Umbră** sintetizează tot ceea ce „nu vrea să fie omul”: **Persona** nu sintetizează în niciun caz tot ceea ce „vrea să fie omul”, deoarece multe „măști” nu sunt alese de bună voie, ci purtate de nevoie, fiind impuse de un anumit context social. Dacă **Persona** este de obicei legată de *conștient* (dar se poate și despartii ocazional de acesta), **Umbră** aparține exclusiv *inconștientului*. Amândouă pot „invada” însă personalitatea omului, dăunând echilibrului său, mai ales **Umbră**, care se manifestă fără „permisia” conștientului.

Persona se poate substitui personalității reale a purtătorului „măștii” respective (de exemplu în cazul unui director, profesor, comandant, doctor, politician, discipol etc. care se *identifică* complet cu acest rol, uitând orice altceva în viață); cu cât mai mult prestigiu implică un rol, cu atât mai mare este pericolul identificării cu acesta [Stein 2000:140, 142]. În acest sens, o personalitate se transformă, evoluează permanent, în caz extrem mai ales în două direcții contrare: *indentificarea* cu o **Persona** sau *refuzul* ei [Stein 2000:147]. Dar un om matur ar trebui să fie conștient de rolurile pe care le joacă, de nevoie sau de plăcere, să le controleze, fără să uite că el este mai mult decât „masca” pe care o

poartă. Este de asemenea normal ca o personalitate împlinită să renunțe cândva complet la „măști” de orice natură, să se comporte și arate „așa cum este el” (sau, *cum crede că este el*, pentru că nu este același lucru... adesea este vorba doar de „schimbarea măștii”).

Dar niciun om normal nu poate renunța la **Umbra** sa sau decide conținutul ei. El o poate doar ignora, neglija, ascunde, cu cât mai sever, cu atât mai mult expus pericolului ca această **Umbra** să-i „subjuge” personalitatea, să i-o supună unui inconștient necontrolabil. El o poate însă și accepta, poate „dialoga” cu ea, căutând să rezolve punctele critice, să le controleze rațional, să-și „transforme defectele în merite”. Jung arată că doar dacă un complex de inferioritate este recunoscut, există șansa ca el să fie corectat [Jung 1991:192]. *A-și accepta rațional Umbra, deci „partea ascunsă altora” a personalității sale, este gestul decisiv și inevitabil pe care trebuie să-l facă fiecare om matur pentru echilibrul său psihic*, pentru a trăi în pace cu sine însuși, dar și pentru a se manifesta în plenitudinea personalității sale. Deoarece a-și refuza permanent **Umbra** înseamnă și *a nu se împlini*. Pe de altă parte, a dialoga liber, *prea liber* cu **Umbra** sa, poate deveni simbolic și un fel de „pact cu Diavolul” [Stein 2000:134]: este cazul lui Faust, care acceptă să fie servit de Mefisto pentru a se bucura de noi trăiri, dar ajunge să-i fie definitiv subjugat. Trebuie deci precizat, că nu tot ceea ce conține **Umbra** poate fi sau *trebuie* integrat. Există „componente negative” care nu pot fi decât tolerate; dar nici ele nu trebuie trecute cu vederea, ci conștientizate, „privite în față”.

Un aspect interesant al integrării **Umbrei** proprii relevat de Jung se referă la *dinamica* acestei integrări. Deși este posibil în principiu a ne recunoaște **Umbra** proprie, aceasta se întâmplă în realitate rareori, și atunci, adesea doar prea târziu, când aspecte ale **Umbrei** existaseră deja activ în viața noastră cu urmări nefavorabile, fără să fi fost percepute. Procedeu curent pentru „a-și recunoaște **Umbra**” este acela de *a-i observa pe alții: ceea ce nu ne place, ne repugna la alții, este exact ceea ce dorim noi să ne ascundem nouă înșine*,

reprezintă fidel **Umbra noastră**. Procesul respectiv este o „proiecție negativă tipică asupra vecinului”, și aceste proiecții, odată conștientizate, ne ajută să ne cunoaștem mai bine [Jung 1991:192].

O nouă precizare: nu poate fi vorba desigur de *orice* respingere (deoarece oricine condamnă de exemplu încălcările unor reguli morale în general sau o crimă), ci doar de acelea care *ne deranjează* nu doar în principiu, ci *personal*, ne implică *pe noi înșine* intens afectiv.

4. În ceea ce privește relația cuplului arhetipal **Persona-Umbra** cu alte arhetipuri, doar câteva mențiuni. Ca și în cazul cuplului arhetipal **Animus-Anima** [Georgescu 2020:16-43], este vorba de căutarea unui echilibru, în vederea căruia amândouă componentele sunt necesare, fiind complementare. Interesantă este însă relația între aceste cupluri: Cu cât se exagerează în **Persona** unui bărbat componenta **Animus** (ordine, disciplină, raționalitate, duritate, preluate eventual din rolurile pe care le joacă), cu atât mai puternică devine în **Umbra** sa, deci, în subconștientul său, componenta **Anima** (afectivitate, sentimentalism, slăbiciune), și simetric: cu cât se accentuează în **Persona** unei femei componenta sa specifică **Anima** (spontaneitate, pasivitate, duioșie, adaptabilitate), cu atât mai puternic se constituie în subconștientul ei, deci și în **Umbra** sa, componenta **Animus** (ambiiție exagerată, luciditate, dorința de a domina), se accentuează dezechilibrul între ele. *Refuzarea complementarității necesare unui echilibru poate conduce la „explozia Umbrei”*. Astfel se explică (la acest nivel!) de ce unii bărbați agresivi renunță deodată la luptă, sau de ce unele femei sensibile se satură deodată să fie tratate ca „sexul slab”.

5. O aplicație a cuplului arhetipal **Persona-Umbra** în muzică trebuie să distingă de la bun început între două planuri: compozitorul, respectiv produsul său, opera sa. Desigur că aceste planuri comunică între ele, dar, dacă în analiza personalității – de fapt, doar a psihicului – compozitorului, se

aplică în general arhetipurile psihice analizate de Jung, în analiza operei compozitorului respectiv este vorba de *arhetipuri muzicale*, care trebuie definite pe baza primelor. Este vorba deci de un nou „transfer de noțiuni” în sensul celor practicate în studiile precedente, transfer facilitat de corespondențele obiective existente între domeniile fizic, psihic, artistic.¹

Dat fiind faptul că arta funcționează conform unor legi specifice, nu vom putea despărți în cazul respectiv cele două componente ale unui cuplu arhetipal: **Umbra** nu poate fi definită decât în raport cu **Persona**, iar ceea ce definim ca **Umbra** într-un anumit context, poate apare ca **Persona** în alt context.

De fapt, acest lucru este valabil într-o oarecare măsură și pentru domeniul psiho-social: după cum am afirmat, fiecare societate sau grupă își definește propriile ei criterii pentru **Persona**, criterii care, în altă societate, pot fi privite ca aparținând **Umbrei**; există destul de puține criterii universal valabile.

Numai că, în artă, această relativitate are un caracter esențial, participând decisiv la constituirea unei originalități artistice. În plus, în artă, nu numai fiecare epocă, dar chiar și fiecare artist, uneori și fiecare operă a sa își construiește o lume proprie, cu legile, criteriile, inclusiv „respingerile” ei, valabile doar în contextul respectiv. Uneori chiar și într-o singură operă pot exista mai multe **Personae** și **Umbre**, în funcție de eventuala schimbare a sistemului de reguli valabile. Tot ca o consecință specifică domeniului: nu poate exista nicio tangentă între binomul **Persona-Umbra** și cuplurile noționale bun/rău, frumos/urât, complex/simplu, tradițional/modern, nou/vechi, moral/imoral etc.

Câteva exemple și detalii: Dacă în contextul armoniei tonale clasice cvintele paralele, o disonanță nepregătită sau un *cluster* apar ca greșeli nepermise, în altă muzică ele pot constitui elementul de bază. (Pentru a rămâne în

¹ Toate traducerile în limba română (pentru citate sau noțiuni) îmi aparțin.

contextul tonal clasic: astfel se consideră faimoasele disonanțe din punctul culminant al dezvoltării din partea I a simfoniei a III a lui Beethoven sau scurtul pasaj *rubato* de la oboiul solo, care apare după începutul reprimii din partea I a simfoniei a V-a a aceluiași compozitor. Sunt „momente excepționale”, imagini ale **Umbrei** pentru contextul muzical în care apar, dar absolut normale în alte contexte. În schimb, în contextul unei muzici strict dodecafonice, un acord consonant ar apare ca străin. În general, **Umbra** muzicii tonale este muzica atonală, dar **Umbra** muzicii instrumentale nu este muzica vocală, ea reprezentând doar un alt aspect al **Personei** ei. Iar într-o anumită secvență, chiar un *pianissimo* într-un pasaj *fortissimo* (sau invers), un *Tutti* într-un pasaj solistic (sau invers) sau un sunet grav în contextul unor sunete acute etc. pot fi percepute ca o imagine a **Umbrei**. Deci, este vorba de *sensul, semnificația a ceea ce contravine deodată regulilor curente*. În artă, „ignorarea **Umbrei**” poate fi și *temporară* și poate avea rolul unui efect dramatic special, „rezervat” intenționat pentru un anumit moment al formei muzicale respective; se pune întrebarea dacă în acest caz mai este vorba de **Umbra**. (Din nou un exemplu din Beethoven: apariția vocilor și a corului în finalul simfoniei a 9-a este o surpriză, dar nu poate fi considerată o imagine a **Umbrei**). Sigur că asemenea generalizări extreme sunt discutabile.

Va trebui deci să definim întotdeauna concret contextul muzical la care se referă aceste arhetipuri. Cu toate că relativitatea lor este atât de accentuată aici, ele se manifestă totuși ca *arhetipuri*, în sensul că *ele sunt prezente în orice muzică; doar forma lor de expresie se schimbă*. Dacă teoretic este de conceput o muzică în care nu se face distincție între „permis” și „nepermis”, între **Persona** și **Umbra**, deci totul contează ca „valabil” – „orice merge cu orice” –, în practică există rareori așa ceva, respectivele criterii putând însă să nu fie declarate, conștientizate.

6. Revenind la întrebarea: este orice element nou, orice surpriză, orice structură care șochează, o imagine a **Umbrei**? Cum am văzut, desigur că nu, este vorba de *sensul „noutăților”*: numai acelea care contrazic flagrant sistemul de norme, reguli, existent până în acel moment, care îl desființează, „îl întunecă”, „aruncă o umbră asupra lui” pot fi considerate **Umbră**. Dacă acest nou element se integrează și contribuie la definirea unui nou sistem de reguli în care el devine parte componentă, el nu mai acționează ca o surpriză, ca un corp „străin”. Dimpotrivă, dacă el nu se integrează și „deranjează” la fiecare nouă apariție a sa, atunci el poate fi definitiv considerat ca o expresie consecventă a **Umbrei**. Jung accentuează repetat latura neplăcută, șocantă, neliniștitoare, amenințătoare, întunecată, „rea”, imorală, specifică **Umbrei** în psihicul uman [Stein 2000:129-133] [Keintzel1991:98/101] [Jung 1991:191].

Dar se pot pune multe alte întrebări. Până acum m-am referit mai mult la **Umbră**. Dar cum se manifestă **Persona** în muzică? Poate fi orice sistem de reguli considerat ca o „mască”, ca un dat convențional, folosit doar din dorința de acceptare în societatea sau grupa respectivă? Chiar dacă o asemenea „mască muzicală” este mai răspândită decât s-ar crede, există și posibilitatea ca un sistem nou, original de reguli, care nu se conformează convențiilor curente, să fie perceput totuși de public ca o nouă **Persona**. Nu orice înlocuire a unei **Persona** cu o alta este refuzată prin definiție, și nu tot ce se opune unei **Persona** existente aparține **Umbrei**. Și aici contează afirmația: pot coexista, alternativ sau simultan, mai multe „măști” valabile. Iar noua **Persona** poate reprezenta uneori și o fostă imagine a **Umbrei**.

Este cazul avangardei radicale în general, care „deranjează” convențiile stabilite, apare ca o **Umbră** nedorită a regulilor curente, cu toate că ea nu constă întotdeauna doar din respingerea acestora, ci poate avea existența ei proprie, independentă. (Cu aceste observații ne situăm de fapt în afara operei de artă propriu zise, considerând efectul ei social). Dar

avangarda poate deveni rapid o nouă „mască”, pe care o adoptă automat toți cei ce vor să șocheze.

Reamintim că **Umbra** nu este prin definiție orice este „străin” (care poate fi și plăcut, exotic, fascinant, imediat acceptat), ci *doar ceva străin, care este respins, mai ales respins cu oroare*. Pentru cine adoptă însă *conștient* caracteristicile inițial atribuite **Umbrei**, aceasta a devenit noua sa **Persona** sau un component al ei.

Revenind la exemplul precedent: dacă muzica de avangardă este respinsă cu hotărâre de un public mulțumit cu „**Persona**-muzicală” actuală, și o muzică tradiționalistă este disprețuită, refuzată categoric de o grupă avangardistă: pentru ea, avangarda este **Persona**, iar tradiția reprezintă **Umbra**. Aici, rolurile sunt inversate. Există însă posibilitatea integrării **Umbrei**, a acceptării constructive a ceea ce fusese până la un anumit moment refuzat, a „împăcării avangardei cu tradiția”, indiferent din ce direcție provine ea și la ce nivel se manifestă (cultură muzicală, un anumit compozitor, anumite opere ale sale).

O situație specială o reprezintă comparativ moda vestimentară, care evoluează în mare parte după principiul „alternanței complementarității”: orice modă nouă dorește în primul rând să o contrazică pe cea actuală și ea poate apela eventual la elemente existente în trecut, dar uitate: aici nu noutatea absolută contează, ci cea relativă. Nu se poate nega faptul că și arta evoluează, cel puțin de un secol, conform acestui principiu. Acest tip de **Umbra** mizează pe interesul unei anumite grupe sociale specializate, care nu numai că nu respinge, dar chiar așteaptă periodic noutăți, contrazicerea a ceea ce a fost. Se pare deci că există un tip de **Persona** care este „exersat” în provocarea și acceptarea **Umbrei**, după cum s-ar putea afirma că, în acest caz, este vorba doar de un fel de „**Umbra** artificială”, deoarece ea nu provine din subconștient, ci este rezultatul unui fel de joc rafinat, conștient condus.

Diferența între „**Persona** tradiției” și „**Persona** avangardei”, ca și între **Umbre** respective, dovedește cât de relativă poate deveni această noțiune în mediul artistic și cât de complicat și contradictoriu poate devenit raportul între ele. În concluzie, *în artă **Persona** și **Umbra** nu pot fi privite separat*, ci trebuie definite doar una în raport cu cealaltă; amândouă sunt relative și își pot schimba forma. De aceea este necesar întotdeauna a considera contextul (social, cultural, istoric, estetic) concret la care se referă analiza; nu se pot emite considerente general valabile. Din acest motiv, voi renunța în cele ce urmează la generalizări.

7. Fiecare exemplu concret poate aduce noi informații față de cele expuse până în prezent și poate clarifica aspecte trecute cu vederea. Voi considera în cele ce urmează câteva aspecte ale muzicii lui Aurel Stroe (1932-2008).

Muzica acestui compozitor cunoaște o *evoluție continuă*, ceea ce nu exclude *integrarea unor discontinuități* aparținând până la un punct unor **Umbre** muzicale precedente; se marchează astfel noi perioade, se aduc schimbări importante unei anumite **Persona** în sens mai larg.

Astfel poate fi privită la Aurel Stroe, în contextul „geometriei algoritmizate” curențe în perioada „Monumentum-Arcade-Laude-Canto” (1961-68), deci a unei *muzici statice, unitar programate*, inițierea unei *muzici morfogenetice* din perioada operelor inspirate de tragediile antice („Trilogia cetății închise”, 1973–1988, cu un libret după Eschil, conținând „Agamemnon / Orestia I”, 1973, „Choeforele / Orestia II”, 1983 și „Eumenidele / Orestia III”, 1988; dar Sonata nr. 1 „Morphogenetic” pentru pian datează încă din 1955). La fel contează introducerea unor sisteme „de acordaj” netemperat, care contrazic nu numai muzica sa precedentă, exclusiv temperată, ci se contrazic și între ele, fiind incomensurabile. (Stroe însuși vedea în sunetele de tip *multiphonics*, a căror înălțime nu poate fi adesea clar percepută, un al cincilea sistem, pe care el l-a introdus, în conflict cu toate celelalte patru. Între aceste sisteme

nu poate exista conciliere. De fapt, nu este vorba numai de „sisteme de acordaj”, ci de *sisteme melodice* construite pe baza unor principii diferite, sau de *sisteme de organizare a sunetelor la nivel diastematic*). Aceste „**Umbre** fugitive”, unele poate previzibile, sunt însă apoi mai mult sau mai puțin integrate, definind noi centre de greutate ale unei concepții complexe, dar coerente, despre muzică; ele au devenit **Persona** specifică lui Aurel Stroe. Pentru că trebuie amintit că sensul existenței unui artist nu este acela de a accepta o **Persona** pre-existentă decât eventual trecător, ci acela de a-și crea și impune o **Persona** proprie, unică, care presupune și o integrare a unor **Umbre** multiple.

În continuare voi prelua câteva idei sau formulări dintr-un studiu precedent dedicat operei lui Aurel Stroe [Georgescu 2016]. Este vorba de unele considerente pornind de la analiza lucrării sale „Humoresca cu două priviri în gol” (o traducere a titlului original în germană: „Humoreske mit zwei Durchblicken zum Leeren”; poate că mai potrivit pentru sensul în limba română a acestui titlu ar fi fost expresiile „priviri în neant” sau „priviri în abis”) pentru ansamblu cameral și orgă sau sintetizor, 1997.

În această piesă se creează o atmosferă în mod special tensionată printr-o „ruptură” stilistică: o muzică ritmică, predominant jucăușă, inspirată de o colindă, care apare repetitiv, permanent variată pe un fundal de orgă, caracterizată printr-un nivel informațional „normal”, este brutal întreruptă de două ori de o suprafață plată, non-informațională (un extins *tenuto flageoletti* la vioară, ce se încheie cu un *glissando* descendent și este însoțit de sunete eterice *Piatti con arco* sau *multiphonics* la oboi), suprafață care evocă golul, nimicul, neantul, abisul – o subită, surprinzătoare suspendare, „moarte” a unei structuri muzicale. Este o expresie perfectă a **Umbrei**, a unei **Umbre** care nu se poate integra. De remarcat: pauza (în sensul mai larg de *întrerupere a discursului*) reprezintă desigur întotdeauna un *contrast de substanță*

față de muzica propriu zisă, ea nu joacă însă nici pe departe întotdeauna rolul descris mai sus; este vorba de obicei de o respirație, de un element care ajută la structurarea liniei melodice respective și nu de o „ruptură” dramatică.

*Dar muzica lui Aurel Stroe este plină de **Umbre**...* de „rupturi”, „catastrofe”, care retează brutal evoluția unei structuri, de o consecvență disoluție a acestora, de pierderea, degradarea, „distrugerea”, „moartea” informației, treptată sau bruscă. Există incompatibilități între sisteme melodice (acustic, pentatonic, modal, temperat), sisteme ritmice (*giusto - rubato*), între limbaje muzicale, nivele informaționale, opțiuni estetice, paradigme culturale diverse, între *informal* (haosul incontrollabil al Mobilelor sau *glissando*-urilor) și liniile detaliate („écoute fine”: melodii simple, voit copilărești, „naive”), deci între *maximă complexitate* și *maximă simplitate*, între *clusters* cu ambitus redus ori larg sau straniile *multiphonics* și armoniile perfect consonante, între *continuu* și *discontinuu* și, în general, între diferitele „limbaje muzicale” ce se confruntă în muzica sa. Alături de „Capricci et Ragas”, 1990, titluri cum ar fi „Chorales et Comptines”, 1992, „Prairie-Prières”, 1992-93 sau „Carillons et Échos”, 2002, oglindesc în sine o *dualitate* intenționată, o opoziție, un dialog conștient cu imagini mai mult sau mai puțin conturate ale **Umbrei**. O altă contradicție fundamentală există la Stroe între concepția sa, orientată dominant în sensul esteticii franceze (de exemplu, interes special pentru culoarea timbrală, construcția formală bazată pe juxtapoziția segmentelor, colaj sau palimpsest, ocazional ecouri sau aluzii la Debussy sau Messiaen), și principiul morfogenetic, care regizează dezvoltarea muzicii sale în ultima perioadă, principiu preluat evident din muzica tipic germană a unui Gustav Mahler, perceptibil însă și în ultimele cvartete ale lui Beethoven. La acestea se adaugă structuri statice, inspirate explicit din folclorul românesc (mai ales din *Colinde* – în mod direct în Sonatele pentru pian, 1955, 1984, 1991 sau „Humoreske”, 1997, și indirect în lungul *ostinato* ritmic, „colinda infinita”, din „Ciaccona con alcune licenze”, 1995), dar și sugestii sau citate din alte tradiții culturale (de exemplu, africane sau asiatice, ca

în „Quintandre” pentru suflători, 1984, sau în „Lieduri pe versuri de Morgenstern” pentru voce, saxofon și percuție, 1987). Dacă mulți compozitori, între care și Béla Bartók sau George Enescu, au fost animați permanent de o viziune pan-europeană, această *topire a unor componente culturale contradictorii* sună la Stroe cu totul altfel: nu se tinde către nicio sinteză, dimpotrivă, contradicțiile sunt prezente la el în întreaga lor acuitate. El s-a referit adesea la o „ruptură” de netrecut, „periculoasă”, care ar „străpunge” muzica sa și ar amenința „să distrugă unitatea operei” și s-a privit doar mult mai târziu ca un „constructor de punți între culturi”, ceea ce sună evident mai frumos și găsește mai multă înțelegere, evită reliefația manifestă a **Umbrei**. Fapt este că **Persona** și **Umbra** se confruntă la el permanent, adesea neconciliant, constituie poate chiar trăsătura dominantă a creației sale.

Dar asemenea gesturi sugerând uneori indirect **Umbra** pot apărea și independent, la începutul sau finele unei lucrări. Este cazul celor 21 coloane sonore abia diferențiabile bazate pe *multiphonics* la patru oboae, stridente și sublime în același timp, provenite parcă din altă lume, care deschid *Ciaccona con alcune licenze* pentru orchestră, 1995, care sună iritant, ciudat, monoton, apăsător, fără speranță, ca un fel de „introducere în infern”, sau cazul ciudatei „teme principale” din *Prairies-Prières* pentru saxofon și orchestră mare, 1992–93, reprezentată printr-un singur sunet, lung, strident al saxofonului *sopranino*, sunet care rămâne singur în final și acționează ca un fel de strigăt primitiv, o expresie a singurătății și a unui gol definitiv, non-informațional, greu de descris în cuvinte mai bine decât ca aparținând **Umbrei**, unei **Umbre** care, în forma muzicală respectivă, „a câștigat lupta” cu **Persona**.

Dacă **Umbra** este prezentată de Jung ca fiind „periculoasă”, având un caracter „amenințător” etc. se poate remarca în muzica lui Stroe tangența **Umbrei** cu *Tragicul*, un *Tragic* particular, definit nu prin argumente literare, ci prin însăși desfășurarea structurilor muzicale.

8. Repetând permanent ideea că **Persona** și **Umbra** nu pot fi definite decât una în raport cu cealaltă, că trebuie precizat întotdeauna contextul respectiv, sau că ele își pot inversa rolurile etc. nu am făcut decât să explic ceva ce definește aceste două arhetipuri, arhetipuri cu un conținut special în comparație cu altele. În acest caz nu mai este vorba de *cum este omul din punct de vedere psihic*, ci de ceea ce *vrea el să arate societății (sau să ascundă) că este*. Această particularitate era menționată de către Jung însuși, prin considerarea arhetipului **Persona** ca un „arhetip social” [Jung 1991:157] și a fost relevată mai sus prin pasajele referitoare la acceptarea sau refuzul avangardei de către societate. Cu aceste două arhetipuri nu ne mai aflăm „în intimitatea sufletului omenesc”, respectiv a compozitorului, sau în cea a structurilor muzicale în sine, ci pe „scena lumii”: aici apare ceea ce *vrea* (sau crede că *vrea*, sau poate) să prezinte omul, respectiv compozitorul, *celorlalți*, unei *asistențe*, „publicului”. Astfel apar aspecte cu totul noi în comparație cu alte arhetipuri.

9. Compozitorul își construiește deci, în mare parte conștient, dar și inconștient, în funcție de educația sa, de perspectiva sa culturală, de ideologia activă a timpului (nu este vorba numai de ideologia politică; și religia poate acționa ca o ideologie, ca să nu mai vorbim de manifestele avangardelor artistice) „masca sa muzicală”, **Persona** sa muzicală, cu care „se prezintă”, ca un artist de teatru, celorlalți. În ce măsură această **Persona** muzicală îl reprezintă, este expresia personalității, a sensibilității sale reale și în ce măsură a preluat el automat gesturile muzicale oficial recunoscute sau impuse de diferite medii, rămâne să se decidă prin evoluția stilului său componistic, care poate adopta noi „măști muzicale” sau încerca să le elimine, pentru a se exprima sincer, original, „așa cum este el”. Aceste „măști”, succesive sau simultane, se pot regăsi în stilul său, în genurile muzicale abordate, în titlul sau forma unei compoziții sau în structuri muzicale. „Măștile muzicale” pot fi atât de bine asimilate personalității proprii (mai ales dacă aceasta nu este pregnant conturată), încât ele pot fi

privite ca o expresie a acesteia. Este cazul multor compozitori, atât „tradiționaliști” cât și „moderniști”.

Cum am mai arătat, **Umbra** unei muzici tradiționaliste este o muzică modernistă, și, invers, ceea ce respinge orice avangardist este tradiția, convenționalismul, **Umbre** în mod normal în ambele cazuri ignorate sau refuzate vehement. Nu mă refer deci la ceea ce *ne lasă indiferenți*, nu ne interesează, nu ne atinge, ci la ceea ce „jignește” personal, ceea ce *refuzăm cu ostilitate*, ne jenăm să facem. Dar faptul că un compozitor nu acceptă, de exemplu, să se supună într-o dictatură obligației timpului de a scrie opere propagandistice nu înseamnă că acest gest ar aparține **Umbrei** lui... acest refuz se integrează în „**Umbra** socială” valabilă atunci, condamnată oficial, și aparține de fapt reversului „**Personei** sociale” dominante, adoptate de cei mai mulți. **Umbra** „personală” nu trebuie întotdeauna să coincidă cu cea „publică”, uneori i se poate chiar opune. Din nou, nu mai este vorba de „muzica în sine”, ci de *rolul social al artei*, în acest caz, de „instrumentalizarea” cu scop politic al artei, ceea ce impune noi raporturi între **Persona** și **Umbra**.

10. Conform teoriei lui Jung, un om matur, în cazul nostru, un artist matur, echilibrat, ar trebui să-și integreze **Umbra** sa. Înseamnă aceasta că orice artist modernist ar trebui să permită obligatoriu tradiționalismului un anumit loc în arta sa (sau invers)? Desigur că nu. Pe de o parte, nu este vorba de fapt de a prelua automat *integral Umbra* sa, ci doar de a „arunca o privire” și asupra a ceea ce a fost refuzat până acum radical. Un asemenea gest a fost făcut de mulți artiști la apogeul creației lor, și nu se poate afirma din principiu că le-a dăunat. Pe de altă parte însă, nu există vreo obligație pentru toți artiștii „să fie echilibrați”; un artist „dezechilibrat” poate fi din punct de vedere al valorii estetice, la fel de „normal”, dacă nu chiar mai autentic. Aici regăsim o altă idee deja enunțată mai sus: *în artă se aplică alte principii decât în viața de zi cu zi*. Iar **Umbra** se poate dovedi în acest domeniu un rezervor de o

bogăție inestimabilă de sugestii, idei, gesturi, atitudini, poate fi cel puțin tot atât de creativă cât este **Persona**.

Se impune astfel concluzia surprinzătoare a acestei aplicații în muzică a binomului jungian, poate unică în contextul arhetipurilor muzicale studiate până acum, concluzie care inversează funcția lor. Dacă în viața curentă, **Persona** este inevitabilă pentru o viață socială normală iar **Umbra** apare ca un reflex negativ, ascuns, nedorit, eventual periculos al ei, un domeniu care trebuie tratat cu prudență, în artă în general **Persona** înseamnă mai ales convenționalism, banalitate, deci o lipsă de personalitate nedorită, iar dimpotrivă, **Umbra** este nu numai mult mai interesantă și constituie un punct de atracție special, dar ea este esențială, *doar ea poate să fundamenteze nucleul originalității unui artist*. În cel mai bun caz, **Persona** reprezintă deci *sinteza Umbrelor* diverse ale unei personalități artistice.

Bibliografie selectivă:

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Editura Muzicală, București 1997 (Reeditat: Eikon, Cluj-Napoca 2018)

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*. Paris 1973

Dediu, Dan, *Fenomenologia actului componistic. Arhetip, arhetrop și ornament în creația muzicală*. Teză de doctorat. Biblioteca UNMB 1995, manuscris

Dediu, Dan, *Aplicații ale fenomenologiei arhetipale muzicale la Simfonia de cameră op. 33*. În: George Enescu în muzica secolului XX la 40 ani de la moartea sa. 1995, Simpozionul Internațional de Muzicologie „George Enescu”, Editura Muzicală, București 2000, p. 93-97

Duțică, Gheorghe, *Orizonturi componistice românești*. Editura Muzicală, București 2016

Franz, Marie-Louise von-, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, Aniela Jaffé: *Der Mensch und seine Symbole. Von C. G. Jung*. Solothurn. Düsseldorf 1993

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [I]*.

The Symbolic of Numbers. In: Revue Roumaine de l'Histoire de l'Art (RRHA). Série Théâtre, Musique, Cinéma (TMC). Tome XXI, Editura Academiei RSR, București 1984, p. 59-67

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [II]. The Iterative Building Principle*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXII, Editura Academiei RSR, București 1985, p. 49-54

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [III]. The Archetypes of "Birth" and "Death"*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXIII, Editura Academiei RSR, București 1986, p. 23-26

Georgescu, Corneliu Dan, *A Study of Musical Archetypes [IV]. The Archetype of Alternating Contrary Elements ["Yin-Yang"]*. In: RRHA. Série TMC. Tome XXIV, Editura Academiei RSR, București 1987, p. 59-66

Georgescu, Corneliu Dan, *Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik*. Comunicare susținută la Universitatea din Nürnberg, 2000; În: Myriam Marbe. *Komponistin zwischen Ritual und Intellekt*. PFAU, Saarbrücken, 2001, p. 44-72, republicat în C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Vol. II: Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, Editura Muzicală, București 2019, p. 479-506

Georgescu, Corneliu Dan, *Spezifische musikalische Gesten bei Enescu. Eine Untersuchung unter dem Aspekt der Musikarchetypen*. Comunicare susținută la Karl-von-Ossietzky-Universität din Oldenburg, 2006; publicată sub titlul *Essays zu George Enescu. II. George Enescu und die Musikarchetypen*. In: Studia Universitatis. Series Musica. Nr. 1/2008, Cluj-Napoca, p. 52-61, republicat în C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Vol. II: Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, Editura Muzicală, București 2019, p. 297-310

Georgescu, Corneliu Dan, *Studiul arhetipurilor muzicale (V). Ideea „substanțelor primordiale” și categoriile sintactice*. In: *Muzica* nr.5/2015, București p. 25-40

Georgescu, Corneliu Dan, *Tragicul contradicțiilor irezolvabile. „Privirea în gol” a lui Aurel Stroe*. Comunicare susținută la Universitatea din Oldenburg, 2016, publicată în revista *Muzica* nr.5/2017, p. 18-39, republicată în volumul *Pascal Bentoiu. Aurel Stroe. Schițe de portret*, Editura Muzicală, București 2017, p. 76-99 și în C. D. Georgescu, *Muzică atemporală – Arhetipuri – Etnomuzicologie – Compozitori români. Vol. II: Aspecte ale muzicii românești tradiționale și contemporane*, Editura Muzicală, București 2019, p. 617-632

Georgescu, Corneliu Dan, *Studiul arhetipurilor muzicale (VI): Arhetipurile Animus – Anima – Androgynus – Puer – Duplex Nativitas*. În: Muzica nr. 6/2020, p. 16-43

Ghyka, Matila C., *Estetica și teoria artei*. București 1981

Hillman, James, *Archetypal Psychology*. Spring, Dallas 1983

Jacobi, Jolande, *Die Psychologie von C. G. Jung*. Fischer Taschenbuch Verlag, Olten 1971

Jung, Carl Gustav, *Bewußtes und Unbewußtes*. Fischer Bücherei, Frankfurt a.M., Hamburg 1957

Jung, Carl Gustav, *L'âme et la vie*. Buchet-Chastel, Paris 1963

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*. Librairie de l'Université, Georg & Cie, Genève 1963

Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*. Librairie de l'Université Georg & Cie, Genève 1965

Jung, Carl Gustav: *Gesammelte Werke in 17 Bänden*. Walter-Verlag, Olten 1966-1972

Jung, Carl Gustav, *La conscience morale dans la perspective psychologique*. In: Aspects du drame contemporain, Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*. Buchet-Chastel, Paris 1970

Jung, Carl Gustav, *Les racines de la conscience*. Buchet-Chastel, Paris 1971

Jung, Carl Gustav, *Archetypen*. DTV München 1990

Keintzel, Raimar, *Unter Scheidung, C.G.Jung*. Mainz, Stuttgart 1991

Kurtág, György, *On the Romanian Archetype*. In: Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtág. Vol. XXIII, MediaMusica, Cluj-Napoca 2009, p.10-16

Motte-Haber, Helga de la, *Musikpsychologie*. Köln 1972

Motte-Haber, Helga de la, *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber 1985

Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*. Editura muzicală, București 1983

Nemescu, Octavian, *Naturalitatea, culturalitatea și transculturalitatea sunetului [I]*. In: Muzica, Nr. 1/1990, București, p. 37-44

Nemescu, Octavian, *Elementele arhetipale naturale în perspectiva recuperării lor de către culturalitățile muzicale [II]*. In: Muzica, Nr. 1/1990, București, p. 45-51

Nemescu, Octavian: *Dimensiunea interioară a sunetului. II.* In: Muzica, Nr. 4/1992, București, S. 50-60

Romanian Archetypes. Musicology Papers. Special issues dedicated to composers György Kurtag. Vol. XXIII, MediaMusica, Cluj-Napoca 2009

Samuels, Andrew, Bani Shorter, Fred Plaut, *Jungscher Psychologie.* DTV, München 1991

Sandu-Dediu, Valentina, *Muzica românească între 1944-2000.* Editura muzicală, București 2002

Stein, Murray, C. G. *Jungs Landkarte der Seele. Eine Einführung.* Walter, Düsseldorf 2000

Strobel, Wolfgang, *Klang–Trance–Heilung. Die archetypische Welt der Klänge in der Psychotherapie.* In: Musiktherapeutische Umschau [MTU] 9/1988, Oldenburg, p. 119-139

Timmermann, Tonius, C. G. *Jung, die Musik und die Musiktherapie,* Reichert, Wiesbaden 2020

Warming, Patrici, *Psyche and Sound. The Use of Music in Jungian Analysis.* In: Don Campbell [Ed.]: Music and Miracles. Quest Book, Weaton 1992, p. 230-241

SUMMARY

Corneliu Dan Georgescu

A study over musical archetypes (VII)

Persona - Shadow archetypes

Unlike most of the archetypes that I analyzed in prior studies, the binomial archetype **Persona- Shadow** refers to not only the human mind (as like its reflection in music) but especially to *the way it is expressed in the society*. **Persona** represents „the mask” that one wears while „performing various roles on the stage of the world” and the **Shadow** is “everything he doesn’t want to be”. Although the ratio between “conscious” and “subconscious” is different in these two situations, they can both lose control and “invade” or “enslave” one’s personality, especially if one ignores the **Shadow**. As in other archetype

pairs, assimilating their congruence and accepting the **Shadow**, its integration into **Persona** is essential for a normal balance. Both being mental archetypes, their correspondent in music is a necessary presence that can embrace actual forms in the most various ways. If **Persona** represents the “musical mask” taken by a composer in order to be accepted by the public or by an influential group, the **Shadow** signifies the part that is refused, the ration between them being often similar to the one between *conventionalism* and *avantgarde*. But their appearance is mutable, relative and their dependence to a certain precise context, their possible *inversion*, is very strong in art, in a general outlook. In this field in particular it is possible that a **Shadow** refused by society may give new and original artistic solutions, to present more interest, to manifest itself in a more creative way than a consentient accepted **Persona**. And the **Persona** in a composer represents mainly the synthesis of his **Shadows**.