

ESTETICĂ. FILOSOFIA ARTEI

CONCEPTUL DE FORMĂ ȘI FORMA MUZICALĂ

ALEXANDRU BOBOC
Academia Română

Concept of Form and the Musical Form. The article analyzes the meaning of the term „form” in the context of N. Hartmann, M. Heidegger and other philosophers’ theses on art. The author also reflects upon two meanings of “form”: (1) the result of the shaping action on the matter itself and (2) the principle that organizes the action of shaping the matter.

Keywords: Form; musical form, N. Hartmann; M. Heidegger.

1. O dezbatere cu tema: *forma muzicală* nu poate să nu antreneze, preliminar, o dublă relaționare: la ceea ce este „formă” (universal) în forma muzicală și la ideea de „formă” așa cum ne-o prezintă îndelungata istorie a logicii și a filosofiei, mai recent reconstrucțiile moderne metafizico-ontologice cu aplicare la forma estetică, mai exact: la modelare și stratificare în opera de artă. „De conceptul formei – scria Hartmann – ne lovim pretutindeni în estetică. El nu poate fi evitat, întrucât forma singură poate avea frumusețe. Tocmai de aceea, conceptul formei devine aici atât de lesne insignifiant, căci tot ce intră în considerare în estetică este formă... o opoziție între «formă» și «conținut» nu se poate susține: conținutul artistic este în esență forma însăși”¹.

Forma survine însă ca unitate în diversitate; orice unitate este forma unei diversități, pe care nu o putem înțelege dacă nu înțelegem felul și dimensiunea diversității, a cărei unitate ea urmează să fie.

Să urmărim în acest sens câteva momente din istoria gândirii, privind modul în care s-a conturat înțelegerea *formei* ca *principiu de diferențiere*, dar nu numai ca „diferența specifică” în raport cu genul imediat superior (așa cum o cere teoria clasică a definiției unui concept), ci ca „differentia” (lat.; gr. *diaphora*) față de ceea ce este *identic* (acelașul, gr. *τό ἴδιον*, lat. *idem*) adică „diferența ontologică” (mod de a fi și a funcționa al gândirii), prin care, punând „differentia”, prin gândirea în relaționare survine *diferențierea*, formarea diversităților pe fundamentul *unitar* al aceluiași gen.

În alți termeni: să înțelegem „diferența” prin însăși structura și funcționalitatea gândirii: nu gândirea ca gândire (formal numai), ci gândirea ca o transformare în care interogarea: „Ce înseamnă Gândire?” devine: „Ce este ceea ce ne cheamă în gândire?” („*Was ist es, das uns ins Denken ruft?*”)².

¹ N. Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, p. 246.

² M. Heidegger, *Was heißt Denken?*, Ph. Reclam jun. Stuttgart, 1992, p. 78.

De fapt, este vorba „de modul în care examinarea *principiului identității* conduce la înțelegerea unității dintre identitate și diferență în «diferența ontologică»: „Formula mai potrivită pentru principiul identității, A este A, spune prin urmare nu numai: Fiecare A este lui însuși același, ci spune mai degrabă: Cu el însuși este fiecare A însuși același. În Același (*Selbigkeit*) subzistă relația lui «cu», adică o mediere, o legătură, o sinteză: unirea într-o unitate”³.

În „este” din formula *A este A*, principiul spune cum este fiecare *fiind* (*Seiende*), anume: El însuși cu el însuși (siesi) același. Principiul identității vorbește despre *ființa fiindului* (*vom Sein des Seienden*). Ca lege a gândirii, principiul este valabil numai întrucât el este un principiu al ființei, ceea ce sună: fiecărui fiind ca atare îi aparține identitatea, unitatea cu el însuși... unitatea identității constituie o trăsătură de bază în ființa fiindului”⁴.

„Această «mediere» pune însă *diferența* nu numai «între» ființă și fiind, ci «diferența ca diferență»: în «modul mișcării gândirii» aceasta înseamnă: «de la negândit (*von Ungedachten*), de la diferența ca atare, «în ceea ce este de gândit (*in das zum Denkende*)”⁵.

Este de precizat că „toate diferențierile ce survin ulterior sunt numai particularizări ale felului ființei”, ceea ce înseamnă „că nu avem să ne întrebăm cumva despre un «fiind» (*Seiende*) unitar dincolo de diversitatea oricărui fiind”⁶.

2. Dezvoltările de mai sus conduc astfel la ideea identității prin diferență ca principiu de unitate și principiu al diferențierilor în „diferența ontologică”, adică modul în care se structurează funcțional gândirea și modul în care ființează tot ceea ce „este”, antrenând între verbalizare și nominare un circuit cu viză precisă: orientarea gândirii nu direct, spre ceea ce apare, ci spre modul de a apare a ceea ce se află în apariție („fiind”-ul), ceea ce și dă forma „apariției” (nu în sens de aparență) ca mod de prezență în diferențiere.

Acest moment, care atrage atenția cercetărilor moderne asupra diferenței ca temei al diferențierii trimite la tradiția gândirii vechi, îndeosebi la Aristotel într-un dublu sens: pentru a înțelege (a) ceea ce persistă în „diferența ontologică” (între Ființă și fiind) și (2) acțiunea conceptului de „fiind” (un participiu al verbului „a fi”) în determinarea a ceea ce (pentru nevoile esteticii și filosofia culturii, dar nu numai:) s-a numit „raportul de apariție”, adică mod de a fi, în care „opera” (de orice fel: de artă, științifică etc.) *este* (în forma universalității), ceea ce se poate sesiza numai prin prezența a ceea ce ființează („fiind-ul”).

În sensul celor spuse, reținem atenția mai întâi asupra considerațiilor privind originea ideii de „diferență ontologică” într-o epocă „în care începuturile filosofiei țin de o *reorientare* a privirii”; întreaga filosofie „ia naștere din această privire fixată asupra modului de a apare a ceea ce-i în apariție (*mode d'apparaître de*

³ M. Heidegger, *Der Satz der Identität*, în: *Identität und Differenz*, Pfullingen, 1957, p. 11.

⁴ *Ibidem*, p. 12, 13.

⁵ *Ibidem*, p. 39, 40.

⁶ N. Hartmann, *Die Grundlegung der Ontologie*, Berlin und Leipzig, 1935, p. 41.

l'apparaissant), pe care îl definește mai întâi după determinarea care convine unui astfel de mod de a apare, adică a sensului grec al modului de a fi (*d'être*), anume după uimitoarea pondere a *verbului*, și nu după determinarea mai greoaie care convine fixării *apărându-lui* (*de l'apparaissant*), adică aceea a *numelui*⁷.

De aici acel „gust unic al gânditorilor greci pentru ceea ce gramaticienii vor numi mult mai târziu modul *participiu*: fiind (*étant*), cântând (*chantant*), trăind (*vivant*), mergând (*marchant*) este de fapt un *nume (nom)* și un *verb* totodată. Dar ceea ce el numește, o face plecând de la verb. E vorba deci de o denumire cu dominantă verbală⁸.

Central devine astfel *fiind-ul* (participiul prezent al verbului *a fi*), pe care filosofia greacă îl presupune „așa cum este el numit *de fiecare dată* (subl. n.), în loc de a fi luat așa cum survine, adică precum unul căruia îi adresezi cuvântul, masa la care iau loc, arborele care înflorește dinaintea mea, adică îl presupune mai întâi în *ființa* sa, în modalitatea *verbală*, care ascunde orice *nominare a fiindului*”⁹.

Toate acestea se asociază cu ceea ce spunea *Aristotel* despre metafizică, principii și cauze, pornind de la ideea: „Trei sunt, așadar, cauzele și trei principiile, două dintre ele constituind o pereche de contrarii, una definiția – *logos* și *eidos* – forma, alta privațiunea, – *stiresis*, iar a treia materia *hylé*... Trebuie specificat, după toate acestea, că nici materia, nici *eidos*-forma, fiind *irreductibile*, nu sunt generate. Orice schimbare doar presupune ceva anume care se schimbă în altceva prin ceva, acesta fiind motorul prim, pe când ceea ce se schimbă este *materia*, iar ceea ce a devenit este *eidos*-forma. Astfel, s-ar putea merge la nesfârșit dacă generarea nu ar fi, să zicem, numai a sferei de bronz, ci și a sferei însăși și a bronzului”¹⁰.

În *Fizica*, *Aristotel* pune în atenție interacțiunea „cauzelor”: „există patru cauze... și anume, materia, forma, mișcarea și motivul”, mai precis: cauza materială, cauza formală, cauza motrice și cauza finală¹¹, exemplificând astfel: „după cum există un raport între statuie și bronz, sau între pat și lemn sau între alt lucru dintre cele care au o formă și materia lor, și aceste lucruri au lipsa lor de formă mai înainte de a primi și a intra în posesia formei, tot așa există un raport între materie, substanță, individ, existență”¹².

3. Este interesant că mai târziu (în zorii modernității), *Giordano Bruno* relevă caracterul de „act pur substanțial”, „potență activă” a *formei*: „...este necesar să recunoaștem în *natură* două feluri de substanțe, una care este *formă* și alta care este *materie*: deoarece este necesar să există atât un act pur substanțial, care înseamnă potența activă a totului și, de asemenea, o potență sau un substrat care să nu însemne mai puțin potență activă a totului, căci primul reprezintă puțința de a face,

⁷ J. Beaufret, *Dialog avec Heidegger: Philosophie grecque*, Paris, 1973, p. 28.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 93.

¹⁰ *Aristotel, Metafizica*, București, Paideia, 2011, p. 210: Λ (XII), 3.170.

¹¹ *Idem, Fizica*, București, Editura Științifică, 1966, p. 49.

¹² *Ibidem*, p. 25.

celălalt puțința de a fi făcut”; ... „materia naturii nu are nici o formă în mod absolut, pe când, dimpotrivă, materia artei e deja formată de natură; căci arta nu poate să acționeze decât asupra lucrurilor formate de natură”¹³.

Caracterul de „entelehie”, de forță activă a formei, a fost îndelung cercetat în scolastică (sub tema: „forme substanțiale”), ca și în epoca modernă, îndeosebi după situarea demersului cognitiv din unghiul de vedere al subiectului (*Cogito* cartezian, „subiectivitatea transcendențială” kantiană, apoi tratarea în unitatea subiectivitate–intersubiectivitate în fenomenologie).

În principal, rezultate de reținut ar fi următoarele: forma ca principiu de diferențiere și acțiunea ei ca „act pur substanțial”; forma ca esența și scopul modelării; deosebirea între forma și figură (*Gestalt*); analiza „forme interioare” a limbajului (W. von Humboldt); analiza formei ca „formă logică” (în epoca formalismelor logico-matematice) și, nu în ultimul rând, analiza în orice context, inclusiv a formei ca „formă estetică”, pe acest fond delimitându-se hotărât între forma-configurare (*Gestalt*) intuitivă a obiectelor în spațiu și forma-structură internă a obiectelor ordonate într-o unitate – toate acestea oferind căi de acces la înțelegerea formei artistice (și a formei muzicale, în speță).

Fără dezvoltări mai substanțiale, menționăm, în acest context, trei contribuții de referință: I. Kant, W.v. Humboldt și R. Carnap, reprezentând puncte de vedere asupra formei în contextul reconstrucțiilor metodologice sub semnul unității dintre gândire și limbaj, oferind posibilitatea de a înțelege statutul formei în funcție de tipul de limbaj în care se propun: logica, filosofia, știința, arta.

4. Să reținem atenția mai întâi asupra lui Immanuel Kant, a cărei operă, de referință pentru multe, este de interes și pentru studiul temei: *Forma*.

Examinând „fenomenul” („obiectul nedeterminat al unei intuiții empirice”), Kant preciza: „Numesc *materia* fenomenului ceea ce corespunde în *fenomen* (*Erscheinung*), senzației, ca *forma* lui, ceea ce face ca diversul fenomenului să poată fi ordonat în anumite raporturi... forma senzației trebuie să se afle *a priori* în simțire (*Gemüt*), gata pentru a se aplica la toate fenomenele, că deci trebuie să poată fi considerată independent de orice senzație”¹⁴.

Într-o mai accesibilă formulare: „Există o *formă a fenomenului* care efectuează «ordinea» fenomenului, și astfel aduce în ea determinare... În sine, *forma* nu este însă ordine, ci condiție pentru aceasta. Unde se află această condiție? În fenomen ca «forma» fenomenului, și nu în materia acestuia”¹⁵.

Dar ce înseamnă „a se afla *a priori* în simțire?” Întrucât „forma fenomenului nu se află în simțire pur și simplu, ci numai în măsura în care simțirea este în stare de ceva *a priori*”, se poate spune: „Forma este la fel în fenomen, ca și în simțire, întrucât exercită o activitate metodică de așezare”¹⁶.

¹³ G. Bruno, *De la causa, principio, et Uno*, 1584: Dialogo III.

¹⁴ Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, București, Editura Științifică, 1969, p. 64.

¹⁵ H. Cohen, *Kommentar zu Imm. Kants Kritik der reinen Vernunft*, 3. Aufl., F. Meiner, Leipzig, 1920, p. 24.

¹⁶ *Ibidem*, p. 24.

Așadar, forma este „forma fenomenului” (Kant), în măsura în care aceasta aduce în acesta determinare, dar ea rămâne condiție a acestei determinări, rămâne „formă” ca spontaneitate a formei, ceea ce se clarifică prin ceea ce Kant numește (în alt context) „formalul în cunoașterea noastră”: „Esența *faptului* (*Sache*) constă în *formă* (*forma dat esse rei*, se spunea la scolastici), în măsura în care aceasta (esența) este cunoscută prin rațiune” („*In der Form besteht das Wesen der Sache... sofern dieses durch Vernunft erkannt werden soll*”)¹⁷.

În alți termeni: numai atunci când „esența faptului” este „cunoscută prin rațiune”, ea constă în formă (a faptului). Forma are astfel o „referință faptică” (*Sachbezug*) esențială: este „esența faptului” numai întrucât această esență prezintă interes pentru rațiunea cunoscătoare. Dar întrucât „rațiunea” este „capacitate cognitivă a subiectului”, *forma* are totodată „referință la subiect” (*Subjektbezug*), este raportare la subiect întrucât acesta o înscrie ca formă de cunoaștere, formă a conștiinței, principalul lucru constând în aceea că „fapt” (*Sache*) este fapt în cunoaștere și nu un „lucru în sine”.

Continuând ideea kantiană a spontaneității gândirii și a rolului formei în determinarea obiectelor, W. von Humboldt a întreprins o analiză de fond a *formeii limbii*: „...prin forma limbii nu înțelegem aici așa-numita formă gramaticală ca atare... Conceptul de formă a limbilor se extinde mult mai departe decât regulile de alcătuire a discursului și chiar dincolo de regulile formării cuvintelor... În sens propriu, acest concept este aplicabil la formarea cuvintelor de bază și trebuie de fapt, pe cât posibil, să-i fie aplicat dacă dorim cu adevărat să recunoaștem esența limbii”¹⁸.

Evident, formei i se contrapune o substanță: „ca să găsim însă substanța corespunzătoare formei unei limbi trebuie să trecem dincolo de limitele limbii... În sens absolut, în interiorul limbii nu poate exista nici o substanță lipsită de formă, căci totul în limbă este destinat unui scop precis – exprimarea gândirii –, iar această acțiune începe odată cu elementul său primar, sunetul articulat, care devine articulat tocmai în virtutea impunerii unei forme”¹⁹.

Prin natura ei, „*forma* este o *sinteză* ce conferă unitate spirituală elementelor particulare ale limbii, considerate, în opoziție cu ea, drept substanță”; *limba* însăși este „*organul formator al gândului*”²⁰.

Este importantă, în acest context, caracterizarea formei sonore a limbii. „Forma sonoră este expresia pe care limba o pune la dispoziția gândirii. Forma sonoră mai poate fi însă considerată și ca un fel de carapace în care se cuibărește limba. Despre creație în sens propriu și absolut putem vorbi doar cu privire la inventarea originală a limbajului... Putem totuși gândi ca posibilă, și anume în

¹⁷ Imm. Kant, *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, 1796, în *Kants Werke*, Akademie-Textausgabe, Bd. VIII, Berlin, 1968, p. 404.

¹⁸ W. von Humboldt, *Despre diversitatea limbilor și influența ei asupra dezvoltării spirituale a omenirii*, București, Humanitas, 2008, p. 85.

¹⁹ *Ibidem*, p. 85–86.

²⁰ *Ibidem*, p. 86, 89.

perioadele intermediare ale formării limbii, întrebuițarea unei forme sonore deja date pentru realizarea scopurilor interioare ale limbii²¹.

Este de reținut că „ceea ce a fost deja configurat în forma fonetică atrage spre sine cu putere un nou proces de configurare și nu îi îngăduie să se orienteze către un drum esențialmente diferit”; de fapt, „forma fonetică este în primul rând aceea care se află la baza diferenței dintre limbi. Acest fapt este înrădăcinat prin sine însuși în natura formei fonice, sunetul fizic, realizat în mod concret, fiind singurul care constituie cu adevărat limbajul; sunetul admite chiar o mult mai mare varietate a diferențelor decât cele care pot fi constatate în privința *formei interne a limbii* (subl. n.), care prezintă în mod necesar o mai mare uniformitate. Însă puternica influență exercitată de forma fonetică este parțial întărită și de influența pe care ea o exercită asupra formei interne însăși²².

Principala idee a acestor dezvoltări constă astfel în conceperea esenței limbajului „în forma sunetelor și în cea a ideilor, precum și în întrepătrunderea exactă și energetică a acestor două forme”; oarecum independent de „intenția de realizare interioară completă a conținutului gândirii și de exteriorizare a înțelegerii acestuia”, în limbă se formează în același timp *un principiu artistic-creativ* (subl. n.), care este, de fapt, intrinsec. Căci în limbă conceptele sunt susținute de sunete și acordul tuturor forțelor spirituale se reunește astfel cu un element muzical care, penetrând-o, nu renunță la propria lui natură, ci doar și-o modifică²³.

Un spor de claritate în înțelegerea *formei* ne aduce logica modernă prin concepția despre „forma logică”, formalizare și formalism, în perspectiva preocupării pentru construirea de limbaje formalizate și sisteme formale. Este vorba de forma logică a expunerii și resemnificării conceptelor semanticii, și, ca atare, definiția formei se asociază cu ideile de *interpretare* și de formal (ceea ce ține de structură).

În acest sens, Carnap distinge „între *semantică* și *sintaxă*, adică între sisteme semantice ca sisteme lingvistice interpretate, și calcule formale, neinterpretate, adică sintactic, definind sistemul semantic „ca sistem de reguli formulate în metalimbă și care se raportează la limba-obiect, sistem în care aceste reguli definesc condițiile de adevăr pentru fiecare propoziție a limbii-obiect. Formulăm toate acestea și în felul următor: regulile definesc și semnificația, și sensul propoziției²⁴.

Principala idee de reținut este următoarea: forma ține de structură, de planul sintaxei unui limbaj, ceea ce devine evident prin modul în care s-au propus gramaticile generative: „o gramatică constă în a raporta o interpretare semantică la o reprezentare fonetică, ceea ce înseamnă că ea arată cum se interpretează o propoziție. Această relație este mediată de componența sintactică, cea care constituie singura parte «creativă» a gramaticii²⁵.

²¹ *Ibidem*, p. 113–114.

²² *Ibidem*, p. 114–115.

²³ *Ibidem*, p. 128, 129.

²⁴ R. Carnap, *Introduction to Semantics*, Harvard Univ. Press, 1942, p. VII, 22.

²⁵ N. Chomsky, *Aspekte der Syntaxtheorie*, Fr. a. Main, Suhrkamp, 1973, p. 173.

5. O înțelegere mai bine aplicată la studiul formei muzicale ne este oferită de estetica modernă (fenomenologico-ontologică): „fiecare *artă* – aprecia Hartmann – își are materia ei proprie”, care „îngăduie numai feluri particulare de modelare”; „chiar în faptul că în unul și același produs artistic s-ar găsi o dublă modelare – una a materialului tematic și alta a materiei – se ascunde o problemă”, întrucât alături de frumusețea proprie „raportului de apariție” (în care vine în prezență o operă de artă), „există încă o altă frumusețe, în purul joc al formelor”, așa cum o întâlnim în arta ornamentală, în muzică, în arhitectură, ca și „în anumite domenii ale frumosului naturii”²⁶.

Întrucât nu orice „material tematic” se poate „întruchipa” în orice materie, după voie, devine evident „că aici nu mai este vorba de unitatea unei diversități, ca în orice modelare, ci de unitatea a două diversități, și anume cu totul eterogene”; căci în modelarea unui „material” (unei teme, subiect) fiecare strat își are modelarea proprie, ceea ce ridică întrebarea: „cum este legată în sine forma aceasta multiplu eșalonată, cum să încheie într-o unitate eterogeneitatea diverselor etape suprapuse, făcându-se resimțită ca atare în intuiție”²⁷.

Așadar, modelarea „materialului tematic” nu se reduce la modelarea materiei, întrucât privește „planul din spate” (*Hintergrund*) ireal al operei și, ca urmare, problema formei trebuie văzută „în măsura bogăției mai mari a succesiunii de straturi”; ceea ce este aici în cauză este *unitatea formei*, mai exact, dimensiunea diversității, a cărei unitate urmează să fie²⁸.

Și aici intervine esențialul: „unitatea estetică, prin care ceva devine o operă de artă, trebuie în orice împrejurări să fie mai întâi creată. Ea nu ne este dată o dată cu diversitatea – altfel decât în natură, unde diversități lipsite de unitate nu se găsesc deloc. În schimb, ea este o unitate de alt fel, de alt tip – și, în linii mari, de un tip mai înalt. Crearea unei unități de tip mai înalt este ceea ce urmărește arta. Ea trebuie, în opoziție cu ceea ce este dat, să fie întrezărită intuitiv, trebuie de fapt să fie inventată”²⁹.

„Crearea” unității în „artele care nu ținesc la reprezentare” (poezia, muzica) este ceva de la sine înțeles, întrucât „diversitatea nu este luată dintr-un material dat, ci este produsă ca joc liber cu forma însăși. Așadar, și unitatea de care ea este ținută laolaltă trebuie la rândul ei să fie produsă. Totuși, chiar și aici se poate observa unitatea intuitivă ca principiu de relație”³⁰.

Modelarea artistică este de fapt „remodelare” (*Umgestaltung*), căci de aceasta țin nu numai „momentele alegerii, omisiunii și dirijării oricărei reprezentări întregitoare prin opera de artă însăși”, ci „transformarea în ceva ireal”: „cu toată realizarea formei – a celei deja alese – în materie, materialul tematic rămâne totuși *de-realizat*.”

²⁶ N. Hartmann, *Estetica*, p. 246.

²⁷ *Ibidem*, p. 247.

²⁸ *Ibidem*, p. 248.

²⁹ *Ibidem*, p. 249.

³⁰ *Ibidem*, p. 249–250.

Sau: în timp ce forma este realizată în materie, obiectul înfățișat este desprins totodată de realitate și opus ei”³¹.

În „remodelare”, materia este intuitivă, dar „numai în sensul intuiției prime, al percepției”; despre ea nu mai este vorba „în modelarea «materialului tematic» – sau totuși este vorba numai ca mijloc. Domeniu irealului este însă în genere cu totul neintuitiv, el are nevoie de o modelare particulară, pentru a deveni intuitiv”³².

Hartmann propune să luăm ca bază „esența ontică a ființei ideale, așa cum o cunoaștem din plăsmuirile matematice sau valorice: indiferentă față de realitate și irealitate, dar deschizând mai mari posibilități decât realul”; astfel „plăsmuirile care apar în straturile planului din spate al operei de artă” nu au în genere „decât modul de existență al apariției”, adică: nu pot fi sesizate fără opera de artă și se află „ridicate într-o idealitate a apariției”, care „reunește înălțarea peste timpuri și peste conexiunile reale cu cea mai concretă intuitivitate”³³.

În „artele care nu urmăresc reprezentarea, de pildă în muzică, „structurile exterioare și cele interioare se despart deosebit de tare unele de altele: cele dintâi se mișcă în întregime în unitățile eșalonate ale edificiului compozițional, cele din urmă în lumea sufletească a sentimentelor și a dispozițiilor”³⁴.

Dar această eterogenitate, care constituie în cele din urmă „minunea muzicii”, face posibilă „desăvârșita deosebire între modelarea în elementul sonorilor și cea în elementul sufletesc care apare”; în „straturile de mijloc” (straturile mai adânci din față și cele mai puțin adânci din spate) intervine „bogăția concretului și a intuitivului”³⁵.

Această modelare în „straturi” înlesnește înțelegerea „raportului de formă ascuns în raportul de apariție”, raport de formă care nu se confundă cu raportul dintre „formă” și „conținut”, căci „«forma» și «materialele» pot fi distinse prin echivoc”, dar „materia lipsită de formă nu este «conținut» al operei de artă” în nici unul dintre straturile sale, ci „numai materialul modelat”³⁶.

De aici rezultă importanța modelării „planului din față”, care nu se reduce la simpla exprimare de „stări sufletești”. Este adevărat că unui compozitor, de pildă, „nu îi este deschisă decât calea modelării straturilor exterioare ale muzicii”, astfel încât ele fac să apară „forme sufletești”, dar „straturile exterioare ale muzicii sunt acelea care nu îngăduie într-însele teme sufletești, ci se mișcă în modelări pur sonice – muzicale, avându-și totodată în acestea propriile lor «teme»”³⁷.

De pildă, în muzică, este aproape de la sine înțeles că *elementul ideal* este nemijlocit determinant pentru cel al sonorilor, și anume atât pentru detaliile construcției, cât și pentru temele care alcătuiesc elementele ei: „astfel, solemnitatea *Simfoniei a noua* se poate urmări limpede până în temele ei; acestea sunt deci

³¹ *Ibidem*, p. 254, 255.

³² *Ibidem*, p. 255–256.

³³ *Ibidem*, p. 256–257.

³⁴ *Ibidem*, p. 259.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 261.

³⁷ *Ibidem*, p. 263.

determinate de dispoziția obiectivă fundamentală în care își are rădăcina ideea ei: un sentiment larg, generos al omenirii. Același lucru se poate spune... despre ultimele fugi ale lui Bach (*Arta fugii și Ricercar*), în care fiecare resimte contactul cu metafizicul! Nimeni nu poate spune în ce constă, dar el este determinat până înăuntrul planului sonor din față. Și numai cine îl desprinde e în stare să audă corect opera”³⁸.

Independența și dependența în modelare „se întovărășesc” de-a lungul tuturor straturilor. „Pozitiv în această întrepătrundere este faptul că un raport reciproc de întregire și de susținere trece prin toate straturile, și anume un *raport al formelor*, – deși tocmai forma este eterogenă în diferitele straturi... lăsând totuși să subziste o relativă independență în modelarea straturilor singulare”³⁹.

Sub raport estetic, „modelarea detaliului fiecărui strat există pe de o parte în vederea altuia, pe de altă parte însă totodată de dragul lui însuși”; „detaliul modelării în fiecare strat – cu deosebire în straturile medii – constituie bogăția, raportul de apariție însă dă adâncimea și unitatea operei de artă”⁴⁰.

6. Multe se clarifică însă dacă privim „modelarea ca obiectivație”, mai exact, „aspectul de obiectivație în obiectul estetic”, căci abia prin modelare, în *plăsmuirea formei*, devine posibilă în genere obiectivarea ca atare: „De cea mai mare importanță însă este obiectivarea în artele care nu urmăresc reprezentarea, în muzică și în arhitectură: aici e vorba tocmai de faptul că ceva, care subzistă în noi neconcretizat obiectual, devine sesizabil pentru noi abia prin modelarea și obiectivația lui. În muzică, edificiul sonorilor este o astfel de obiectivație prin modelare – și anume, în cazul acesta, printr-o modelare liber inventată, pe care nu o găsim nicăieri prezentă în lume. Ceea ce însă este de făcut sesizabil în această modelare a formei este curgerea și unduirea vieții sufletești, care nu poate fi surprinsă altfel în nici un mod”...⁴¹.

În această modelare a formei prin obiectivație, „omul își devine sieși vizibil, – sau: că el se așază în fața lui însuși... capătă o viziune asupra lui însuși”; numai că nu trebuie să înțelegem acest „pe sine însuși” în sens personal: „De regulă, el merge către ceva mai general; de obicei către un tip uman, dar poate privi omenescul în genere... la artistul mare, materialul crește în lărgime și depășește ceea ce e personal, și tocmai de aceea, el găsește răsunet larg... În privința aceasta, muzica este în avantaj față de poezie. Viața sufletească pe care ea o transmite în straturile interioare rămâne totdeauna într-o anumită generalitate... Modelarea ei, în adevăr, nu este aceea a unui obiect individual – a unui personaj omenesc determinat –, ci este de la început aceea a unui tipic uman. Și acesta este temeiul pentru care în muzica vocală rămâne totdeauna un rest de joc liber între cuvânt și ton”⁴².

³⁸ *Ibidem*, p. 266.

³⁹ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 268, 269.

⁴¹ *Ibidem*, p. 285.

⁴² *Ibidem*, p. 285, 286.

Dar „minunea” este că totuși ea „nu este lipsită de concrețiune”: caracterul intuitiv al formei în domeniul auditiv este „ceva principial deosebit de acela din domeniul vizual... el atârnă de motivul muzical și de edificiul compoziției. «Motorul» este numai suportul cuprinsului sufletesc; el nu ajunge niciodată identic cu acesta în conținut – rămâne, ca plan, transcendent față de el”⁴³.

„Găsirea formei” constituie secretul creației, care nu se reduce la un simplu proces de conștientizare: căci „activitatea misterioasă” care se desfășoară în artist scapă și conștiinței lui, și tot ceea ce poate face el „este să aștepte clipa iluminării”, care însă „nu îi spune ce se petrece într-însul și cum procedeză, ci cu desăvârșire numai, care este forma căutată și cum o poate atinge în cazul dat”⁴⁴.

În termenii mai categorici, Hartmann spune: „...esența formei frumoase este o problemă autentic metafizică. Noi putem totuși arăta în măsură destul de largă condițiile cărora ea trebuie să le răspundă, cu deosebire în ce privește raporturile interne ale modelărilor deosebite care se suprapun în una și aceeași operă de artă”⁴⁵.

Este vorba de a înțelege specificul unității diversităților în artă: „fiecare concept este o atare unitate, fiecare lucru, fiecare corp ceresc, fiecă structură dinamică, fiecă organism... Dar pretutindeni, nici unitatea, nici diversitatea nu atârnă de intuiție; aici în schimb, nu este vorba de unitatea pur existentă, ci de aceea care se face resimțită în contemplare. Aceasta este ceea ce este nou într-însa. Și aceasta privește, în adevăr, toate speciile obiectului estetic și, totodată, tocmai operele artelor care nu urmăresc reprezentarea (muzica, ornamentica), ca și obiectele frumoase ale naturii”⁴⁶.

7. Pe fondul celor dezvoltate mai înainte, să încercăm o descriere și o comprehensiune a *formei muzicale*, pornind de la definiția noțiunii ei în literatura de specialitate, dar și sub interogarea: putem considera forma muzicală și ca principiu de diferențiere și modelare, dincolo de faptul că este ea însăși rezultat al unei modelări? Sau altfel: putem vorbi de „metafizica formei”?

„Formă muzicală” înseamnă în principal: structura muzicală a unei compoziții și organizarea și modelarea mijloacelor de expresie (melodie, ritm, armonie) în unitatea unei structurări specifice. „Noțiunea de *formă muzicală* are două sensuri distincte: 1. Primul sens – mai cuprinzător – se referă la suma mijloacelor de expresie (melodie, ritm, armonie, polifonie); la organizarea și modelarea tuturor acestor elemente într-un tot unitar, ale cărui funcțiuni sunt legate de reliefarea conținutului, a esenței muzicale, bineînțeles în lumina și accepția unor structurări specifice... În funcție de un anumit conținut, compozitorul caută «cadrul» care să evidențieze mai bine expresia, și cu aceeași grijă cu care îmbină toate mijloacele muzicale pentru a da înfățișare sonoră unei anumite idei sau sentiment. 2. Al doilea sens – mai restrâns –

⁴³ *Ibidem*, p. 287.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 293.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 300.

⁴⁶ *Ibidem*.

definește structura muzicală a unei compoziții (forma de sonată, rondo, lied etc.). De asemenea, trebuie precizat că unitatea dintre structură și genul muzical constituie un element determinant în domeniul formei muzicale⁴⁷.

Formele muzicale au ca obiect „studiul îmbinării conținutului și al structurii muzicale, sau altfel spus, a elementelor de structură cu cele de gen. Modul în care se făurește o compoziție din micro- și macro elemente, în deplină concordanță cu intențiile autorului, constituie obiectul primordial al disciplinei *formă muzicală*...”⁴⁸.

În esență, *forma muzicală* este *structură* (muzicală) a unei „opere” (compoziție) și *modelare* (și organizare, bineînțeles) a mijloacelor de expresie (melodie, ritm, armonie) într-o *unitate* ale cărei *funcțiuni* sunt legate de *reliefarea conținutului* (esenței muzicale) într-o *structurare* specifică în cadrul unui gen (sonată, rondo, lied) ca urmare a *capacității creatoare* (talent, geniu) a unei *personalități* (formată, educată muzical și cultural în genere) aflată în căutarea *cadrlui* (cel mai potrivit) pentru a da *expresie* (formă) unui anumit *conținut* (idee, esență) survenit în îndemnul interior al *creatorului* (compozitorul) către *obiectivarea* (structurarea) *formei* care cuprinde (exprimă) unitatea dintre *structură* și genul muzical.

Pentru toate acestea, conceperea *formei* din puncte de vedere esențiale (ontologico-metafizic, lingvistic, logic, estetic ș.a.) oferă cel puțin sugestii (dacă nu o fundamentare teoretico-metodologică) pentru înțelegerea statutului *formei muzicale* în universul formelor (vieții, artei, culturii).

Este pe deplin valabilă, se pare, în acest context perspectiva fenomenologico-ontologică în estetică (de fapt, în filosofia operei de artă) asupra formei estetice: „Unitatea estetică prin care ceva devine o operă de artă, – scria Hartmann – trebuie în orice împrejurări să fie mai întâi creată... ea este o unitate de alt fel, de alt tip – și, în linii mari, de un tip mai înalt. Crearea acestei unități de tip mai înalt este ceea ce urmărește arta. Ea trebuie, în opoziție cu ceea ce este dat, să fie întrezărită intuitiv, trebuie de fapt să fie inventată... În artele care *nu țintesc* la reprezentare, lucrul acesta este de la sine evident; aici diversitatea nu este luată dintr-un material dat, ci este produsă ca joc liber cu forma însăși. Așadar, și unitatea de care ea este ținută laolaltă trebuie la rândul ei să fie produsă. Totuși, chiar aici se poate observa unitatea intuitivă, ca principiu de selecție”⁴⁹.

Trebuie astfel să luăm în atenție specificul modelării artistice, în care specifică este independența și dependența modelării: o latură a „principiului formei” privește „modelarea ca obiectivație” – de fapt, ar trebui să spunem: ca fiind „aspectul de obiectivație în obiectul estetic”, ceea ce însă înseamnă că abia prin modelare, în plăsmuirea formei, devine posibilă în genere obiectivarea ca atare: „De cea mai mare importanță însă este obiectivarea în artele care nu urmăresc reprezentarea, în muzică și arhitectură: aici e vorba tocmai de faptul că ceva, care subzistă în noi neconcretizat obiectual, devine sesizabil pentru noi abia prin modelarea și obiectivația

⁴⁷ Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1974, p. 104.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ N. Hartmann, *Estetica*, p. 249–250.

lui. În muzică, edificiul sonurilor este o astfel de obiectivare prin modelare – și anume, în cazul acesta, printr-o modelare liber inventată, pe care nu o găsim nicăieri prefigurată în natură”⁵⁰.

8. În alți termeni, „edificiul sonurilor” („planul din față”, *Vordergrund*), în „raportul de apariție”, în care ființează opera de artă, într-o prezență-prezentare în curs, asimilabilă gramatical prin participiul prezent (în muzică: interpretând) este obiectivare „printr-o modelare liber inventată”, „modelare a formei” în care este „sesizabil” ceva dincolo de acest edificiu (în „planul din spate”, *Hintergrund*, ireal, esența, independent și de real, și de ideal).

Modelarea formei este o „interpretare liberă” finalizată în ceva esențial, transmis „în straturile interioare”. Artistul transpune nu referirea la sine, ci transformarea (modelarea) acesteia în ceva tematic (tocmai de aceea, un „ireal”), dar într-o anumită caracterizare: un intuitiv numit în fenomenologie „reflecție eidetică”, intervenind spontan prin însuși faptul alegerii și delimitării într-o „diversitate” dată.

„Minunea” este, totuși, „caracterul intuitiv al formei în domeniul auditiv” și „atârână de motivul muzical și de edificiul compoziției. «Motivul» este numai suportul cuprinsului sufletesc; el nu ajunge niciodată identic cu acesta în conținut – rămâne, ca plan, transcendent față de el”⁵¹.

De fapt, prin „virtutea formei” are loc „desprinderea de creator”: în opera de artă, „artistul dispare”, el „nu vorbește și nu depune mărturie despre sine, ci despre altceva”; chiar spectatorul „contemplă opera de artă, desprinzând-o total de creatorul ei... Cunoscătorul istoriei poate, firește, recunoaște în operă caracteristica artistului: totuși, aceasta nu mai este înțelegere estetică, ci comparație, analizare teoretico-istorică”⁵².

9. Așadar, *forma* nu e dată, ci trebuie căutată, „plăsmuită în mod creator”, funcționând astfel totodată ca principiu de diferențiere și selectare (a „materialului”) și ca finalizare a actului creator: „artistul poartă în sine un destin, opera care nu s-a născut este destinul lui”; „aici ne aflăm cu adevărat în fața «metafizicii formei», fără a găsi un acces la ea. Se pot distinge totuși câteva momente – oarecum în penumbră: ținta interioară a operei, accidentul care a provocat-o și stilul devenit istoric”⁵³.

Este de reținut că noi nu putem descifra până „în profunzime” ce este afirmativ în forma estetică: „În măsura aceasta, esența *formei frumoase* este o problemă autentic metafizică. Noi nu putem totuși arăta în măsură destul de largă condițiile cărora ea trebuie să le răspundă, cu deosebire în ce privește raporturile interne ale

⁵⁰ *Ibidem*, p. 285.

⁵¹ *Ibidem*, p. 287.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 294.

modelărilor deosebite care se suprapun în una și aceeași operă de artă... În felul acesta, ce este mai pozitiv din ceea ce se poate spune se referă însuși la raportul de stratificare și de apariție...⁵⁴.

Ideea mai veche despre unitatea în diversitate, idee care, ca atare „este ontologică și nu pur estetică”, dar dobândește „un sens strict estetic când este înțeleasă ca unitate intuitivă a unei diversități deopotrivă intuitive”: aici nu e vorba „de unitatea pur existentă, ci de aceea care se face resimțită în contemplare... Și aceasta privește, în adevăr toate speciile obiectului estetic și, totodată, tocmai operele artelor care nu urmăresc reprezentarea (muzica, ornamentica) ca și obiectele frumoase ale naturii”.

Cel mai cunoscut (pentru cerința pusă intuiției) este fenomenul în muzică: „Fiecare mișcare mai mare a unei sonate sau simfonii cere de la ascultător o mai amplă sinteză muzicală; și nenumărați ascultători, deși antrenați într-o anumită măsură de fluxul muzicii, nu ajung deloc la sesizarea unității sale și formei sale interioare (construcția, legea ei proprie). Pentru aceasta este, în adevăr, nevoie de mai mult: de activitate muzicală, de prezența intuitivă a ceea ce a încetat să sune și a ceea ce are să urmeze. În cel mai înalt grad stau lucrurile astfel în compoziția muzicală cu caracter de fugă (polifonă); de aceea, atâția oameni, de altfel cu totul muzicali, sunt lipsiți de înțelegere în fața creațiilor lui Bach. Cei mai mulți, desigur, nu știu cât de mare este această lipsă, întrucât pentru ei nu există acces la edificiul interior al fugii, iar accesul teoretic, cel care nu este «auzit», nu le este de nici un ajutor; ei nu au astfel nici un criteriu pentru ceea ce le scapă. Lucrul acesta e valabil în toate domeniile artei, de câte ori dă greș intuiția sintetică⁵⁵”.

Se poate vorbi încă de „vechea idee a formei esențiale (*Wesensform*) sau a formei ideale”: există însă pentru fiecare „formă tipică, dată empiric” o „formă ideală în care tipul este exprimat în mod pur... Pentru fantezia artistică este relativ lesne să ridice tipicul întâlnit, dincolo de sine, în direcția formei ideale (perfecțiune). Și aceasta este o procedare care este artistic indispensabilă, până în amănuntele modelării materialului. Căci ea simplifică, scoate la iveală *esențialul* (subl. n.), dându-i intuitivitate palpabilă, reduce ceea ce e complicat și apare în viață totdeauna amestecat și estompat la anumite linii plastice fundamentale⁵⁶”.

Și astfel se delimitează „metafizica formei”: „Remarcabil rămâne faptul că: abia după lepădarea oricărei metafizici a formei devine vizibilă libertatea aceasta simplă, clară și adânc semnificativă a modelării autonome. Aici se află secretul supraestetic al oricărei arte mari⁵⁷”.

Evident, fiecare artă are „un fel particular de necesitate”, dar necesitate „interioară” în măsura în care „nu atârnă de nici o condiție exterioară”, ci „nu

⁵⁴ *Ibidem*, p. 300.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 301.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 303.

exprimă în sine decât acordul întregii plăsmuirii”; pe acest fond, „libertatea artistică” se referă „la jocul cu forma, la modelare dincolo de empiric, la alegere și eliminare”, dar nu trebuie înțeleasă arbitrar, adică „drept o puțință de a sări de la o formă la alta”⁵⁸.

Este semnificativ că în unitatea eșalonată a unei opere muzicale este totdeauna exprimată cel mai plastic și „necesitatea interioară a întregului”, deoarece consecvent este condiția unui efect unitar, ceea ce este deosebit de instructiv, deoarece „muzica este arta cea mai liberă: liberă pe două laturi – liberă de «material» și liberă de scop. Tocmai aceasta cea mai liberă dintre arte însă are tipul cel mai bine încheiat de necesitate interioară și de unitate. Mai limpede nici că se poate demonstra că unitatea operei și libertatea creației se împacă între ele”⁵⁹.

10. În fond, e vorba de „formă” în două sensuri: forma căutată prin modelarea „materialului”, și forma ca principiu al modelării însăși: dincolo de determinarea estetică, putem vorbi de condiția metafizică a formei, ceea ce se poate deduce din analiza „straturilor” operei de artă în genere, ale operei muzicale în speță.

„Forma dat esse rei” (spuneau scolasticii): în preluarea ei kantiană: „In der Form besteht das Wesen der Sache” (Esența faptului constă în formă) devine astfel un mod de înțelegere a formei în configurarea cunoașterii și a esenței în artă. Căci oriunde este vorba de instituirea ca „operă” aspectul ontologic funcțional îl constituie „faptul”, nu lucru.

Aplicațiile la forma muzicală ilustrează (dincolo de o explicare a acesteia) poziția tare a *formei* ca *principiu* de diferențiere, și ca *unitate* a formării diversităților pe fundamentul aceluiași gen, diversități situate în „diferența ontologică”, în care funcțională nu este diferențierea între *ființă* și *fiind* (deosebirea celor două), ci „le mod d’apparaître de l’apparaissant” (modul în care apare ceea ce este în apariție), care ar reda mai bine (ducând spre dimensiunea ontologică) ceea ce N. Hartmann numește „das Erscheinungsverhältnis” (raportul de apariție) în care ființează orice instituire valorică (operă de artă și de cunoaștere).

Ceea ce modern s-a numit „l’étant”, este, după J. Beaufret (citat mai sus), „une passage” prin care „s’ouvre en secret un autre passage qui est celui de *l’être*, d’où seulement le premier prend figure”; exprimat altfel: „La florisson de la rose qui n’est aucune des roses en fleur, mai d’où seulement chacune advient à ce qu’elle est, et que, de lors, nous les donne toutes sans s’identifier a aucune”.

Desigur, rămâne de tratat acest „secret” al fiindului („l’étant”, „das Sciende”) prin care gândirea modernă vrea să redea grecescul *ὄν*, dar cum spunea J. Beaufret (*op. cit.*, p. 94) „plutôt au profit de *l’étant* que de *l’être*”. Cu dedublarea ființei (de l’être) începe filosofia ca metafizică și putem vorbi de „metafizica formei”, în esență, interpretare a ființei fiindului („de l’être de l’étant”).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 311.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 314.