

Os tons harmônicos e o “fundamento das representações”.
Breve comentário a uma anotação de Kant sobre uma metáfora
musical de Eberhard

Harmonics and the “ground of representations”.
Kant on a musical metaphor from Eberhard. A brief commentary

UBIRAJARA RANCAN DE AZEVEDO MARQUES*

Universidade Estadual Paulista (Marília, Brasil)

Resumo

Nos *Vorarbeiten* para o *Streitschrift* contra Eberhard há uma anotação de Kant manuscrita com uma relativa abundância de vocábulos tomados à música. Estas quatro linhas são precedidas pela indicação um intervalo de páginas de texto não identificado. O presente artigo, revelando a fonte a que Kant indiretamente alude, comenta um “exemplo” musical de Eberhard contra a filosofia crítica, o mesmo que deu azo àquela anotação do filósofo. Após algumas considerações de ordem filológica atinentes ao vocabulário musical empregue por ambos os autores nos textos aqui em foco, seguir-se-á uma análise da metáfora em pauta e da sua eficácia argumentativa.

Palavras-chave

Kant; Eberhard; Metáfora musical; Harmônicos; Fundamento das representações

Abstract

In the *Vorarbeiten* to the *Streitschrift* against Eberhard there is a Kant's annotation with a relative abundance of vocables taken from the music. These four lines are preceded by mention of a page interval from an unidentified text. This paper, revealing the source to which Kant alludes indirectly, comments a musical “example” from Eberhard against critical philosophy, precisely the same that gave rise to this annotation of the philosopher. After some philological considerations on the musical vocabulary employed by both authors, I proceed to an analysis of the metaphor and their argumentative effectiveness.

* Docente e pesquisador junto ao Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista [Marília, SP; Brasil], no qual ingressou em 1989. E-mail de contato: ubirajara.rancan@gmail.com .

Keywords

Kant; Eberhard; Musical metaphor; Harmonic; Ground of representations

Introdução.

Soará porventura bizarro comentar uma anotação de Kant a uma metáfora¹ musical de Eberhard, quer em face da conhecida postura geral do filósofo associada à música – pouco elogiosa na economia das belas-artes² –, quer diante do substrato da não menos conhecida polêmica entre ambos,³ na qual a “arte dos tons” não tem lugar. A despeito de tais fatos, é preciso notar que a metáfora proposta por Eberhard tem por objetivo uma questão nuclear de toda a filosofia transcendental, como também, por outro lado, que referências de natureza comparativa entre música e filosofia ou o emprego de metáforas musicais em contexto filosófico não representam, na época, uma estratégia retórico-argumentativa inusual, até para o próprio Kant (cf. Rancan de Azevedo Marques 2011). Neste mesmo sentido, já Lambert, no “Prefácio” ao seu *Novo Órganon*, (cf. Lambert 1764) introduz a música por meio do estudo geral dos “signos”, de vez que ela compõe “os modos restantes dos signos” relativamente aos quais, porém [para o caso da “música” como para o da “coreografia”, da “aritmética”, “álgebra” etc.], “a linguagem permanece sempre o repositório universal do nosso inteiro conhecimento”.⁴ Em tal contexto,

«[o] primeiro modo de signos que podemos considerar – [...] – são as notas na música. Elas têm um considerável grau de perfeição, já que de pronto representam a altura do tom e a sua duração, e, por meio de alguns outros sinais, também o modo como ele deve ser

¹ Embora Eberhard fale em “exemplo” [*Beyspiel*] [cf., aqui, n. 18], parece-me não haver incorreção nenhuma em tomar o mesmo como metáfora. A propósito, quando, no verbete “*Beyspiel*” da sua *Teoria Geral das Belas-Artes*, Sulzer conceitua tal expressão, “em sentido amplo” e “em sentido estrito”, sem nestes incluir “[die] *Metapher*”, creio, não obstante, esta possa ser tomada por um caso de “exemplo”, ao menos “*in weitläufigem Sinn*”; cf. Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Band 1. Leipzig, 1771; p. 165. Disponível em: <<http://www.zeno.org/Sulzer-1771/K/sulzer-1771-011-0165>> Acesso em: 26. set. 2015: «Toda representação do universal pelo particular pode, em sentido amplo, ser nomeada um exemplo, à medida que as fábulas de Esopo, as parábolas, as alegorias pertencem ao exemplo. Em sentido próprio, porém, o exemplo é um caso particular aduzido com a intenção que o universal do modo ou do gênero a que ele pertence seja convenientemente conhecido por este meio». [*Jede Vorstellung des Allgemeinen durch das Besondere, kann in weitläufigem Sinn ein Beyspiel genennet werden; in so fern gehören die aesopische Fabel, die Parabel, die Allegorie, zum Beyspiel. In der engeren Bedeutung aber ist es ein besonderer Fall, in der Absicht angeführt, dass das Allgemeinerer Art oder der Gattung, wozu er gehört, mit Vortheil daraus erkennt werde.*] Cf. *ibid.*: «*Metapher; Metaphorisch*». Disponível em: <<http://www.textlog.de/2787.html>> Acesso em: 06 out. 2015.

² Cf. Kant, KU, AA 05: 328: “[“*Die Tonkunst*”] hat, durch Vernunft beurtheilt, weniger Werth, als jede andere der schönen Künste”.

³ Cf. *id.*, *Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll*; cf. Kant, ÜE, AA 08: 187-251. Este opúsculo kantiano, o *Streitschrift* contra Eberhard, é conhecido em português como “Resposta a Eberhard”.

⁴ Lambert 1764, “*Vorrede*” [as páginas do “Prefácio” não estão numeradas]: «*bleibt die Sprache immer das allgemeine Magazin unserer ganzen Erkenntniss*».

executado, assim como, no baixo contínuo, por meio de algumas cifras para tal finalidade, [elas representam] uma harmonia ou consonância de muitos tons». ⁵

E, ainda:

«podemos observar – [...] – que esta possibilidade de comparar conceitos abstratos com sensações e, por meio disto, também com os seus objetos, mostra-nos de um modo mais próximo que é possível tornar figurável o nosso conhecimento, e particularmente os [conhecimentos] abstratos, representando-os por signos – [...] –. Mostramos na dianoilogia⁶ – [...] – que a doutrina das inferências tornou-se figurada e as inferências podem ser designadas, e que *esta designação tem regras universais e rigorosas como as dos tons na música*». ⁷

A passagem imediatamente acima, vê-se-o claramente, para além de revelar uma relação somente metafórica entre música e filosofia, toma a primeira como um certo padrão de “regras universais e rigorosas” para a segunda, facultando, assim, a hipótese de uma autêntica correlação funcional entre ambas, precisamente do ponto de vista semiótico.

Também Leibniz, nos “Princípios da Natureza e da Graça”, publicados em 1714, afirmava:

«A música encanta-nos, ainda que a sua beleza consista somente nas conformidades dos números e no cômputo, do qual não nos apercebemos, mas que a alma não deixa de fazer, dos batimentos ou vibrações dos corpos soantes, que ocorrem por meio de certos intervalos». ⁸

Esta passagem, além de testemunhar a equivalência do seu conteúdo com a conhecida fórmula empregada pelo filósofo de Hannover em carta a Goldbach, de abril de 1712 [“A música é um exercício oculto de aritmética no qual a alma ignora que enumera”], ⁹ registra o tratamento metafórico da música no âmbito do conhecimento que nos é dado possuir de Deus, como um exemplo, entre outros, duma autêntica relação

⁵Lambert 1764, p. 16-17: «Die erste Art von Zeichen, die wir – [...] – betrachten können, sind die Noten in der Musik. Sie haben einen merklichen Grad der Vollkommenheit, weil sie mit einem male die Höhe des Tones und seine Dauer, und vermittelst einiger andern Zeichen auch die Art, wie er gespielt werden solle, desgleichen auch in dem Generalmaß vermittelst einiger darüber gesetzten Zählen, eine Harmonie oder Consonanz, mehrerer Töne vorstellen.»

⁶A “Dianoilogie” é a primeira parte do *Neues Organon* de Lambert, as demais sendo, respectivamente, a “Alethiologie”, a “Semiotik” e a “Phänomenologie”.

⁷Lambert 1764, p. 487; cf. *ibid.*, p. 73-74: «Wir können – [...] – anmerken, daß diese Möglichkeit, abstracte Begriffe mit Empfindungen, und dadurch auch mit ihren Objecten zu vergleichen, uns auf eine nähere Art anzeigt, daß es möglich ist, unsre Erkenntniß, und besonders die abstracte figürlich zu machen, und sie durch Zeichen vorzustellen [...] Wir haben in der Dianoilogie – [...] – gewiesen, daß die Lehre von den Schlüssen figürlich gemacht, und die Schlüsse gezeichnet werden können, und daß diese Zeichnung allgemeine und strengere Regeln habe, als die von den Tönen in der Musik.» [destaque meu]

⁸Leibniz 1714; p. 717-718: «La Musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres, et dans le compte, dont nous ne nous apercevons pas, et que l’âme ne laisse pas de faire, des battemens ou vibrations des corps sonnans, qui se rencontrent par certains intervalles.»

⁹Cf. Bailhache 1995: “*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*”.

cognitiva, na qual, não obstante, o objeto conhecido não se encontra presente exteriormente:

«ainda que Deus não seja de modo nenhum sensível aos nossos sentidos externos, ele não deixa de ser muito amável e de dar um prazer muito grande. Vemos quanto as honras dão prazer aos homens, ainda que elas não consistam de modo nenhum nas qualidades dos sentidos externos. Os mártires e os fanáticos, ainda que a afecção destes últimos esteja mal-ordenada, mostram o que pode o prazer do espírito; e, ademais, os próprios prazeres dos sentidos reduzem-se a prazeres intelectuais confusamente conhecidos. A música encanta-nos *etc.*»¹⁰

Por fim, no conjunto de autores caros a Kant, às dimensões metafísica e semiótica nas quais a música é respectivamente considerada por Leibniz e por Lambert poder-se-á acrescentar ainda uma dimensão eminentemente técnico-estética na qual ela é abordada por Rousseau. (cf. Giordanetti 2001, p. 73; Rancan de Azevedo Marques 2014, pp. 39-50) Com isto, não se estranhará o filósofo tenha em conta a “arte dos tons” – inda que somente cá e lá –, e, para além de como elemento de consideração crítica na *Kritik der Urteilskraft*, também no âmbito do metaforismo musical, em particular o votado ao campo gnoseológico. Consoante tal fato, justificando-se a anotação do filósofo à metáfora musical de Eberhard pelo objetivo filosófico *anti-crítico* desta última, a especificidade que a distingue não poderia ser tomada por estranha ou mesmo excepcional, sendo, em verdade, inteiramente afim com a de não poucas passagens [musicais] do próprio *corpus* kantiano.

Com relação ao objeto propriamente dito do presente comentário, o objetivo deste não é a retomada da crítica de Eberhard à filosofia transcendental [nem a resposta dela a ele], tampouco as considerações de Kant sobre a estética musical. Trata-se aqui, em verdade, tão-só de explorar a metáfora apresentada por Eberhard contra Kant e a anotação do filósofo a ela. Consoante tal propósito, num primeiro momento farei algumas considerações de caráter filológico; em seguida, discutirei a metáfora proposta por Eberhard e a anotação de Kant a ela; por fim, por meio da *autodesconstrução* da metáfora musical eberhardiana, abordarei a sua eficácia filosófica propriamente dita.

1. A fonte da anotação de Kant e o vocabulário musical da metáfora de Eberhard

Nos “trabalhos-preparatórios”¹¹ para o então futuro texto da chamada “Resposta a Eberhard”, conforme a “Edição da Academia” dos “Escritos Reunidos” de Kant, há uma anotação do filósofo – a qual, depois, não estará neste mesmo escrito polêmico –

¹⁰ Leibniti 1840, p. 717: «quoique Dieu ne soit point sensible à nos sens externes, il ne laisse pas d'être très-aimable, et de donner un très-grand plaisir. Nous voyons combien les honneurs font plaisir aux hommes, quoiqu'ils ne consistent point dans les qualités des sens extérieurs. Les Martyres et les Fanatiques, quoique l'affection de ces derniers soit mal réglée, montrent ce que peut le plaisir de l'esprit: et, qui plus est, les plaisirs même des sens se réduisent à des plaisirs intellectuels confusément connus. La Musique nous charme etc.»

¹¹Cf. Kant, “Vorarbeiten zur Schrift gegen Eberhard”, AA 20: 355 e seguintes.

manuscrita com uma relativa abundância de vocábulos tomados à música.¹² Estas quatro linhas – e, nelas, as três ocorrências musicais que caracterizam tal anotação: “tons afins”; “tom-fundamental”; “tons-secundários” – são precedidas pela indicação de um intervalo de páginas [“p. 251-253”] de texto, ali, não identificado. Eis toda a passagem desta anotação de Kant:

«posto que os tons mais afins não são ouvidos junto com o tom-fundamental, os tons-secundários não têm, então, de estar na imaginação, mas fora de nós (portanto, o conhecimento musical não pertence à percepção)».¹³

Preliminarmente, uma observação com respeito à tradução de “*Schall*” e “*Ton*”. Em português, de modo geral, diz-se “som” para qualquer vibração, musical ou não. Em alemão, em contrapartida, utiliza-se “*Schall*” para “som” em geral, “*Ton*” para o som musical, donde, por exemplo, o subtítulo de uma “lição” de Kant: “Do som e dos tons”.¹⁴ No presente texto, adotar-se-á “tom” para traduzir o alemão “*Ton*”.

Ao que parece, aquela nota de Kant não tem atraído a atenção dos comentadores [se é que o terá feito alguma vez], o que se pode explicar pelas características de forma e conteúdo que a envolvem: de modo especial, ela remete a texto cuja identidade não a acompanha – fazendo-o, ademais, por meio de considerações técnico-musicais um tanto breves –, e, de modo geral, no âmbito dos contra-ataques do filósofo aos seus primeiros detratores, ela não é exatamente relevante para a consolidação da filosofia transcendental.

Com respeito ao texto a que a anotação de Kant parece aludir, se se for ao *Magazine Filosófico* editado por Eberhard, e, então, ao terceiro fascículo do seu primeiro volume, publicado no mesmo ano [1789] deste fragmento do filósofo, encontrar-se-á nele um texto deste adversário da filosofia crítica, intitulado: “Aplicação Adicional da Teoria da Verdade Lógica ou da Validade Transcendental do Conhecimento Humano”.¹⁵ Neste artigo,

¹²Na verdade, termos técnicos que a música compartilha com a física, especialmente com a acústica, ao menos no que tange a “*Nebentöne*” e a “*Grundton*”.

¹³Kant, “*Vorarbeiten zur Schrift gegen Eberhard*”, AA 20: 358: «*weil die am meisten Verwandten [sic] töne [sic] nicht mit dem Grundton mitgehört werden so müssen die Nebentöne nicht in der Einbildungskraft sondern ausser uns seyn (also gehört musicalische Kenntniss nicht Warnehmung zu)*». Cf. *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* [“*nebenton*”]: «*nebenton, m. gegensatz zu hauptton; grammatisch der tiefen, gegensatz zu hochton: der hochton der deutschen worte liegt auf der stammsilbe, der nebenton der affixe richtet sich nach der quantität des stammes. Weinh. mhd. gr. § 17; musikalisch der oberton, aliquotton Heyse fremdw. 32b.*» Por outro lado, se, no século XVIII, “*Oberton*” respondia pelo tom sustentado [elevado em meio tom] ou bemolizado [abaixado em meio tom] [cf., por exemplo: Hobert 1789, p. 54], no século XIX passaria a distinguir o tom harmônico; cf., por exemplo: Helmholtz 1863, p. 37.

¹⁴Cf. Kant, *Vorlesungen über Physik* [Mrongovius], AA 29: 146. Cf. id., KU, AA 05: 224: «*ein bloßer Ton (zum Unterschiede vom Schalle und Geräusch)*”; id., V-Lo/Philippi, AA 24: 342: “*Ich höre ein Geräusch, das ist gewiß eine zusammengesetzte Vorstellung, aber eine verworrene. Komme ich näher, und fange an die Stimmen in dem Lärm und zuletzt auch die Worte dieser Stimmen zu unterscheiden, so ist das eine deutliche Vorstellung.*» Cf. Sulzer 1771b[“*Klang*”]: «*Über die Bedeutung des Wortes Klang, merken wir noch an, dass der Schall, insofern er anhaltend und wohlklingend ist, mit dem Worte Klang, der Klang aber, insofern er hoch oder tief ist, mit dem Worte Ton bezeichnet wird. Man sagt nie, ein hoher oder tiefer Klang, sondern Ton. In Ansehung der Reinheit, sagt man zwar von einer einzelnen Saite, sie habe einen reinen Ton (besser Klang) aber von einem Instrument überhaupt, einer Violin oder einen Klavier, sie habe einen guten Klang.*»

¹⁵Eberhard 1789, pp. 243-262. Afora este artigo de Eberhard, dois outros textos publicados no “*Philosophisches Magazin*” estão na origem das demais anotações de Kant reunidas nos “*Vorarbeiten zur*

exatamente no intervalo entre as páginas “251” e “253” [as mesmas da anotação de Kant], Eberhard introduz um argumento em forma de “exemplo” musical, no qual se encontram os mesmos termos, o mesmo enredo e a mesma conclusão metafórica presentes naquela nota do filósofo. Na verdade, tendo-se em mente os vocábulos musicais empregados por um e por outro, os termos comuns a ambas as passagens reduzem-se a dois: “tom-fundamental” e “tons-secundários”.¹⁶ Já com relação às respectivas conclusões, ver-se-á, elas equivalem-se à medida que se reportam ao exclusivo objeto do “exemplo” musical indicado por Eberhard, mas não, evidente, à medida que tal exemplo tem por objetivo último a própria filosofia crítica, alcance que, porém, não é, em tal anotação, tido em conta por Kant.

Com relação às expressões musicais utilizadas pelo filósofo neste seu apontamento, parece que “tons afins [*Verwandte töne* [*sic*]]” e “tons-secundários [*Nebentöne*]” não foram mais empregues por ele. Com respeito a “tom-fundamental [*Grundton*]”, parece haver somente sete outros registros de emprego dela por Kant,¹⁷ sempre em contexto físico-musical. Por outro lado, os dois últimos daqueles termos [“tom-fundamental” e “tons-secundários”] aparecem, por exemplo, em tradução alemã – publicada em 1781 – do tratado “Do Sublime”, obra então ainda atribuída ao Pseudo-Longino. A passagem em questão, muito antes de Eberhard, de Kant e do inteiro século XVIII [estima-se hoje que o “Do Sublime” seja do século I d.C.] constitui um claro exemplo de metáfora musical, estabelecida, porém, neste caso, em proporção com a retórica.¹⁸ Registre-se também que “tons afins” [“*verwandte Töne*”, bem como “*anverwandte Töne*”], “tom-fundamental” e “tons-secundários” são expressões razoavelmente contraditórias em obras escritas originalmente em alemão e publicadas no século XVIII, não só no âmbito da música.¹⁹ Com respeito a “*Nebentöne*”, por fim, “tons-secundários” é expressão utilizada no vernáculo como referência aos sons harmônicos [tal como respectivamente ocorre, por exemplo, em espanhol, francês e italiano: “*sonidos secundarios*”; “*sons secondaires*”; “*suoni secondari*”²⁰]. Nas passagens destacadas de Eberhard e de Kant, “tons afins” é

Schrift gegen Eberhard”: Anonym. 1788, pp. 150-174 [cf. Kant, “*Vorarbeiten zur Schrift gegen Eberhard*”, AA 20: 357-359]; Anonym. 1789, pp. 263-289 [cf. Kant, “*Vorarbeiten zur Schrift gegen Eberhard*”, AA 20: 359].

¹⁶Conforme a ordem na qual no seu texto aparecem, Eberhard emprega os seguintes termos musicais: “*Grundton*”, “*Ton*”, “*Dreyklänge*”, “*Quinte*”, “*Nebenton*” / “*Nebentöne*”, “*Duodecima*”, “*Tertie*” e “*Decima septima*”. Kant, por sua vez: “*Verwandten* [*sic*] *töne* [*sic*]”, “*Grundton*”, “*Nebentöne*”.

¹⁷Cf. Kant, Refl, AA 14: 394 [“*Grundton*” [uma ocorrência]; “*Grundthon*” [quatro ocorrências]]; id., AA 29: 149 [“*Grund Ton*” [duas ocorrências]].

¹⁸Cf. Longin 1781, pp. 181-182: «*Daß die Umschreibungen viel zum Erhabenen beitragen, wird niemand läugnen. Denn so wie in der Musik der Hauptton durch die Verbindung mit seinen Nebentönen lieblicher und harmonischer wird: so kann die Umschreibung den Hauptgedanken auch lieblicher und gefälliger machen, wenn sie anders nicht zu schreyend und unharmonisch, sondern gefällig und angenehm eingeflochten worden ist.*»

¹⁹Entre outras referências, cf. Meiner 1748, p. 6: «*Die Figuren der Nebentöne – [...] – nennt man Vocales, welche Benennung, ob sie gleich nicht die beste ist, wir deswegen behalten müssen, weil sie einmal eingeführet ist.*» Cf. Marpurg 1757, p. 8.

²⁰Em espanhol, francês e italiano utilizam-se também, respectivamente: “*armónico*”; “*harmonique*”; “*armonico*” e “*ipertono*”. Em inglês, por outro lado, são empregados os vocábulos “*overtone*”, “*harmonic*” e “*partial tone*”. Em alemão, ao menos cinco outros termos ainda designam os sons harmônicos:

conceito empregado por este, mas não por aquele. Com isto, ver-se-á, interpretando “[os] tons restantes que pertencem à tríade harmônica” como “tons mais afins”, Kant parece tomar uns e outros como “tons-secundários” ou tons harmônicos. De qualquer modo, “tons afins” e “tons-secundários” são mesmo expressões características dos tons harmônicos, o que, por sinal, comprova-se pela passagem seguinte, extraída da *História Geral da Música* do músico e musicólogo Johann Nikolaus Forkel, publicada em 1788:

«O benefício mais considerável que a música obteve por meio da acústica funda-se sobre a descoberta da simpatia dos tons. Posto que nenhum único som é completamente simples e sem uma certa sinfonia própria, interna; posto que cada tom, além do tom-fundamental, consoa também, ainda, tons que lhe são a princípio secundários, entre os quais os mais perceptíveis são as quintas, as oitavas e as terças maiores, a partir desta simpatia tomaram-se os fundamentos segundo os quais tons e acordes têm de desenvolver-se uns a partir dos outros».²¹

2. A estrutura da metáfora

O problema musicalmente exemplificado no escrito em pauta de Eberhard aponta para a suposta subjetividade psicológica – não, pois, transcendental, em sentido kantiano – das representações fenomênicas. Neste caso, a solução proposta por ele para a dificuldade contida no exemplo musical oferecido servirá para encarecer a sua postura acerca do problema de fundo que o preocupa; a saber:

«Nos objetos internos das representações há – [...] – algo de permanente que não é pensado como imaginário ou sensível. Mas alguns destes objetos são simultaneamente pensados como externos. Entre os objetos das nossas representações, portanto, há também alguns, de fato, externos? Podemos com alguma certeza atribuir-lhes uma realidade externa – uma possibilidade ou efetividade – para além da nossa capacidade de conhecimento?»²²

“Aliquottöne”; “Harmonische”; “Obertöne”, “Partialtöne”, “Teiltöne”. Por outro lado, creio muito provável que Kant tivesse conhecimento da teoria da vibração simpática, embora, assim parece, a ela não tenha feito referência em contexto musical. Cf. Kant, Anth, AA 07: 176: «*wir keine Kenntniß vom Gehirn und den Plätzen in demselben haben, worin die Spuren der Eindrücke aus Vorstellungen sympathetisch mit einander in Einklang kommen möchten, indem sie sich einander (wenigstens mittelbar) gleichsam berühren.*” “Einklang” é também “unísono».

²¹Forkel 1788, p. 30: «*Der beträchtlichste Vortheil, den die Musik durch die Akustik erhalten hat, gründet sich auf die Entdeckung der Sympathie der Thöne. Da kein einziger Klang ganz einfach, und ohne eine gewisse eigene innere Vollstimmigkeit ist; da jeder Ton ausser dem Haupttone auch noch die ihm zunächst verwandte Töne mittönt, worunter die Quinten, Octaven und grossen Terzen die merklichsten sind; so hat man aus dieser Sympathie die Gründe genommen, nach welchen sich Töne und Accorde aus einander entwickeln müssen.*»

²²Cf. Eberhard, 1789, p. 244: «*In den innern Objekten der Vorstellungen ist also etwas Denkbare, das nicht als etwas Bildliches oder Sinnliches gedacht wird. Einige dieser Objekte werden aber zugleich als äussere gedacht: sind also unter den Gegenständen unserer Vorstellungen einige auch in der That äussere, können wir ihnen eine äussere Realität – eine Möglichkeit oder Wirklichkeit – ausser unserer Erkenntnisskraft mit einiger Gewissheit beilegen? Das ist die Frage, zu der wir nun vorrücken dürfen, ohne zu besorgen, dass wir im geringsten etwas übereilt haben.*»

Transposta a questão para o objeto do exemplo oferecido, trata-se de saber se o tom harmônico “é uma simples representação da imaginação ou uma sensação efetiva”;²³ se, representado pelo sujeito, a ele pode ser atribuída “uma realidade externa – [...] – para além da nossa capacidade de conhecimento”. Noutras palavras: trata-se de saber se o tom harmônico é obtido graças a um artifício da imaginação ou se é efetivamente percebido.

Colocação, desenvolvimento e solução do problema, tal como postas no “exemplo” musical de Eberhard, encontram-se assim expostas:

«Segundo a lei [da imaginação], uma sensação provoca outras [sensações] que são associadas com ela. Se, portanto, com a sensação do tom-fundamental, pode ser provocada a representação dos tons restantes que pertencem à tríade harmônica, pode-se, então, perguntar: por que a quinta do tom-fundamental não é ouvida como tom-secundário junto dele, posto que, precisamente, a quinta é tão exatamente associada com o tom-fundamental quanto a duodécima, e inda mais exatamente associada com ele do que ela? [E, também, por que] não a terça, que, precisamente, é tão exatamente associada com o tom-fundamental quanto a décima-sétima, e inda mais exatamente associada com ele do que ela? O fundamento deste fenômeno, portanto, não é subjetivo, não estando em nenhuma lei do sujeito percipiente; ele, portanto, tem de ser objetivo. Ou seja: não temos de simplesmente imaginar os tons-secundários, [mas] temos de senti-los, temos de efetivamente ouvi-los. Temos, portanto, razão para concluir que o fundamento das representações não pode ser subjetivo, [mas] tem de ser um [fundamento] objetivo».²⁴

Preliminarmente, observe-se que, reconstruída a argumentação por ele disposta, a conclusão inicial negativa apresentada por Eberhard no âmbito do exemplo musical proposto [“O fundamento deste fenômeno [a saber: a razão pela qual há tons-secundários ou harmônicos [U.R.]] – [...] – não é subjetivo, não estando em nenhuma lei do sujeito percipiente”] implicará um caso de falácia da negação da antecedente: se A [“com a sensação do tom-fundamental [pode] ser provocada a representação dos tons restantes que pertencem à tríade harmônica”], então B [o “fenômeno” da série harmônica está assentado em “fundamento” subjetivo; a saber: na imaginação]; não-A [“com a sensação do tom-fundamental [não pode] ser provocada a representação dos tons restantes que pertencem à tríade harmônica”], então não-B [o “fenômeno” da série harmônica não está assentado em “fundamento” subjetivo *etc.*] Mas, independente do raciocínio vicioso, a conclusão é

²³Eberhard 1789, p. 251: «*eine blosser Vorstellung der Einbildungskraft, oder eine wirkliche Empfindung sey*».

²⁴Cf. Eberhard 1789, p. 252-253: «*Nach dem Gesetze der erstern [der Einbildungskraft] erregt eine Vorstellung andere, die mit ihr vergesellschaftet sind. Wenn also mit der Empfindung des Grundtones die Vorstellung der übrigen Töne, die zu dem harmonischen Dreyklange gehören, kann erregt werden: so kann man fragen, warum die Quinte des Grundtones nicht als Nebenton mit ihm gehört wird, da sie eben so genau und noch genauer mit ihm vergesellschaftet ist, als die Duodecima; nicht die Tertie, die eben so genau und noch genauer mit dem Grundtone vergesellschaftet ist, als die Decima septima? Der Grund von dieser Erscheinung ist also nicht subjektiv, er ist in keinem Gesetze des empfindenden Subjektes; er muss also objektiv seyn; das heisst: wir müssen uns die Nebentöne nicht bloss einbilden, wir müssen sie empfinden, wir müssen sie wirklich hören. Wir haben also Recht zu schliessen, der Grund der Vorstellungen, der kein subjektiver seyn kann, muss ein objektiver seyn.*»

verídica; pois, de fato, quer o fundamento da série harmônica, quer, de modo geral, o “fundamento das representações”, um e outro estão *objetivamente* assentados, a diferença entre Eberhard e Kant a propósito sendo a um tempo terminológica – pela equivocidade de “subjetivo” e “objetivo” – e filosófica – pelos pressupostos de cada qual.

Com relação ao “exemplo” musical apresentado por Eberhard, ele, noutras palavras, afirma que: se eu somente imaginasse as sensações secundárias, se, pela mera ocasião do “tom-fundamental”, elas fossem provocadas em mim, todas seriam subjetivamente fundadas. Em tal caso, os “tons-secundários” não seriam “efetivamente” ouvidos. Mas, se assim fosse, eu deveria poder ouvir a “quinta” e a “terça” do tom-fundamental – o que, porém, não ocorre. Tal não ocorrendo, este fato – sempre segundo Eberhard – evidencia a constituição não subjetiva dos “tons-secundários”, conduzindo indiretamente à certeza da sua constituição objetiva.

A base da argumentação assenta-se em que seria contraditório os tons *mais-próximos-do-tom-fundamental* [a saber: a terça e a quinta, conforme a passagem em causa] não serem também *mais-audíveis* frente aos *menos-próximos-do-tom-fundamental* [a saber: a décima-sétima e a duodécima, conforme a passagem em causa], e, pois, *menos-audíveis*.

Mas a hipótese, salvo engano, será falaciosamente construída, igualizando duas ordens entre si distintas: a espacial – com o *mais-próximo-do-tom-fundamental* e o *mais-distante-do-tom-fundamental* – e a auditiva – com o *mais-audível* e o *menos-audível* [ou, também: o *audível* e o *não-audível*]. Denunciando o aparente duplo contrassenso de o *mais-distante* ser *audível* e de o *mais-próximo* não o ser, Eberhard não terá feito conta do erro lógico cometido, tendo-lhe importado tão-só o *terminus ad quem*; ou seja: o estabelecimento da tese que “o fundamento das representações não pode ser subjetivo, [mas] tem de ser um [fundamento] objetivo”.

Do ponto de vista físico, a chamada série harmônica é a representação de frequências múltiplas inteiras, que, nelas próprias, relativamente a um tom para elas fundamental, são simultâneas ao infinito. Do ponto de vista musical, a mesma série harmônica é a representação de tais frequências sob a forma de notas musicais. Do ponto de vista filosófico, em atenção ao objetivo da metáfora musical proposta por Eberhard e tida em conta por Kant, a questão é mostrar que, tal como os harmônicos são *realmente reais*, assim também o fundamento dos fenômenos, que, como eles, não podem ser subjetivamente criados.

A ordem de tons e semitons das escalas é obtida a partir da seriação inscrita na representação musical da série harmônica, via reordenação aproximadora dos harmônicos. Assim, do ponto de vista da disposição dos tons na escala diatônica, tomada a tônica como “tom-fundamental”, a “terça” é indubitavelmente mais próxima dele – ou “inda mais exatamente associada” com ele, nas palavras de Eberhard – do que do mesmo o é a “décima-sétima”, o mesmo se dando com a “quinta” [mais próxima dele] e a “duodécima” [dele mais distante]. Com isto, do fato de, *do ponto de vista da notação musical e no âmbito da escala diatônica*, poder-se falar da terça e da quinta como mais-próximas-do-tom-fundamental do que dele o sejam a duodécima e a décima-sétima, Eberhard infere que

também do *ponto de vista físico* tal correlação igualmente se dê. Assumido este paralelismo indevido entre a *naturalidade* do ponto de vista físico e a *artificialidade* do ponto de vista musical, o passo seguinte, subentendido, reza que, fosse subjetiva, calcada na imaginação, a constituição da série harmônica decerto contemplaria a audição da terça e da quinta do tom-fundamental, por aquelas lhe serem *naturalmente* próximas. Tal não tendo lugar, contudo, provar-se-á com isto o não-subjetivismo da série, que, então, será objetivamente constituída, dependente dum acesso direto às próprias coisas; vale dizer: às *coisas em si mesmas* [*Dinge an sich selbst*].

De fato, no que se refere à sua constituição própria, não é devido à “sensação do tom-fundamental” que “pode ser provocada a representação dos tons restantes que pertencem à tríade harmônica”, pois a formação de qualquer série harmônica, sempre dependente do tom que nela seja o “tom-fundamental”, independe da “sensação do tom-fundamental” [destaque meu], a qual diz respeito à *percepçionalidade* do sujeito, não à *constitutividade* do objeto. Noutras palavras: não é pelo fato de eu *ouvir* um determinado tom-fundamental que a ele seguir-se-á, subjetivamente provocada em mim pela minha imaginação, uma série de tons cujas frequências sejam múltiplos inteiros da frequência do tom-fundamental. Se assim fosse, a origem de tais tons seria subjetiva, não objetiva. Mas do fato de assim não ser, de modo nenhum se segue – do ponto de vista kantiano – uma objetividade empiricamente assentada, fundada na sensação direta das próprias coisas.

3. A anotação de Kant e a eficácia argumentativa da metáfora eberhardiana

Recordemos a anotação de Kant a propósito do “exemplo” musical de Eberhard: “posto que os tons mais afins não são ouvidos junto com o tom-fundamental, os tons-secundários não têm, então, de estar na imaginação, mas fora de nós (portanto, o conhecimento musical não pertence à percepção)”.

Menos do que uma reflexão autêntica acerca do “exemplo” de Eberhard ou uma análise própria da questão musical nele abordada, a anotação de Kant será uma sinopse do mesmo, tal como destacado na tabela seguinte:

[1] “por que a quinta do tom-fundamental não é ouvida como tom-secundário junto dele? – [...] – [E, também, por que] não a terça [...]?”

[2] “não temos de simplesmente imaginar os tons-secundários”

[3] “o fundamento das representações não pode ser subjetivo, [mas] tem de ser um [fundamento] objetivo.

[4] “O fundamento deste fenômeno, portanto, não é subjetivo, não estando em nenhuma lei do sujeito percipiente”

[1] “posto que os tons mais afins não são ouvidos junto com o tom-fundamental”.

[2] “os tons-secundários não têm – [...] – de estar na imaginação”.

[3] “[os tons-secundários têm de estar [U.R.]] fora de nós”.

[4] “(portanto, o conhecimento musical não pertence à percepção)”.

No último período do seu exemplo musical, Eberhard afirma: «Temos, portanto, razão para concluir que o fundamento das representações não pode ser subjetivo, [mas] tem de ser um [fundamento] objetivo».

Tal conclusão, que *desmetaforiza* o exemplo escolhido, remete à questão que levava a este; a saber:

«Entre os objetos das nossas representações, – [...] – há também alguns, de fato, externos? Podemos com alguma certeza atribuir-lhes uma realidade externa – uma possibilidade ou efetividade – para além da nossa capacidade de conhecimento?»

Na autoapreciação de Eberhard sobre o seu próprio exemplo, por sinal, confirma-se o objetivo nuclear do mesmo:

Desenvolvi propositadamente de modo tão extenso este exemplo, pois ele parece-me apresentar sob uma luz muito clara a racionalidade do procedimento segundo o qual a sã razão admite objetos externos como causa de algumas das nossas representações.²⁵

Com respeito àquela mesma conclusão, ainda, o problema remeterá obliquamente a Hume e à conhecida questão da “tonalidade ausente de azul”,²⁶ à qual, parece, o próprio Eberhard terá aludido. Com efeito, não sendo devido à “sensação do tom-fundamental” que “pode ser provocada a representação dos tons restantes que pertencem à tríade harmônica” [diferentemente do que ocorre com a “tonalidade ausente de azul”, presentificada sem apelo à experiência, mas pelo simples recurso à imaginação], “a caracterização humeana das impressões ou sensações deixa-nos aqui completamente a nu”.²⁷ Pois, fossem os harmônicos tomados como as tonalidades de azul do exemplo de Hume, a ausência de um entre outros efetivamente ouvidos deveria ser logo compensada pela atividade imaginativa. A despeito de assim não ocorrer, a argumentação pelo grau de proximidade dos harmônicos para com o tom-fundamental, cujo propósito é recusar a composição subjetiva da série harmônica, opera no registro gnoseológico da “tonalidade ausente de azul”, como se, entre o primeiro harmônico ou tom-fundamental e o segundo [a primeira oitava dele], a

²⁵Cf. Eberhard 1789, p. 253: «*Ich habe dieses Beyspiel geflissentlich so weitläufig ausgeführt; weil es mir die Vernunftmässigkeit des Verfahrens, wonach die gesunde Vernunft zur Ursach einiger unserer Vorstellungen äussere Gegenstände annimmt, in einem sehr hellen Lichte darzustellen scheint.*»

²⁶Cf. Hume 1902, p. 21: «*Suppose – [...] – a person to have enjoyed his sight for thirty years, and to have become perfectly well acquainted with colours of all kinds except one particular shade of blue, for instance, which it never has been his fortune to meet with. Let all the different shades of that colour, except that single one, be placed before him, descending gradually from the deepest to the lightest; it is plain that he will perceive a blank, where that shade is wanting, and will be sensible that there is a greater distance in that place between the contiguous colours than in any other. Now I ask, whether it be possible for him, from his own imagination, to supply this deficiency, and raise up to himself the idea of that particular shade, though it had never been conveyed to him by his senses?*»

²⁷Cf. Eberhard 1789, p. 252: «*Das Humische Kennzeichen der Impressionen oder Empfindungen lässt uns hier – [...] – völlig im Blossen.*»

imaginação, fosse a série subjetivamente composta, devesse por si própria suprir a falta da terça e da quinta.

Por outro lado, na mesma conclusão *desmetaforizada* do exemplo de Eberhard, reencontramos o *Leitmotiv* de tanta crítica sua à filosofia transcendental, presente na própria sequência do seu mesmo artigo, e, obviamente, o mote que o anima.²⁸ Não é por outra razão que, na “Resposta a Eberhard”, referindo-se a este texto [mas nada ali dizendo a respeito da metáfora musical neste presente], Kant afirma:

«Na página 258 [nos números 3 e 4], o Senhor Eberhard diz: ‘Espaço e tempo, além dos fundamentos subjetivos, têm também fundamentos objetivos, e estes fundamentos objetivos não são nenhuns fenômenos, mas coisas verdadeiras, cognoscíveis’. Na página 259: Os seus fundamentos últimos são coisas em si’. Tudo o que a Crítica igualmente afirma, literal e repetidamente».²⁹

Evidentemente, só se poderá anuir com que ali se encontre «[t]udo o que a Crítica igualmente afirma, literal e repetidamente», se se puser de lado a equivocidade filosófico-terminológica de “subjetivo” e “objetivo”. Noutras palavras: se os significados de um e outro valessem univocamente para os dois autores, se estes confluíssem com o novo conceito de experiência operado pela filosofia transcendental.

²⁸Cf. Eberhard 1789, p. 254-259.

²⁹Kant, ÜE, AA 08: 207: «S.258, No.3 und 4 sagt Herr Eberhard: »Raum und Zeit haben außer den subjectiven auch objective Gründe, und diese objective Gründe sind keine Erscheinungen, sondern wahre, erkennbare Dinge«; S.259: »Ihre letzten Gründe sind Dinge an sich«, welches alles die Kritik buchstäblich und wiederholentlich gleichfalls behauptet.» De fato, na página “258” do seu artigo, reportando-se em quatro pontos à “teoria leibniziana”, Eberhard assim dizia nos dois últimos: «3) além de fundamentos subjetivos, eles [espaço e tempo [U. R.]] têm também fundamentos objetivos; 4) e estes fundamentos objetivos não são nenhuns fenômenos, mas coisas verdadeiras cognoscíveis.» [Eberhard 1789, p. 258: «3) sie haben außer den subjektiven auch objektive Gründe; 4) und diese objektiven Gründe sind keine Erscheinungen, sondern wahre erkennbare Dinge.»] E, na página 259 do mesmo escrito, como título da sua última seção [“3”], lia-se: «Os objetos das percepções externas não são simplesmente objetos internos, mas também externos, e os seus fundamentos últimos são coisas em si.» [Eberhard 1789, p. 259: «Die Gegenstände der äußern Empfindungen sind nicht bloß innere Gegenstände, sondern auch äußere, und ihre letzten Gründe sind Dinge an sich.»] Na verdade, os quatro pontos definidos por Eberhard como decorrentes da “teoria leibniziana” sucedem, no seu texto, a quatro outros pontos que, segundo ele, correspondem à “teoria do Senhor Kant” [cf. Eberhard 1789, p. 257]: «1) Espaço e tempo são as formas da intuição sensível de todo o nosso conhecimento. Traduzimos isto [da seguinte forma]: eles são os conceitos mais simples da mesma, os elementos de que ela é composta; 2) eles são completamente indissolúveis em algo de conhecido; 3) estas formas da intuição sensível ou estes conceitos simples têm fundamentos simplesmente subjetivos; 4) eles, portanto, são simples fenômenos, sem nada que não [seja] fenômeno, ou, como o nomeia o Senhor Kant, [sem] uma coisa em si; isto é: uma coisa verdadeira, um *ovtwos ov* do qual nós nada conhecemos.» [Eberhard 1789, pp. 257-258: «1) Raum und Zeit sind die Formen der sinnlichen Anschauung aller unserer Erkenntniß; wir haben das übersetzt: sie sind die einfachsten Begriffe derselben, die Elemente, woraus sie zusammengesetzt ist; 2) sie sind in irgend etwas erkennbares völlig unauflöslich; 3) diese Formen der sinnlichen Anschauung, oder, diese einfachen Begriffe, haben bloß subjektive Gründe; 4) sie sind also bloße Erscheinungen, ohne irgend etwas, das nicht Erscheinung, oder, wie es Hr. Kant nennt, ein Ding an sich, d. i., ein wahres Ding, ein *ovtwos ov* ist, von dem wir irgend etwas erkennen.»]

Referências.

Anonym. (1788), “Ueber der logische Wahrheit oder die transcendente Gültigkeit der menschlichen Erkenntnis”, *Philosophisches Magazin*, 1.Bd., 1.St., pp. 150-174.

Anonym. (1789), “Ueber das Gebiet des reinen Verstandes”, *Philosophisches Magazin*, 1.Bd., 3.St., pp. 263-289.

Bailhache, P. “La musique, une pratique cachée de l'arithmétique?”(1995) <http://patrice.bailhache.free.fr/thmusique/leibniz.html> acceso 07 oct. 2015.

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GA03754> acceso 25 sep. 2015.

Eberhard, J. A. (1789), “Weitere Anwendung der Theorie von der logischen Wahrheit oder der transcendenten Gültigkeit der menschlichen Erkenntnis”, *Philosophisches Magazin*, Drittes Stück, pp. 243-262.

Forkel, J. N. (1788), *Allgemeine Geschichte der Musik*, im Schwickerstschen Verlage, Leipzig.

Giordanetti, P. (2001), *Kant e la musica*, CUEM, Milano.

Helmholtz, H. v. (1863), *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig.

Hobert, J. P. (1789), *Grundriss des mathematischen und chemisch-mineralogischen Theils der Naturlehre*, Im Verlag des Buchhandlung der Königl. Realschule, Berlin.

Hume, D. (1902), *An Enquiry concerning Human Understanding*, en id., *Enquiries concerning the Human Understanding and concerning the Principles of Morals by David Hume*, Clarendon Press, Oxford.

Kant, I. (1900ff), *Gesammelte Schriften*. Hrsg.: Bd. 1-22 Preussische Akademie der Wissenschaften, Bd. 23 Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, ab Bd. 24 Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Berlin.

Lambert, J. H. (1764), *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*, Bd. 1, Johann Wendler, Leipzig.

Leibniz, G. G. (1840), *Principes de la nature et de la grâce*, en id., *OPERA PHILOSOPHICA QUAE EXSTANT LATINA GALLICA GERMANICA OMNIA*, Sumtibus G. Eichleri, Berolini.

Longin. (1781), *Vom Erhabenen*, bey Weidmanns Erden und Reich, Leipzig.

Marpurg, Fr. W. (1757), *Anfangsgründe der theoretischen Musik*, bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, Leipzig.

Meiner, J. W (1748), *Die wahren Eigenschaften der Hebraischen Sprache*, Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, Leipzig.

Rancan de Azevedo Marques, U. (2011), “Kant e as analogias musicais”, *Revista de Filosofia*, vol. 36, no. 2, pp. 25-42.

————— (2014), “Rameau, Rousseau and Kant on Music”, *Studi Kantiani*, xxvii, 2014, pp. 39-50.

Sulzer, J. G. (1771a), *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig.

—————(1771b), “Allgemeine Theorie der Schönen Künste”, Leipzig <http://www.textlog.de/2787.html>, acceso 06 oct. 2015.

