

# Notas sobre o vocabulário musical Kantiano

Ubirajara Rancan de Azevedo Marques

**Como citar:** MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo. Notas sobre o vocabulário musical Kantiano. *In:* MARTINS, Clélia Aparecida; MARQUES, Ubirajara Rancan de Azevedo (org.). **Kant e o Kantismo:** heranças interpretativas. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Brasiliense, 2009. p.9-15. DOI: <https://doi.org/10.36311/2009.978-85-11-00162-4.p44-55>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

# NOTAS SOBRE O VOCABULÁRIO MUSICAL KANTIANO<sup>1</sup>

*Ubirajara Rancan de Azevedo Marques*

Unesp – Marília

No título acima, o glossário em pauta não deve ser tido por adorno literário, quando mais não fosse, já por ao filósofo não lhe sobrar tempo nem disposição para tanto. Da mesma forma, tampouco como atitude autoirônica face à posição da música na economia das belas-artes, mas como parte – acessória, é verdade, embora de caso pensado – do léxico da própria filosofia transcendental, tocada pelo alcance de tais conceitos, que, por sua vez, surpreendem-nos pela relativa abundância de seu emprego em muito escrito do filósofo.

Por outro lado, este texto não pretende oferecer nem por acaso oferece um catálogo das ocorrências de “música” no *corpus* kantiano, nele não se encontrando, por conseguinte, o registro de *cada uma* das muitas ocasiões nas quais o termo (em sua variada grafia) comparece na obra do filósofo. Por fim, o presente exame não define como objetivo uma presunçosa ascensão *estética* da música no cenário da filosofia crítica, mas o reconhecimento de um recurso empregue muita vez pelo filósofo, a saber, a analogia musical.

Com efeito, Kant emprega, além do glossário filosófico, outros tantos repertórios linguísticos, entre eles o musical. Nessa fatura terminológica vária (cujo contraponto será em parte o desajuste de muito filosofema

---

<sup>1</sup> As citações e referências a obras de Kant são feitas a partir da *Akademie-Ausgabe*, as siglas que a elas correspondem obedecendo a praxe adotada. Disponível em: <http://www.kant.uni-mainz.de>. (“*Kant-Studien*”; “*Hinweise für Autoren*” (“*Siglenverzeichnis*”). Acesso em: 02 jul. 2009.

tradicional perante o giro kantiano), ele tanto se atém ao uso próprio do conceito quanto a seu uso derivativo, analógico.

A música é considerada sob o aspecto físico nas “Preleções de física” (Friedländer e Mrongovius), ministradas respectivamente em 1776 e 1785. Nas últimas, a “Sétima seção” do texto intitula-se “Do som (*Schall*) e dos tons (*Töne*)”. Embora de modo ligeiro, Kant já fizera o mesmo em anotações no exemplar pessoal das *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, datadas de entre 1764 (ano de publicação da obra) e 1768. Newton e Euler são expressamente nomeados em ambas as “Preleções” (Friedländer e Mrongovius), sendo plausível imaginar que assim tenha igualmente ocorrido em boa parte das demais, os cursos de física de Kant tendo-se prolongado de 1755 a 1788, embora não ininterruptamente. Quanto às *Observações*, embora elas também mencionem Newton, não o fazem, salvo engano, relativamente à música. No caso de Euler, a leitura das *Cartas a uma Princesa da Alemanha* (particularmente as terceira, quarta, quinta, sexta, sétima e oitava cartas) pode bem comprovar a afinidade entre as posições do filósofo e as do matemático suíço a propósito de considerações físico-matemáticas sobre o som, musical ou não.<sup>2</sup>

Embora “analogia” e “metáfora” possam no geral equivaler-se, Kant utiliza abundantemente a primeira, não mais do que umas poucas vezes, assim parece, a segunda. Com relação a “metáfora”, ele a emprega, por exemplo, nas “Preleções de antropologia” (Dohna), dos primeiros anos da década de 1790. Nesse caso, em passagem cujo tema é o “gênio”, referindo-se ao fato de a palavra alemã “*Genie*” derivar não do francês “*Génie*”, mas do latim “*genius*”, Kant afirma: “Entre os antigos romanos, gênio era o espírito autêntico do homem, que começa no nascimento e cessa com a morte. Esse espírito estava associado ao homem para aconselhá-lo e desaconselhá-lo. Tal é uma forma metafórica e [uma] alegoria”.<sup>3</sup> Por outro lado, se se vai, por

<sup>2</sup> EULER, L. *Lettres de M. Euler à une Princesse d'Allemagne, sur différentes questions de physique et de philosophie*. Nouvelle édition, avec des additions, par MM. le Marquis de Condorcet et De la Croix. Paris: Royez, 1787. 1. p.8-35.

<sup>3</sup> KANT, I. “Vorlesungen über Anthropologie”. In: *Die philosophischen Hauptvorlesungen Immanuel Kants*. Nach den neu aufgefundenen Kollegheften des Grafen Heinrich zu Dohna-Wundlacken. Herausgegeben von Professor Dr. Arnold Kowalewski. Rösl & Cie., München und Leipzig 1924. p.166. In: *Kant im Kontext III – Komplettausgabe – Werke, Briefwechsel, Nachlaß und Vorlesungen auf CD-ROM*. Herausgegeben von Karsten Worm und Susanne Boeck. 1. Aufl., Berlin, 2007 (KIKIII).

exemplo, ao *Léxico* de Zedler, publicado entre 1731 e 1754, lê-se, no verbete “metafórico”: “de modo alusivo”.<sup>4</sup> Já no *Dicionário* de Adelung, publicado entre 1774 e 1786, encontra-se a seguinte definição de “alegoria”: “Apresentação intuitiva de uma verdade universal por uma imagem sensível, à diferença da metáfora, que meramente apresenta um conceito isolado por uma imagem sensível. A alegoria é uma metáfora desenvolvida e levada adiante”.<sup>5</sup> Por fim, o próprio Kant, na reflexão de nº 1482, afirma: “[...] (dizer alusivamente – deve significar: ocultamente) [...]”.<sup>6</sup>

Por seu turno, “analogia” é conceituada num passo do § 58 dos *Prolegômenos*, no qual, recorde-se, tem-se que o conhecimento analógico, ao contrário do que comumente se pensa, não é “uma semelhança imperfeita de duas coisas, mas uma semelhança perfeita de duas relações entre coisas completamente dessemelhantes”.<sup>7</sup> Mas a mesma significação de “analogia” apresenta-se também em algumas “Preleções” e “Reflexões”, anteriores ou posteriores ao texto de 1783. Por exemplo, em passagem das “Preleções de metafísica” (Pölitz), do início da década de 1790: “[...] Analogia significa tanto quanto a palavra *proportio* em matemática, a saber, uma comparação de duas relações. Analogia é uma semelhança perfeita das relações das coisas, ainda que as próprias coisas sejam completamente dessemelhantes. [...]”<sup>8</sup> Ou, em passagem das “Preleções de metafísica” (Dohna), de 1792-1793: “[...] Analogia – proporção – comparação de duas relações; 1 está para 2, assim como 6 está para 12 [...]”.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> ZEDLER, J. H. *Grosses vollständiges Universalexicon aller Wissenschaften und Künste*. Disponível em: [www.zedler-lexikon.de/](http://www.zedler-lexikon.de/) – Acesso em: 02 jul. 2009 (Zedler) (“METAPHORICE, verblümter Weise [...]”). No *Léxico* de Zedler encontra-se ainda o verbe “METAPHORA ANALOGIÆ”, assim comentado pelo autor: “METAPHORA ANALOGIÆ é quando são comparadas quatro coisas umas com as outras e se encontra, portanto, uma dupla comparação; por exemplo, quando, em João 15:5, diz o Salvador: ‘Eu sou a videira, vós sois as vinhas.’”

<sup>5</sup> ADELUNG, J. C. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Disponível em: [www.zeno.org/Adelung-1793](http://www.zeno.org/Adelung-1793) – Acesso em: 02 jul. 2009.

<sup>6</sup> KANT, Refl, AA 15: 666 (“Verblümt sagen – soll heissen: verdeckt.”). Cf. “Allegoria [ALLEGORIA], ae, f. eine verblümete Rede. Figura Rhetorica. Allegorice [ALLEGORICE], Adu. verblümter Weise. Allegoricus [ALLEGORICUS], a, um, verblümter. Allegorica allusio, eine verblümete Anspielung. Arnob.” In: *Early Modern Latin Texts*. Disponível em: [www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/kirsch/kirsch1/p1/Kirsch\\_cornucopiae\\_p1a1.html](http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/kirsch/kirsch1/p1/Kirsch_cornucopiae_p1a1.html) – Acesso em: 02 jul. 2009.

<sup>7</sup> Id., Prol, AA 04: 357.27-29.

<sup>8</sup> Id., V-MP-L2/Pölitz, AA 28: 605.

<sup>9</sup> Id. V-MP/Dohna, AA 28: 695-696. Essa mesma definição aparece igualmente nos anos 1760 e 1770, no bojo de comentários de Kant à *Metafísica* de Baumgarten, compondo ainda com notas do filósofo ao *Compêndio de lógica* de Meier.

Algo à primeira vista diverso, porém, encontra-se na primeira *Crítica*, em ambas as suas edições, na parte consagrada às “Analogias da experiência”:

Na filosofia, analogias significam algo muito diverso daquilo que elas representam na matemática. Nesta, elas são fórmulas que enunciam a igualdade de duas relações de quantidades, e são sempre constitutivas, de forma que, quando dados três termos da proporção, o quarto também é dado por eles, isto é, pode ser construído. Mas, na filosofia, a analogia não é a igualdade de duas relações quantitativas, mas qualitativas, em que, a partir de três termos dados, posso conhecer e dar *a priori* só a proporção a um quarto, não porém esse próprio quarto termo [...].<sup>10</sup>

Todavia, a despeito da distinção entre uso matemático – constitutivo – e filosófico – regulativo – de analogia, essa passagem revela claramente a univocidade do sentido geral do conceito em ambos os domínios – tal se dando pela “proporção” –, só assim, de resto, impondo-se a diferença realçada, atinente ao “uso”, não a uma ambivalência do mesmo conceito.

Do ponto de vista filológico, Kant dirige-se à música por meio do latim *musica*<sup>11</sup> e do francês *Musique*<sup>12</sup>, mas sobretudo mediante quatro palavras em alemão: *Tonkunst*,<sup>13</sup> germanização do latim *musica*, e três termos parônimos entre si e provindos diretamente do mesmo termo latino (*Music*; *Musick*; *Musik*). Se se tiver em mente o aspecto filológico-quantitativo, o maior número de referências à música em Kant (com a utilização dos vocábulos *Music* e *Musik*) encontrar-se-á nas “Reflexões sobre antropologia”. Sob a perspectiva filológico-qualitativa, por outro lado, haverá muito texto a considerar, de acordo com o próprio referencial investigativo adotado (científico, musical, estético etc.).

<sup>10</sup> Id., KrV, A 179-180; B 222.

<sup>11</sup> Cf. id., OP, AA 21: 68.

<sup>12</sup> Cf. id., V-MP/Mron, AA 29: 149; id., V-Lo/Blomberg, AA 24: 55; V-Lo/Blomberg, AA 24: 173; AA 24: 192.

<sup>13</sup> Cf. id., Refl, AA 15: 415.

Exemplo de proporção, a música presta-se em especial ao campo analógico. A consonância, nela, é exemplo para a *Übereinstimmung* na crítica filosófica kantiana. Não sendo o caso de dizer que filosofia e música exemplificam “uma semelhança imperfeita de duas coisas”, será possível, em contrapartida, afirmar que, “dessemelhantes”, elas representam “uma semelhança perfeita de duas relações”, justamente calcada no fato de ambas serem fundamentalmente “proporção”.

Por outro lado, conforme recorda Piero Giordanetti em seu *Kant e a música*, o filósofo, segundo Adickes, “poderia, graças a fontes indiretas, ter tido conhecimento da disputa entre Rameau e Rousseau”.<sup>14</sup> A reflexão de nº 639, por sinal (que, segundo Adickes, teria sido redigida entre 1768 e 1770), lembrada por Giordanetti, faz referência explícita a Rameau:

A forma sensível (ou a forma da sensibilidade) de um conhecimento apraz ou como um jogo da sensação ou como uma forma da intuição (imediatamente) ou como um meio para o conceito do bem. O primeiro [modo] é o estímulo; o segundo, o belo sensível; o terceiro, a beleza autônoma. O estímulo formal é ou imediato – porque ele está na música, como pensa Rameau (*sic*) – ou mediato, como no riso e no choro [...].<sup>15</sup>

O provável contato indireto de Kant com a teoria de Rameau poderá ter ocorrido por meio dos *Elementos de música teórica e prática segundo os princípios do Senhor Rameau, esclarecidos, desenvolvidos e simplificados*, texto de D’Alembert publicado em 1752 (no calor da hora, já que contemporâneo da polêmica entre Rousseau e Rameau) e traduzido para o alemão cinco anos depois por Friedrich Wilhelm Marpurg<sup>16</sup>. Segundo Serwer, essa

<sup>14</sup> GIORDANETTI, P. *Kant e la musica*. Milano: CUEM, 2001. p.73 (a obra, com algumas modificações relativamente à edição italiana, foi também publicada na Alemanha: *Kant und die Musik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, encontrando-se também à disposição na rede, no seguinte endereço: <http://www.lettere.unimi.it/~sf/dodeca/giordanetti/coperti.htm>. Acesso em: 15 jun. 2009).

<sup>15</sup> KANT, Refl, AA 15: 276-277.

<sup>16</sup> MARPURG, F.W. *Systematische Einleitung in die musicalische Setzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau*. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen vermehret v. F.W. Marpurg. Leipzig: ?, 1757 apud GIORDANETTI, op. cit., p.235.

tradução “foi largamente responsável pela propagação das teorias de Rameau na Alemanha”.<sup>17</sup>

Não será então por mero acaso que Kant se referirá, e com certa abundância, à “harmonia” e à “melodia”, conceitos que, como se sabe, são o próprio cerne dos embates entre Rousseau e Rameau. Sem aqui aprofundar o assunto, valho-me dessa chave de leitura para uma primeira análise das analogias musicais em Kant.

Jean Ferrari, em seu ensaio “A querela Rousseau-Rameau”, recorda que “[n]atureza, natural, leis da natureza, imitação da natureza”, expressões comuns a ambos os autores, têm significados “totalmente diferentes” num e noutro. Assim, para Rameau,

[f]azer a teoria da música é inventar um procedimento científico que permita explicar a natureza do som de uma maneira inteligível e, numa tradição que remonta bem além de Descartes, matemática, partindo da experiência fundamental das cordas vibrantes. [...] Para Rousseau, a música é de uma outra essência, porque a natureza que ele invoca não é a das coisas, mas do homem. [...] [Uma música] será natural se ela falar ao coração, se for capaz de evocar todos os sentimentos, todas as emoções, todas as paixões da alma humana [...].<sup>18</sup>

A querela estendeu-se por aproximadamente dois anos, entre 1752 e 1754, ainda que seus ecos tenham-se prolongado por um bom tempo, do que dão testemunho, por exemplo, os verbetes “harmonia” e “melodia” no *Dicionário de música* de Rousseau, publicado em 1775.

Conforme Rameau (cujo *Tratado de harmonia reduzida a seus princípios naturais* fora publicado em 1722), a harmonia é “[...] a única base da

<sup>17</sup> SERWER, H. “Marpurg, Friedrich Wilhelm.” In: *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50046>. Acesso em: 15 jun 2009.

Sobre a tradução de Marpur, cf. HIRSCHMANN, W. “Zwischen Wissenstransfer und kritischer Lektüre”. In: SCHNEIDER, H. (Hrsg.) *Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms, 1999; p.188 e seguintes.

<sup>18</sup> FERRARI, J. “La querelle Rousseau-Rameau”. Disponível em : [rodoni.ch/OPERNHAUS/indexgalantes/querellerousseaurameau.PDF](http://rodoni.ch/OPERNHAUS/indexgalantes/querellerousseaurameau.PDF). Acesso em: 15 de junho de 2009; p.80-81.

música e o princípio de seus maiores efeitos [...]”. Da mesma forma, “[...] é somente à Harmonia que compete agitar as paixões; a Melodia extrai sua força somente dessa fonte, da qual ela emana diretamente [...]”.

Já Rousseau, no *Ensaio sobre a origem das línguas* (esboçado em 1755, mas publicado postumamente em 1781, e cujo subtítulo anota: “*no qual se fala da melodia e da imitação musical*”), nele, contra Rameau, Rousseau afirma:

A melodia faz na música precisamente o que o desenho faz na pintura. É ela que marca os traços e as figuras, dos quais os acordes e os sons são somente as cores. Mas, dir-se-á, a melodia é somente uma sucessão de sons. Sem dúvida. Mas o desenho é também somente um arranjo de cores. Um orador serve-se de tinta para traçar seus escritos; isso quer dizer que a tinta seja um líquido muito eloquente?<sup>19</sup>

Com isso, a partir da relação: a “melodia” está para o “desenho”, assim como a “harmonia” (acordes; sons) para a “cor”, tem-se que: a melodia serve-se dos sons (e o desenho da cor), tal como o orador da tinta; mas, assim como não se poderá dizer que a eloquência do orador deva-se à eloquência do líquido, tampouco se afirmará que a beleza da melodia (ou a do desenho) seja devida à beleza do som (ou à da cor, no caso do desenho); conseqüentemente, o modo como as notas se articulam, a própria melodia (ou o modo como os pontos se delineiam (o próprio desenho)), não é devido a uma propriedade intrínseca (física) do som (ou da cor, no caso do desenho), tampouco o modo como as palavras se articulam (a própria eloquência) a uma propriedade intrínseca (química) da tinta.

Considerando esteticamente “harmonia” e “melodia” nas “Preleções de lógica” (Philippi), Kant, por volta de 1772, afirma:

Na música, a harmonia é a própria beleza e [é] para o entendimento; a melodia, porém, o estímulo ou a sensação. Aquela é universalmente válida e

<sup>19</sup> RAMEAU, J.-P. *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe*. Disponível em: [http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMOBS\\_TEXT.html](http://www.chmtl.indiana.edu/tfm/18th/RAMOBS_TEXT.html). Acesso em: 15 jun. 2009 (o original da obra em questão foi publicado em 1754).

inalterável; esse, o estímulo, é diverso segundo a diversidade dos sujeitos. A melodia nada mais é senão sensações expressas por meio de sons. Conforme um sujeito é mais ou menos inclinado para tais sensações, que o melódico de uma música expressa, [a música] é mais ou menos estimulante para [ele]. A partir de um estímulo cego, vários podem ter uma música medíocre e mesmo má por muito bela; só que assim não pensam outros [...].

Esse julgamento, mesmo que efetivamente proferido em 1772, concentra de uma vez por todas o parecer de Kant sobre “harmonia” e “melodia”, quer quando elas sejam tomadas em sentido próprio, quer quando em sentido analógico.

Também na reflexão de nº 1676 (presumivelmente redigida por volta de 1752), agora em comentário aos §§ 10 e 11 do *Compêndio de lógica* de Meier, Kant já se valia da música, de modo a, por meio dela, “explicar melhor”, no dizer de Giordanetti, o conceito aí em foco, qual seja, o de “representação”:

[...] O que [...], na representação, é [...] concordante com a coisa representada? A representação, posto que ela toma seu fundamento da coisa representada, convém nisso com a mesma, porque, desse modo, ela é composta a partir dos conceitos-parciais [da mesma], como a coisa inteira representada a partir de suas partes. Pode-se, por exemplo, dizer: as notas de uma peça musical são uma representação da ligação harmônica dos sons, não como se uma nota fosse semelhante a um som, mas sim porque, em tal ligação, as notas, umas sob as outras, são como os próprios sons [...].

Vê-se aí um claro exemplo do significado de analogia, tal qual exposto e empregue por Kant. Não se trata de afirmar que “nota” e “som” se assemelhem, mas que as relações entre as notas e as relações entre os sons são diretamente proporcionais. Quando leio um acorde na partitura – a tríade lá-dó-mi, por exemplo –, a relação entre suas partes componentes representa a relação entre as partes que constituem determinados três sons efetivos simultaneamente entoados.

Também num fragmento da reflexão de nº 5750, redigida aproximadamente entre 1785 e 1788, Kant afirma: “[...] No ânimo, toda a orde-

nação está no tempo, e, na verdade, em sucessão. Reciprocamente, o que pode ser intuído sucessivamente é simultâneo. Harmonia e melodia. [...]” Nessa passagem, o filósofo tem presente o § 78 da *Metafísica* de Baumgarten, o primeiro da “Seção V”, consagrada ao conceito de “ordem”, o qual, nomeando a música, nem por isso alude a uma analogia musical:

Se muitas coisas são postas junto umas das outras ou a seguir umas às outras, diz-se que ESTÃO LIGADAS. A ligação de muitas coisas pode ser ou da mesma [espécie] ou de diversa [espécie]. Se for a primeira, chama-se COORDENAÇÃO, e a sua identidade chama-se ORDEM. Outrora a ciência da ordem era a MÚSICA ENTENDIDA NO SENTIDO MAIS AMPLO.

Sobre esse mesma passagem de Baumgarten, especificamente sobre a expressão “MÚSICA ENTENDIDA NO SENTIDO MAIS AMPLO”, a reflexão de nº 3545 (cuja datação é demasiado incerta, variando, segundo diferentes graus de probabilidade, entre os anos 1790, aproximadamente 1772 e o período entre 1776 e 1778), tal reflexão afirma: “*Nonsense* em que há método”. Se, como parece, por referência à música (tendo sempre presente a atenção do texto original ao conceito de “ordem”), a reflexão de Kant apontará o contrasenso de a música, limitada às sensações, constituir-se ao mesmo tempo em exemplo de “ordem”. Em assim sendo, contudo, o *nonsense* destacado pelo filósofo já estará como que musicalmente resolvido na reciprocidade entre harmonia e melodia, que ele mesmo aponta na reflexão de nº 5750, há pouco lembrada.

Relativamente ao texto original da obra de Baumgarten, Kant desdobra ou especifica a referência do autor à música (tal como no comentário à passagem há pouco recordada do *Compêndio* de Meier), assim interpretando, à luz da mesma, respectivamente como “harmonia” e “melodia”, o fragmento inicial do parágrafo em questão: “Se muitas coisas são postas junto umas das outras ou a seguir umas às outras”. Assim, as coisas postas “junto umas das outras” competem à “harmonia”; as que se seguem “umas às outras”, em contrapartida, à “melodia”.

Uma nova passagem das “Preleções de lógica” (Philippi) parece também movimentar-se no mesmo quadro referencial no qual o primado recai sobre a “harmonia”:

Na música, o melódico ou o tinir dos sons é a matéria; mas a forma dos mesmos consiste na variação harmônica desses sons. No que concerne à matéria ou ao tinir, a um, então, pode ser agradável isto, a outro, o instrumento. Pois, nisso, ele depende da sensação, que é diferente nos diferentes sujeitos. Só que no atinente à forma da música, um concerto que é harmônico tem então de bem-soar a todos.

Tendo presente o que afirmava o filósofo já em 1772, julgar a música ou crivá-la ao nível da razão, tal exigirá o primado da matematicidade da “harmonia” sobre a sensorialidade da “melodia”.

Em 1790, não será distinto o juízo de Kant a respeito:

[...] posto que aquelas ideias estéticas [“ideias estéticas naturalmente ligadas [à música]”] não são nenhuns conceitos nem pensamentos determinados, a forma de composição dessas sensações (harmonia e melodia) serve somente de forma de uma linguagem para [...] expressar a ideia estética de um todo consistente de uma indizível profusão-de-pensamentos, conforme a um certo tema, que constitui na peça o afeto dominante. Nessa forma matemática, embora não representada por meio de conceitos determinados, unicamente se apoia a complacência que a simples reflexão conecta [...] com esse jogo [das sensações] como condição de sua beleza, válida para qualquer um; e unicamente segundo ela o gosto pode arrogar-se um direito de pronunciar-se antecipadamente sobre o juízo de qualquer um.

Mas o que se lê na imediata sequência, embora não contrarie a logicidade do juízo-de-gosto musical, permite dar ao matemático a forma, ao sensorial a matéria; àquele a harmonia, a este a melodia:

[...] no estímulo e no movimento do ânimo que a música produz, a matemática certamente não tem a menor participação; ela é, sim, somente a

condição indispensável (*conditio sine qua non*) daquela proporção das impressões, tanto em sua ligação quanto em sua variação [...].

Penso que o final dessa passagem – “tanto em sua ligação quanto em sua variação” – será uma alusão respectivamente à “harmonia” e à “melodia”, à “ligação” que não anula as partes constitutivas do acorde, como as relações entre elas, e à “variação” de sons característica da sequência melódica, ambas em sua reciprocidade originária.

Por fim, em 1792, considerando o “belo” nas “Preleções de antropologia” (Dohna), Kant afirma:

[...] Tudo o que é belo agrada em pensamentos, no jogo; por exemplo, música. O homem que não pode refletir não encontra satisfação numa música consonante. [...] Os chineses amam somente a música de um único instrumento. Tão logo tem lugar o *accompagnement*, ela não lhes agrada mais. [...] Isso ocorre porque eles não refletem, não observam como os diferentes sons seguem-se uns aos outros e finalmente se consonam numa harmonia [...].

A despeito de muitos instrumentos poderem, por si próprios, emitir ao menos duas notas simultaneamente, formando, assim, determinados intervalos, “a música de um único instrumento” parece corresponder aí àquela música na qual o instrumento em questão reproduziria uma nota por vez. Tal resulta, como se sabe, no canto monofônico, ou naquele que, não tendo acompanhamento, é somente melódico. Kant parece, então, outra vez enaltecer o harmônico face ao melódico (“sons [que] se seguem uns aos outros e finalmente se consonam numa harmonia”). Lê-se, ainda, em passagem das “Preleções de lógica” (Philippi): “Um concerto é tanto mais agradável quanto mais instrumentos [nele] se consonarem”.<sup>20</sup>

Kant dirige-se à música não só em função do estético, mas também em virtude do potencial analógico que ela abriga. Consoante tal fato,

<sup>20</sup> ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau\\_jj/essai\\_origine\\_des\\_langues/essai\\_origine\\_langues.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/essai_origine_langues.html). Acesso em: 12 jun. 2009.

tratou-se aqui de um contato preliminar com essa imbricação analógico-exemplificativa entre filosofia e música, somente não se tendo levado em conta – para além do aspecto estético, tampouco examinado – as considerações do filósofo sobre a física do som, quer por sua reduzida importância na economia do tema em pauta, quer por não provirem de sua própria lavra.

A partir dos fragmentos selecionados, destacou-se o par “harmonia”-“melodia”, tendo-se então observado – assim parece – a sobressalência do harmônico face ao melódico, exemplificada ao longo de duas décadas, a partir de 1772.

Todavia, na teoria musical clássica a progressão melódica tem seus sons reunidos, alinhados numa mesma sequência, cujas relações rítmicas são igualmente ordenadas. Ora, se se tem em mente que a síntese em geral é “a ação de acrescentar diferentes representações umas às outras e conceber sua multiplicidade num conhecimento”,<sup>21</sup> os sons da melodia, que exigem a regra de sua conformação recíproca – como qualquer outro dado múltiplo –, serão tão compostos e unificados quanto os da harmonia. Do ponto de vista da composição do múltiplo, portanto, nenhuma diferença haverá entre multiplicidade melódica e multiplicidade harmônica, uma e outra provindo da mesma matéria, quer se fale do som fisicamente considerado, quer do som (ou tom) musical. Conseqüentemente, as diferenças destacadas por Kant entre melodia e harmonia – ainda quando ele não esteja a tratar a música em chave estética, mas a fazer uso de seu tónus analógico –, ainda assim, melodia e harmonia – mesmo no âmbito especulativo – estarão sob um pano de fundo estético. Obrigado.

---

<sup>21</sup> KANT, V-Lo/Philippi, AA 24: 352.