

[Thr. G. GEORGIADIS: Nennen und Erklingen: **pp. 011-018**]

VORWORT

1.

[p. 011] Para facilitar al lector el acceso a este libro quisiera anticipar unas palabras sobre mi persona.

No puedo prescindir de que, como hombre, estoy unido al cuerpo. Por eso, me gusta el teatro, que presenta hombres de carne y hueso ante nosotros, el teatro de Shakespeare, Moliere. Por el mismo motivo me gustan los clásicos vieneses Haydn, Mozart y Beethoven, que presentan la música “corporalmente”; Parménides que imagina el *ser* redondo como una bola, uniformemente denso, limitado e inmóvil; Kant, que en materia de conocimiento no puede renunciar a lo *dado* (existente) del sentimiento, las formas de contemplación; pintores como van Eyck, Bellini, Leonardo o Tiziano. También el lenguaje es para mí un fenómeno unido al cuerpo, un fenómeno arraigado en el órgano del habla (voz): el articular. Lenguaje “en sentido más profundo” no lo conozco.

A “Dios” lo encuentro en la resistencia (Widerstand), en el tropezar con la resistencia. Como en el tropezar de los instintos contra la resistencia moral, la conciencia; así mirando las estrellas. “El cielo estrellado sobre nosotros, y la ley moral en nosotros” (Kant) son para mí resistencia. También el resonar de la quinta. En efecto, experimento el acto de nombrar que hace posible el lenguaje, como resultado original del tropezar primitivo con una resistencia de cualquier clase. En el acto de nombrar cada palabra sucede un choque contra el muro impenetrable del hecho. El acto de nombrar da fe de que “ES” (ES IST), y también de que “YO SOY” (ICH BIN).

La frase de Parménides *το γαρ αυτό νοεῖν ἐστὶν τε και εἶναι* quisiera reproducirla así: “La certeza y el “ES” es lo mismo”. El *νοεῖν* - que no hay que traducirlo por “pensar” – puede traducirse plásticamente por “tropezar”, “tropezar contra algo”: [tropezar] contra la insuperable resistencia del hecho, que, tan cierto como es, no es posible de penetrar, ni comprender por la espontaneidad humana. Ese mostrar en nosotros (por medio del *νοεῖν*) exclusivamente su existencia (*εἶναι*), sin dejarnos mirar en él, es el “ES” (ES IST). La frase de Parménides no es una frase filosófica, sino el puro y desnudo nombrar la certeza, la certeza ES, un hechizo del ES por el nombrar, su iluminar como nombrar, como la luz, que hace visible al mismo tiempo la certeza y el ES, resplandeciendo ambos en uno, **[p. 012]** incluso como uno. El acto de nombrar es el origen, el origen del ser humano; por consiguiente, también el origen de todo, donde se muestra el ser humano como ser humano.

2.

Mi especialidad es la Historia de la Música. En el transcurso de mi ocupación con la música, sin embargo, llegó a despertarse mi interés por sus diversas relaciones con el lenguaje. Problemas sobre el ritmo musical me llevaron a considerar de cerca la unión de lenguaje y música en la *musike* de los antiguos griegos.¹ Después seguí, con la composición musical del texto de la misa, el cambio dentro de la historia de la música occidental.² La lengua alemana, Lutero, Schütz – también un poeta, Hölderlin, atrajo

¹ Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg 1949, 2ª edición Tutzing 1977.

² Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin/Göttingen/Heidelberg (Verständliche Wissenschaft vol. 50) 1954, 2ª edición 1974. El libro publicado después, Musik und Rhythmus bei der Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik (Rowohls

hacia ahí mi atención especial.³ En una monografía sobre Schubert estudié la estructura de sus *lieder*, la estructura de una música desposada con la leyenda (Sagen).⁴

En efecto, lo que me había impulsado a dedicarme al estudio de la música y su historia, fue la música de los clásicos vieneses, Haydn, Mozart y Beethoven, la música *misma*, sin ninguna mirada de soslayo al lenguaje. Encontré la grandeza de esta música, pero vi como hombre joven, que, al esfuerzo, por entenderla, se enfrentan considerables dificultades, unas dificultades, que no se encuentran sólo en ella misma. Me di cuenta de que para acercarse más a la música del clasicismo vienés debía tener presente la unidad de la música europea a través de su desarrollo y cambio desde una propia experiencia. Si bien me dedicaba a la investigación de la música medieval o a la de la antigüedad griega, si me ocupaba de Bach, de problemas de la composición musical más antigua, de la notación musical como representación gráfica, o de las relaciones entre lenguaje y música – nunca perdí de vista la música de los clásicos vieneses. En dos artículos provisionales, 1950 y 1951,⁵ mostré en grandes rasgos las preguntas que se me plantearon entonces. La música de los clásicos vieneses creó también el trasfondo de mi estudio sobre Schubert.

Mi ocupación con Schubert (1960/61) me indujo a estudiar de cerca el problema sobre el fenómeno que sirve de base a la música y al lenguaje, el nombrar y (re)sonar. El estudio de este problema, sin embargo, benefició a la vez el trabajo sobre los clásicos de Viena, como pudo verse. La nueva situación me pareció que facilitaba una representación más profundamente penetrante del significado de su música. Por este motivo consideré en primer lugar, si mis observaciones y ejecuciones sobre “nombrar y (re)sonar” [p. 13] no se dejarían elaborar (einbauen) en el estudio sobre la música de los clásicos vieneses. Pero, ya que “nombrar y (re)sonar” ganó en independencia durante el trabajo y creció en extensión, decidí elaborarlo como título cerrado en sí, y publicarlo anticipadamente por separado.⁶

deutsche Enzyklopedie 61), Hamburgo 1958, puede contemplarse como la 1ª parte de “Musik und Sprache”. Ya que Die Musik und Rhythmus bei der Griechen está agotado remito aun a mi conferencia “Sprache als Rhythmus” (1959) en: Sprache und Wirklichkeit. Essays. dtv 432, Múnich 1967, p. 224-244 (Reimpresión en Thr. G. Georgiades, Klsine Schriften, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, fundadas en 1959 por Thr. G. Georgiades, editadas desde 1977 por Th. Göllner, vol. 26, Tutzing 1977).

³ Ver Musik und Sprache (ver nota 2), cap. 8, Die Deutsche Sprache und die Musik, así como cap. 9. Schütz; Sprache als Rhythmus (ver nota 2); Heinrich Schütz zum 300. Todestag, in: Sagittarius, 4 1973 (También en: Kleine Schriften, ver nota 2, p. 177-192).

⁴ Schubert. Musik und Lyrik, Göttingen 1967, 2ª edición 1979. Allí A II 5 b Schubert und Schütz (p. 183-193), donde también se incluye Hölderlin.

⁵ Aus der Musiksprache des Mozarttheaters, Mozart-Jahrbuch 1950, Salzburg 1951, p. 76-98; y: Zur Musiksprache der Wiener Klassiker, Mozart-Jahrbuch 1951, Salzburg 1953 (ambos artículos también en: Kleine Schriften, ver nota 2). Hoy evitaría la figurada expresión “Musiksprache” (lenguaje musical).

⁶ En el conjunto de problemas “nombrar y resonar” trabajé en diversas etapas: en febrero de 1961 informé en un pequeño círculo sobre mi primer enfoque. En la viva discusión siguiente participaron, entre otros, los filósofos Martin Heidegger, críticamente, Hans Georg Gadamer, mediador, el teólogo Hans v. Campenhausen, interrogando, el físico Hans Jensen, afirmando. Este coloquio, especialmente las objeciones presentadas, me estimularon. Con los citados tuve ocasión en los años siguientes de entablar conversaciones particulares. Siento una profunda unión. – en enero de 1964 hablé, usando entretanto nuevos puntos de vista elaborados la jornada de docentes de la facultad teológica de Heidelberg, también en la siguiente discusión, en parte, muy fecunda. En una relación entre la estructura del nombrar y de la música de los clásicos vieneses llamé la atención en unas clases del semestre de invierno 1963/64 (“Introducción a la música de los clásicos vieneses”) y anteriormente, 1962/63 (sobre la Missa Solemnis de Beethoven). En la primavera de 1965 preparé un manuscrito provisional “nombrar y resonar”, que usé en unas clases “El lenguaje, la música y el arte” en el semestre de verano de 1965. En invierno de 1967/68 trabajé matemáticamente el aspecto matemático del tema “resonar”. Esta ocupación favoreció decisivamente mi trabajo con “nombrar y resonar”. Lo mismo vale para la preparación de mis clases de mis clases del

3.

Al nivel de una ingenua reflexión aparecen el carácter comunitario (Gemeinschaftswesen), el edificar, el formar (de cuerpos o gráficamente y con colores sobre la superficie), la mímica y el baile, la máscara, el teatro, la poesía, las ciencias naturales (botánica, zoología, ciencia médica incluida), la ciencia de lo que ha existido (historia), el pensar (como tal y reflexionar sobre el ser humano, Dios, el mundo), la matemática (aritmética, geometría), las ciencias naturales, la técnica, incluso la religión (como tal y como desencadenante de todo lo otro) como creaciones naturales, maneras de actividad, campos de actividad del ser humano, entregándose necesariamente desde su ser y desde la reciprocidad con el mundo y distinguiéndole del mero ser vivo. Solo dos creaciones humanas se oponen a la ingenua idea de lo evidente: el lenguaje y la música. ¿Qué es una palabra? ¿Qué es una melodía?

Tan pronto como es planteado el problema sobre el lenguaje, ya no aparecen como evidentes aquellos modos de actividad humana entre los arriba mencionados, que presuponen el lenguaje, pero especialmente aquellos que solo son imaginables como lenguaje (poesía, historia). Pero este problema no se plantea exactamente en primer lugar al nivel de una ingenua reflexión. Uno se sorprende a lo más del poder del lenguaje, pero lo acepta como un fenómeno natural, implantado en el hombre – como naturaleza suya o por Dios – así como la gravedad en la piedra y los instintos en el animal.

Sólo por el preguntar sobre lenguaje y música (nombrar y resonar), los otros fenómenos llegan a ser preguntas y pierden su evidencia.

Lenguaje y música son dos conceptos radicalmente diferentes de poner (crear) la realidad, enfoques totalmente diferentes de captar realidad, de ser hombre (Mensch). Pensemos en el Antiguo Testamento, el Génesis, también en representaciones como los mosaicos de San Marcos de Venecia: “Dios *habló* – y así creó el “mundo” (la “naturaleza”). Y “Dios creó al hombre a su imagen y semejanza”.

Ahora este, como creador en analogía con Dios, vuelve la cabeza, [p. 014] se aparta de Dios, contempla la naturaleza y la pone nombre; vienen los animales, y les da nombre; crea *su* realidad, los trae en posesión suya, al nombrarlos. El lenguaje procede de Dios y se dirige al mundo (naturaleza), está dirigido a él. Por el contrario, la idea de los ángeles musicantes: Giran la espalda a la naturaleza, se vuelven a Dios y alaban a Dios. Música es alabanza y agradecimiento: apartarse de la naturaleza, de la criatura, y dirigirse a Dios, el creador; no “*ve*” la naturaleza y *por eso* no puede representarla. En ninguna parte se dice: “Dios habló: hágase la música” o “Dios creó el hombre a su imagen y semejanza musical”. La música es, yo diría, un hecho libre creador del hombre: es su agradecimiento al creador. Pero el lenguaje, un dar nombre a lo empírico, experimentable, es en cierto modo una “imagen y semejanza” del acto creador. Y “Dios habló”: Logos como creación de Dios, como un hecho de Dios, acto, como Cristo (“Al principio era la palabra”); este nombrar, lo absoluto por antonomasia, es idéntico con lo real: “Hágase la luz” (acto)- “y apareció la luz” (lo real). Dios pone nombre y con ello crea el mundo; y después deja al hombre poner nombre a lo creado y con ello *lo* crea. Él muestra al hombre la luz y dice: Ponle un nombre y el hombre lo llama “luz”. Este nombrar algo serio absoluto humano - es el “acto-semejanza” del hombre respecto al logos de Dios, del “creador del cielo y de la tierra”.

Agustín describe la tentación, de no percibir la palabra de Dios (el texto cantado) cuando se entrega totalmente a la alegría de las melodías de los cantos eclesiásticos.⁷ Esto ilumina la citada oposición de la música frente al lenguaje, la “vuelta” de dirección, y es al mismo tiempo instructivo para la música ligada al lenguaje: ella sabe para qué alaba y agradece. Dicho de otro modo: La música de por sí, puesto que está “de-espaldas-a-Dios” no “*ve*” la naturaleza, sino que le da la espalda no puede representar; por eso su ámbito es un algo exclusivo, a saber, el de la relación. Pero ella – como algo humano – tampoco puede ver a Dios. Ahora se une con el lenguaje, de este modo llega a ser a la vez representación del hombre y capta también lo absoluto – desde luego *sub especie* de lo humano.

4.

Quisiera contar una impresión. A veces por la mañana temprano doy una vuelta por el centro de la ciudad. Con frecuencia llego hasta la catedral aún vacía. El espacio me abraza; la ubicación, mis pasos se orientan hacia ella. Ahí me encuentro con columnas, escultura, pinturas. [p. 015] Un día, muy temprano, apareció el organista y ensayó un par de sonidos. Lo que percibí, fue, en efecto, de naturaleza diferente al espacio, esculturas o pinturas, pero vino a mi encuentro; lo percibí como aquellas otras cosas, como “algo”. De repente alguien, a quien que no vi (probablemente el sacristán), pronunció una palabra. Me encogí de hombros y me maravillé entonces de lo diferente que era a los otros fenómenos. La palabra no “salió a mi encuentro, sino que la *percibí*, no como “algo”, sino como un *hombre*.

Mantengamos dos cosas: 1) Llamar, producir una palabra, nombrar sólo puede hacerlo el hombre. En efecto, también los otros fenómenos citados en la catedral, columnas, esculturas, cuadros, sonido presuponen al hombre, que los ha producido, o – en el sonido del órgano – precisamente se estaba produciendo entonces, estos son “testimonio” del hombre, pero a la vez son “naturaleza”, naturaleza perceptible, por decirlo así, “naturaleza como testimonio” o “testimonio como naturaleza”. Pero el resonar – el sonido del órgano – es producido por un instrumento – el órgano; un instrumento semejante puede también – pero no tiene – que ser la voz humana. El resonar es un fenómeno *natural*, un fenómeno libera solamente una determinada producción humana, la música. 2) lo primero evidente al resonar, al sonar el órgano, es la *relación* de los sonidos entre sí, por lo tanto, una relación *interna*. Por el contrario, la palabra se hace evidente por medio de la referencia de un procedimiento-fonético a un hecho. Aquí tenemos por lo tanto una relación *externa*, una relación entre cosas diferentes, aunque el nexo sea tan fuerte, que en un enfoque no reflejo no se distinguen absolutamente los dos momentos.

El hombre es un ser viviente, que, al efectuar el acto de nombrar, se distancia de la naturaleza. La *ve*, por lo que, en medio de la X, se percibe a sí mismo. El nombrar es un divisar *productivo*, un acto espontáneo, que transforma la X indiferenciada en lo que es evidente, y así en *real*.

Nombrar y resonar (sonar) se comportan, por lo tanto, de un modo diferente a los fenómenos que sirven de base al lenguaje y la música. El resonar – un fenómeno natural – conduce a la música, en tanto que ilumina al hombre. El nombrar, por el contrario, es ya la precipitación de lo que parece evidente. Ambas veces se trata de lo evidente. Pero mientras que al resonar tenemos que preguntar, que es lo evidente en él como algo

⁷ Confesiones, Libro X, 33.

existente (dado) naturalmente, al nombrar nos preguntamos, cómo eso mismo sucede solamente por lo que parece evidente. Pero ambas veces el núcleo de la cuestión es lo inmediatamente evidente, la *evidencia*, el hecho reducible no más lejos, lo real, *το αναγωγιστατον*, el chocar con el ES, la certeza ES.

5.

[p. 016] Arte es un producto, que se basa en la evidencia, en mostrar lo real, un reflejo del saber sobre el “ES” [ES IST]. La música pertenece a este campo, que denominamos las artes. También hay que incluir aquí la poesía. Pero ¿el lenguaje? Sí, en tanto que es poesía. Pero el fenómeno fundamental tanto de la poesía como del lenguaje es el nombrar.

La contemplación artística exige captar los fenómenos “por sí”. A esto sólo tiene que “servir” el hacer presente su desarrollo. Mi profesión no es la historia como fin en sí misma, sino la historia de la obra humana, el hombre seleccionado en lo real, seleccionados en muy pocos productos en los que el ES ha encontrado su puro reflejo, en los que se manifiesta la “claridad” (epifanía), en los que brilla el hombre.

Ha habido una fase del ser humano, cuando el hombre era relación de cambio, mutuo anclaje hombre-obra (real). Mostrar esta manera de ser hombre, que pertenece al pasado, es mi objetivo; y en la medida esto es “histórico”. Que yo puedo decir algo sobre este ex-ser-hombre fue posible porque aquel crear la obra ha pasado (en sentido amplio “ha pasado”), porque no existe como un todo, sólo el arte del pasado es un postulado obligatorio para los hombres; sólo cuando la vida, de la que procede la obra ha pasado, recibe sentido el postulado exigido por la obra como tarea.

No podemos señalar el futuro; esto sería apocalíptico. El “ES” (ES IST) es en efecto a la vez pasado y futuro “era” y “es” y “será”; pero sólo puede comprenderlo en el “era”. Esto condiciona lo histórico de mi ocupación -actual-: el querer comprender el “es” en la obra.

Probablemente todas las épocas como historia están directamente ante Dios. El hombre como actuar histórico (práctico) brilla al mismo tiempo en cada época: como historia. Rememorar esto es la profesión del historiógrafo, de Ranke. Auténtica historia sólo es la historia “política”, el hombre que actúa - también como sociedad -. Pero es un cortocircuito prohibido pensar que cada época tiene que poner una “obra” que revele el “ES”. Esa “cooperación” de las épocas ha depositado, sólo en muy pocas producciones lo real. Esto es su obra, la obra del hombre, la obra de su historia, el hombre puesto como lo real. Esta obra no tiene historia: “ES” (es *ist*). En ella tiene que orientarse el hombre, en ella tiene que experimentar, lo que es, para qué es, que ES (IST). Mi trabajo indica esto real como obra.

[p. 017] El helenismo *está* (*ist*) en la luz (templo, estatua). El occidente *refleja* la luz (pintura, espacio interior, vidrieras); esto no *está* (*ist*) en la luz, pero *sabe qué es* la luz. Nosotros sabemos que es el helenismo y el occidente. Es decir, vemos la incompatibilidad y a la vez también la unidad que los mantiene juntos. EL presupuesto de esto es alcanzar el grado que hace posible ese saber: Hölderlin. Él, hombre de la palabra, va más allá del descubrir el acto de nombrar hacia el saber sobre el hecho y a la vez también hacia el saber sobre la unidad del helenismo y occidente como el “cambio y desarrollo”. En efecto, antes que él comprendió ya *Heinrich Schütz* la estructura del lenguaje desde el acto de nombrar; pero él era músico, así como también los clásicos vieneses, a los que les fue reservada presentar la forma del acto nombrar como música. Por la palabra *declarante* sólo Hölderlin pudo expresar nuestra nueva etapa, es decir, hacerla explícita como nuestra forma de ser. Pero la razón real para alcanzar la nueva etapa, la forman estos tres fenómenos juntos: Heinrich Schütz, los clásicos vieneses y Hölderlin, que al mismo tiempo representan la etapa última, madura, en el ámbito de “occidente”.

6.

La manera válida actual de reflejar (captar) el “ES” (ES IST), que representa al hombre es sacar las diversas anteriores maneras de captar el ES (ES IST), representarlo explicitándolo y también su divisar la unidad en su completa totalidad - aunque sólo ficticia – y en eso comprender al hombre. Esto es posible, porque el hombre como ser que reflexiona, reflexiona a la vez como presente como memoria (es decir, como presente y a la vez como pretérito). Hoy es nuevo y determinante plantear expresamente la pregunta sobre el hombre como ser que capta y ha captado el ES (ES IST), el ejercicio de la memoria de los hechos humanos - que contienen también obras - como han sido guardadas en las capas (estratos) más antiguas y a la vez en nosotros, y en efecto como la totalidad y, más allá de esto, como la unidad de la experiencia histórica que está disposición del hombre.

Mi descripción se basa en la propia experiencia. Hablo de lo que “para mí” se muestra como certeza, de la razón con la que tropiezo, pero que no puedo penetrar ni comprender. Se muestra como el fundamento que me da un sólido apoyo. De este fundamento sólo sé *que (dass)* existe, pero no puedo experimentar *lo que (was)* es. Pues precisamente porque no puedo penetrarlo, es decir, comprenderlo, se presenta como razón, como fundamento.

[p. 018] Debido a lo lógico-discursivo de la representación, podría surgir el malentendido, de que quisiera probar mis ideas. Pero sé que eso no es posible y tampoco lo quiero. El origen (la certeza, el ES [ES IST]) nada tiene de común con la lógica y tampoco puede razonarse lógicamente. Tampoco si lo lógico está ligado a conocimientos matemático-científico-naturales, a la teoría y observación como en las ciencias exactas modernas. La otredad de mi proceder puede conocerse en que la representación muestra un uso preferente de analogías (metáforas, imágenes), pero una analogía no es una prueba, sólo puede indicar lo no demostrable, aunque sí lo evidente de las circunstancias de un fenómeno, de un hecho, sólo puede ayudar a comprender el fenómeno. Pero mi método no es filosófico. Yo trabajo desde abajo y, en efecto, desde la especialidad, la música, exactamente (al menos va hacia ahí mi buena voluntad) – desde luego no incondicionalmente. Mi presupuesto es ciertamente la certeza ES (ESIST) que se manifiesta en el acto de nombrar. No busco comprender lo que está más allá de esos límites establecidos para el hombre, lo innominable (“impronunciable”). Me resigno. Pero mi discreción es de naturaleza positiva. Pues se ya, *que (dass)* ES (ES IST). Ta pronto como intento comprender el “*qué*” (*was*), pierdo suelo firme bajo mis pies. Suplo la certeza del *Que (Dass)* por las hipótesis. Me encamino al reino de la gnosis.

Pensar que puede conocerse más de lo que está puesto al alcance de la naturaleza humana, es un híbrido (1. Cor. 8, 1-3). El alcance de la comprensión humana es como el radio de una esfera, en la que estamos encerrados. Pero esta esfera no es una cárcel oscura, en la que sólo pueden ocuparse, a tientas, las ciencias positivas, exactas. Recordemos la imagen de Heráclito: el alma del hombre es como una araña en una telaraña. Cuando esta consigue un aliciente, la araña corre hacia allí. Traslademos esto al alcance humano: cuando brilla una luz en el límite de la esfera, en la superficie de la esfera – esto es el acto de nombrar – la araña de nuestra consciencia corre hacia ese límite extremo; desde ahí ve iluminada su propia esfera, y a la vez experimenta el límite de su alcance, es deslumbrada por la luz que sucede en el límite: ella experimenta el ES (ES IST), la certeza, ya no como eso (*das*). Pero esto es suficiente. Allí experimenta el resignarse, el ágape, que edifica. Es reconocida por Dios. Ella se asombra.