

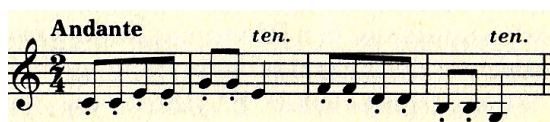
[Thr. G. GEORGIADIS: *Nennen und Erklingen*: INTRODUCCIÓN. pp. 019-027]

INTRODUCCIÓN

[p. 019] El presente estudio, si bien no es histórico, presupone experiencias de índole histórica. Al problema, que me ocupa, pongo por base fenómenos procedentes de la historia: Manifestaciones de música y de su respectiva representación escrita dentro del continuo debate de la música con el número (ámbito de la teoría musical), por un lado, y del lenguaje, por otro, a ambos la música misma, pero también a los componentes determinantes de su andadura histórica, ya que – ambos – fueron guardados en la antigüedad griega con la palabra *logos* (λογος), y estaban contenidos en la *musike* antigua-griega como unidad aún coincidente e indivisible de música y lenguaje. El estrecho ámbito experimental, que tengo por base, abarca la música aproximadamente desde 1700 (J. S. Bach) hasta la muerte de Beethoven (1827) y el lenguaje alemán. En la introducción se fundamenta este procedimiento.

Ritmo lingüístico y musical

Un ritmo musical está por regla total y claramente fijado:



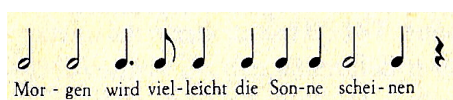
Una fórmula lingüística, por el contrario, igual sea prosa que verso, no soporta una fijación rítmica inequívoca. El verso está ligado rítmicamente, sólo en tanto que le sirve de base un esquema métrico (escandir). Más libre que el verso es la prosa rítmica. Esta no sigue como el verso un esquema métrico, pero sin embargo muestra una cierta forma rítmica, especialmente en los finales de frase. En el lenguaje libre, discurso, prosa, uno no fija la atención propiamente en el factor ritmo.

Podríamos ver la serie desde el lenguaje libre rítmicamente, pasando por una prosa rítmica y un verso hasta un ritmo musical rigurosamente ligado, como una gradación. [p. 020] Pero si consideramos la característica esencial del ritmo del lenguaje y del musical respectivamente como tal, no ayuda nada esa gradación; aún más, nos induce a error. De la constatación negativa, de que el ritmo lingüístico no es ligado o aún no está formulado, no hay que deducir lo que constituye positivamente este ritmo. Tenemos que preguntarnos: ¿A qué se debe que el ritmo musical sea ligado y el lingüístico en cambio libre?

El ritmo musical independiente – ver el ejemplo anterior tomado de la Sinfonía “con el golpe de timbal” en Sol Mayor de Haydn – parece evidente de *por sí*. Algo distinto sucede con el ritmo lingüístico. Este está subordinado al *significado*, y en efecto, tanto por la sílaba de una palabra¹, que condiciona el significado al decir la frase. En “Morgen wird vielleicht die Sonne scheinen” se percibe un ritmo, que no tiene de por sí estabilidad, incluso, que no puede existir por sí mismo. Si recito esa frase siguiendo un esquema métrico (escandir), como alternando las sílabas acentuadas y átonas: Mór-gen wírd viel-

¹ Aquí y en lo siguiente pongo por base la lengua alemana. Esto no sólo porque me dirijo a lectores alemanes, sino, ante todo, porque en la lengua alemana existe en medida especial un lenguaje de puro cuño, es decir, libre de componentes musicales, un lenguaje totalmente verbalizado (versprachlicht). Ver además las notas 1-4 citadas en el título.

leicht die Són-ne schéi-nen,² entonces se difumina el habla; la frase ya no es *dicha*. Si por encima de esto fijo también las relaciones temporales de las sílabas e introduzco un ritmo musical, por ejemplo:



entonces me distancio aún más de lo que consideramos como *habla*.

A las relaciones temporales en el ritmo musical les sirven de base relaciones numéricas, $\text{♩} : \text{♩} = 2:1$, $\text{♩} : \text{♩} = 3:2$, $\text{♩} : \text{♩} = 4:1$.


Lo que para el ritmo musical es la fijación, *inherente a él*, de las relaciones temporales y con ello también las distancias de los acentos, es para el ritmo lingüístico el habla *condicionado al significado* y, por eso, no es reducible a relaciones numéricas fijas. En el ritmo musical es esencial el número. El ritmo lingüístico sin embargo está más allá del ámbito numérico.

¿Puede fundamentarse este hecho?

Sonido [Ton] y fonema [Sprachlaut]

El lenguaje usa fonemas, la música sonidos. ¿En qué se diferencian ambos fenómenos? En primer lugar, hay que constatar que los sonidos son definidos por la altura, mientras que los fonemas por la articulación. [p. 021] En ambos casos consideramos algo inequívoco. ¿Pero, de qué manera se hace sentir la claridad en un caso, y de qué manera en el otro?

Partimos de la observación de un silbido de información: Yo silbo; mi amigo reconoce el silbido y aparece en la ventana. Semejante silbido es imposible que conste de

un solo sonido.³ Son necesarios por lo menos dos sonidos, por ejemplo .



Lo que reconoce mi amigo no es, por lo tanto, una característica del sonido como sonido particular, sino algo que pone los dos sonidos en relación recíproca. Lo que reconocemos es el modo y manera de cómo se comportan recíprocamente los sonidos, su relación. Dicho de otro modo: lo que en realidad comunicamos no es la altura absoluta. La naturaleza no nos exige que reaccionemos según el oído absoluto. *Un* sonido no es todavía una célula musical clara.

Pero un grito de una sílaba es suficiente para entender: “Hans!”, “ven!” Una única explosión de un fonema puede, por lo tanto, comunicar una unidad-de-sentido (Sinneinheit). Pues bien, una única sílaba no dotada de significado – “strub”, “ar”, “lu” – incluso un único fonema – “o”, “i”, “p”, son claros, autosuficientes, inequívocamente comunicables. *Un* sonido, por el contrario, es algo indefinido. Sólo cuando suena un

² = Las sílabas acentuadas llevan acento agudo [ˈ], las átonas no.

³ Naturalmente hay que presuponer, que uso el sonido en su cualidad como sonido y no como una mera señal convenida, que pudiera ser sustituida por cualquier otra – por ejemplo, por una palmada: “Cuando yo silbe *una* vez – dé una palmada – apareces tú en la ventana; cando lo haga dos veces bajas.” Algo análogo sería, si yo usara un sonido que se repite como portador de un ritmo: la señal no sería un determinado sonido, sino un determinado ritmo.

segundo sonido, puede uno sentir la reacción ¡“aja!””. Lo que captamos como señal es el intervalo, la relación de los dos sonidos.⁴

Que ahora dos sonidos sólo se entiendan como relación, es algo que de nuevo está relacionado con el número. En las consonancias y generalmente en los intervalos sirven de base las relaciones numéricas. Estas son palpables, por ejemplo, en la división de la longitud de la cuerda; si al pulsar una cuerda tensada resuena la nota A (LA), entonces su mitad produce la octava superior *a* (la), y su 2/3 la quinta superior, *e* (mi). Existen por lo tanto las relaciones numéricas 1 : 2, respectivamente 2: 3. Y que los valores rítmicos se basan en relaciones numéricas, esto se muestra ya en la denominación “Ganze” (1: redonda), “Halbe” (2: blanca), “Vierte” (4: negra) etc. (ver también la tripartición en forma de puntillo, por ejemplo, , o de tresillo, por ejemplo, .

En música, el número es tan constitutivo para el ritmo como para los intervalos. Que, por el contrario, una única sílaba, una única articulación sea captada claramente por sí misma, comprendida como algo absoluto, y no adquiera su firmeza sólo a causa de la relación con las sílabas que la rodean, indica, al mismo tiempo, que las sílabas no se constituyen como relación y, por lo tanto, tampoco como relación numérica. Por eso, tampoco están sometidas al arriba y abajo (das Auf und Ab) de la voz y al ritmo ni a relaciones numéricas preestablecidas, [p. 022] ni son fijables inequívocamente en el habla respectivo. Tan pronto como surgen alturas o ritmos fijos aparece un componente musical. En el lenguaje, al contrario que en la música, nada tienen que buscar las relaciones numéricas. Aquí se descarta el número.

¿Por qué sucede esto?

Sensación (Empfindung) y sonido (Ton)

Articular produce la sensación⁵ de un fonema y, en efecto, a través del órgano auditivo. Se trata, por lo tanto, de una percepción auditiva. Percibimos un “ruido”. Cuando percibimos un ruido, por ejemplo, una sierra de madera, esperamos una información exhaustiva sobre eso, como ruido y, ciertamente, a través de este ruido en concreto. Constatamos la clase de ese ruido (p. e., estridente, cortante), también, que es causado por una sierra de madera y lo localizamos; o quizás, porque el mismo ruido es confuso o no nos es familiar, no recibimos información clara para todos los interrogantes. Un silbido es lo que es, un silbido, aunque yo sólo lo perciba *por sí*. Este no llega a ser una especie de silbar, como cuando percibo (al mismo tiempo o alternativa y sucesivamente) un ruido, algo así como un golpe de viento. Al mismo tiempo, pongo en referencia el ruido con su fuente: sierra de madera, agua hirviendo. Así también un determinado fonema es lo que es, p. e., una “r”, aunque sólo lo perciba por sí. Y al mismo tiempo lo refiero a su fuente, al órgano del *habla* por medio de fonemas, a mí o a otro hombre.

Algo análogo sucede con las percepciones de olor, de gusto y de la piel. “Dulce”, “fragancia de rosas”, “pinchazo de aguja” los percibo directamente, por un estímulo sin

⁴ Para evitar un burdo malentendido, anótese que aquí fonema y sonido como fenómenos, es decir, son considerados como algo captado directamente por el hombre. Que tanto el fonema como también el sonido se muestran en el análisis físico como compuestos, de modo que el hombre por consiguiente ni en un fonema ni en un sonido percibe algo *físicamente* sencillo: esta constatación precedente de otro ámbito distinto no afecta a nuestras observaciones, ni debe mezclarse con eso.

⁵ “Sensación” (Empfindung), naturalmente no en el sentido del lenguaje usual como sinónimo de sentimiento (Gefühl), sino “percepción sensorial” (Sinneswahrnehmung).

tener que percibir además lo amargo, el olor a ajo o caricias. Y son para mí indicativas, se refieren a cosas, muestran una cosa – azúcar, rosa, aguja -, a la que se adhieren, es decir, que despiertan un encanto (estímulo). “El *azúcar* es dulce”, decimos, y no, yo siento dulzura; así también: “La *rosa* huele”. O muestran - como los ruidos – (p. e. golpe de martillo, sonido labial [Labiallaut]) – un fenómeno que produce la percepción, que se refiere a cosas, algo así como arañar con uñas de gato. – En todas estas percepciones se presenta un enlace, aunque no análogo a una relación numérica de lo similar, sino de lo diferente, de sensación y de cosa.

[p. 023] Esto vale también para los colores. También estos se manifiestan respectivamente por sí y al mismo tiempo adhiriéndose a una cosa: azul celeste, rojo ladrillo, verde limón. La sensación azul se basa en la percepción de *un* color, de *una* cosa. No es pues necesario presentar además otro color, p. e. el rojo para determinar el azul como azul. Naturalmente que los colores muestran también entre ellos relaciones, más o menos como colores complementarios. Pero originariamente, en primer lugar, se manifiestan como las otras sensaciones citadas, como algo siempre *absoluto*.⁶ Los colores no son intercambiables, no son “transportables” (transponierbar), porque son percibidos como algo absoluto y no como relaciones. No puede, por ejemplo, sustituirse el par complementario azul/naranja por amarillo/violeta, recurriendo a la complementariedad. Pues con eso se perdería nuestra percepción original, que constaba de *dos diferentes* sensaciones, aunque complementarias, de color azul y naranja; en su lugar se pondría una percepción fundamentalmente diferente – la de amarillo y violeta.⁷ Que los colores no son intercambiables no se basa sólo en que son percibidos como algo absoluto, sino en la propiedad del *indicar*, inherentes tanto a ellos como a otras percepciones (ver más arriba): Las “cosas”,⁸ que muestran, si fueran transpuestas no serían ya las mismas.

Ambas propiedades el “indicar” y lo “absoluto” están acopladas. Se condicionan mutuamente; incluso coinciden. Que el respectivo color es percibido como absoluto, muestra a la vez, que la propiedad de indicar le es inherente. Cuando decimos: “Este color es azul”, decimos al mismo tiempo: “Esta cosa es azul”.⁹ El color es indicativo y *por consiguiente* perceptible como algo absoluto; es perceptible como absoluto y *por consiguiente* indicativo.

Los colores, como también las percepciones antes incluidas (ruido, gusto etc.) son sensaciones en sentido estricto. Las características de la sensación son: a) lo *absoluto*, y b) lo *indicativo*.

La sensación muestra siempre un algo espacial, algo localizado en el espacio, un algo material (cosificado), incluido nuestro propio cuerpo, las partes de nuestro cuerpo, órganos. De lo cosificado sabemos primeramente por nuestras sensaciones. Se nos

⁶ No sirve la objeción, de que uno compara en espíritu los colores – y también las otras sensaciones, es decir, las pone en relación unas con otras, y las distingue, en principio, las designa expresamente como distintas, por ejemplo, “rojo” y “azul”, “agrio” y “dulce”: se sobreentiende que con el distinguir está acoplado el poner-en-relación. También uno establece relaciones de unos con otros (intervalos de sonidos) y por eso se los distingue. p. e. “quinta” y “segunda”. Pero decisivo es, que, en un caso, se distinguen fenómenos, que se muestran como *algo absoluto*, en otro, sin embargo, como *relaciones*.

⁷ Si captáramos los colores no como algo absoluto, sino, en principio, en virtud de sus interrelaciones (Binnenverhältnisse), entonces tampoco serían utilizables como luces - roja y verde – para regulación del tráfico. Y para identificar el rojo como rojo, el verde como verde, no necesitamos la sucesión. El participante del tráfico sabe, lo que ha de hacer en el rojo y en el verde.

⁸ En cada caso se indica un *espacio-cosa*, *algo espacial*, aunque no se piensa en “cosa” solo como objeto, sino en sentido amplio, y el color no sólo como color corporal (Körperfarbe) unido al objeto. También la sensación inmaterial “mancha azul” “*indica*”, señala lo espacial, no puede ser presentada de otra manera a un algo espacial – visible.

⁹ Ver nota 15 (aquí nota 8.)

anuncia a través de ellas. Lo percibimos por medio de sensaciones. La sensación es el puente entre mi yo mismo y lo cosificado-espacial. Donde hay sensación, ahí está lo espacial.

¿Pero, qué es el sonido? El sonido es percibido por el oído. Hasta cierto punto es como el ruido, una percepción auditiva, una percepción sonora. Sucede por el influjo de un estímulo en el órgano sensitivo, el oído, [p. 024] y este influjo se produce por el suceso (acción) sobre una cosa, por ejemplo, por el puntear una cuerda. Se produce, por lo tanto, como una sensación, se nos presenta envuelto en un ruido. Es, en cuanto percepción auditiva, no sólo sonido, sino a la vez ruido; no es necesario, que sea captado exclusivamente en su propiedad como sonido, sino que puede ser percibido, a la vez, en su propiedad como solamente oíble. Entonces son válidas también para él las dos características absoluto+indicativo. Captado como sensación, el sonido tiene por ejemplo un timbre. El timbre es percibido como absoluto e indica la fuente de sonido – localizada en el espacio, por ejemplo, una trompeta – o la manera de producir sonido. Pero este no pertenece a lo específico del fenómeno-*sonido*, sino que es algo inherente como ruido al sonido¹⁰, este no es una característica constitutiva del sonido como sonido, sino más bien una característica del sonido en su pertenencia al género de los ruidos, en general al género de lo oíble.

Nosotros diferenciamos los sonidos como alto y bajo. Pero el momento de la altura respectivamente constante es suficiente para delimitar el sonido, desde el punto de vista físico, frente al ruido, pero mientras este momento no se entiende en un sentido especial no es suficiente para captar el sonido como el fenómeno específico, que sirve de base a la música, y tampoco para caracterizar lo fundamentalmente diferente frente al ruido. Pensemos, por ejemplo, que los griegos no denominaban los sonidos como *alto - bajo*, sino como *οξυς - βαρυς* (y los latinos como *acutus - gravis*), es decir, *afilado - pesado*, así lo que tiene de común la altura con lo característico-del-ruido llega a ser más claro: es completamente oportuno designar ciertos ruidos como afilados, otros como pesados (como también “ronco” [dumpf]). Sin embargo, la altura es aquello, desde donde se nos revela la característica constitutiva del fenómeno sonoro. ¿Pero, cómo hemos de entender la determinación de que los sonidos se distinguen como la característica, que los constituye, por la altura?

Cuando se habla de lo evidente, de lo claramente reconocible en el fenómeno sonoro de “cualidad-tonal” (o “tonidad” [Tonigkeit]), uno se refiere a que la serie *c, d, e...*, desde un sonido determinado – el octavo, “la octava” -, se repite una tesitura más aguda (o más grave). Aparecen transportadas a octavas más agudas (o graves), dentro del ámbito tonal, las mismas “cualidades”-sonoras: *c', d', e'...*; *c'', d'', e''...* etc. (o *C, D, E...* etc.). Esta observación es en efecto correcta; pero es engañosa, en tanto que uno cree – como sucede normalmente – haber captado con esto exhaustivamente con el problema.

[p. 025] Desde el punto de vista de la “cualidad-tonal”, se concibe frecuentemente la sección de una octava por analogía con el espectro-color. En ambos casos, así se acepta, uno se apoya durante el deslizarse por diferentes cualidades claras, allí, los colores, aquí, los sonidos (*c, d, e...*), sólo en esto se diferencia la serie-tonal de la serie-de-colores, de modo que, a través de su último grado, que desemboca en la nota inicial, se repite respectivamente en la siguiente tesitura más alta del ámbito tonal. Puesto que, en efecto, con esto se evidencian las cualidades-tonales como tales, queda poco claro en este intento de interpretación, dónde habría que reconocerlas.

¹⁰ El componente “-color” de la palabra color-sonido (timbre) implica analogía con el color, una sensación.

En la psicología musical (Tonpsychologie) se trata de los “sonidos”, sonidos-aislados (el “sonido”, ruido). Y entonces uno se pregunta, por qué *algunos* sonidos armonizan unos con otros (consonancia); y de este modo se formulan “teorías de fusión” (Verschmelzungstheorien) y cosas similares, es decir, como “superestructura” (primer plano) sobre el *fenómeno*-fundamental no reconocido como tal, que no es precisamente el sonido individual (aislado), sino la relación *misma*.

En el espectro-color se ofrece un tránsito que se desliza desde el rojo, a través del ámbito total del color, hasta el violeta. También al deslizarse el sonido de modo semejante a la sirena percibimos algo continuo. Pero mientras que en el ámbito-del-color todos los sonidos-color (Farbtöne) armonizan por igual, en el ámbito-tonal necesitamos encontrar una selección especial respectivamente constante de sonidos; el resto de continuo-tonal deslizante excluye como “falso”, lo que no se adecua a lo que no armoniza con los sonidos seleccionados. Un *d* es separado de los sonidos cercanos *d*-bemol y *d*-# por un trecho sonoro (Tonstrecke), considerado como desafinación, como *d* desafinado. En la escala-de-color no existe una analogía con el *d* desafinado; no existe, por ejemplo, un amarillo “desafinado”. Existen innumerables amarillos *diferentes*, que, aunque se releve (se pase de) uno al otro continuadamente, poseen sin excepción la absoluta autonomía y precisión de cada color.¹¹

Ahora bien, es una aporía fundamental de la historia de la música y de la misma música que, al captar un sonido, un intervalo, entra en juego una curiosa duplicación: Lo *realmente* resonante y lo *pensado*. Esta distinción - que no tiene correspondencia en los ámbitos del lenguaje y de lo visible, incluso no tendría sentido allí - es absolutamente esencial para comprender las relaciones intra-musicales como en general para la música. Oímos un sonido respecto a otro que le precede, y preguntamos, si lo “fijamos”, “entendemos”, “acomodamos”, “ordenamos”, si podemos “reconocer”, “ver” esa relación-tonal; y si no es este el caso, no asimilamos el sonido “real”, sino uno - para nosotros - “pensado” así. La potencia de lo pensado es más fuerte que la potencia de lo real. Sólo este hecho permite la denominada “temperación”. Su presupuesto es, [p. 026] que la música (el fenómeno sonoro) opera con sonidos “pensados”, que ella duplica el mundo de los sonidos: a los que suenan realmente agrega sonidos “pensados” - y *esto* es los sonidos que producen la música. Pero cuando la potencia de este “mundo pensado” es tan grande, tan arbitraria, tan independiente, que no se oyen los sonidos reales, sino en su lugar entran otros - justo los “pensados”, está claro, que esta potencia *no* radica en el oír real (físicamente fijado), sino que viene de algún otro lugar: el mundo, en el que radica esta potencia es el de los *números*, de las *relaciones* numéricas. Estos son los que causan la necesidad de “corregir”, las soluciones de compromiso al entontar y de la temperación de instrumentos de altura fija (teclas). Esta potencia no “rechaza” por lo tanto los sonidos reales como sonidos particulares, sino sus relaciones. Ya que ahora la distinción entre sonido real y pensado se basa en el primado de la relación, esto hace no solo posible la temperación, sino que además necesaria: aún así, en los casos, en que las “relaciones pensadas”, es decir, - las genuinas relaciones *tonales* - no pueden encontrarse en los sonidos físicamente generados, por las razones (por muchas posibles) que sean.

El criterio de selección de los sonidos útiles es, que sólo estos, por así decir, *se mezclan* (se enganchan). ¿Por qué sucede esto? En un deslizarse el sonido hacia arriba a

¹¹ Independientemente de “subir”, “deslizarse”, “comparar” se presenta dentro de la escala-color de tramo a tramo en cada sitio algo respectivamente evidente de por sí, algo “absoluto”, no sólo en el “rojo” o “amarillo” sino también en los “colores intermedios”. Es más bien cuestión del lenguaje, cuántos y qué colores se denominan y cuáles han de verse como “colores-intermedios” (por ejemplo, hay en las lenguas extra-europeas muchas más denominaciones de color). Pero cada color-intermedio se manifiesta absoluto como tal, así como los colores-principales.

modo de sirena, percibimos sólo un continuo sonar cada vez más alto, sin poder encontrar, de algún modo, una selección de sonidos diferenciados. Tampoco el detenerse de la sirena en alturas diferentes casuales hace, que tales alturas se perciban como evidentes. Tengamos presente cómo se origina la mezcla evidente (el enganche) del sonido aislado, que no aparece al deslizarse hacia arriba a modo de sirena o también en la repetida interrupción casual y al permanecer en alturas determinadas: o se entona el sonido como mezclándose directamente, o se consigue su nitidez buscando al deslizarse un aquí o allá dentro de un campo determinado. Pero en ambos casos se parte de un sonido como base, que sirve de orientación; no se fijan los sonidos absolutamente, sino en relación a ese sonido como punto de partida. La contestación a nuestra pregunta dice así: si la razón de presentarse la sensación de color amarillo está en el mismo amarillo, así también la razón de engancharse el *d* no está en el *d* mismo, no está en su altura, captada en sí como absoluta, sino en su relación con los otros sonidos. Un amarillo está anclado “allí”, es algo espacial. Pero un *d* – como fenómeno sonoro (Tonphänomen, musical), no como ruido – no está anclado “allí”, en algo distinto a él mismo, no está algo así [p. 027] como localizado en la trompeta o fijado por el timbre de la trompeta, sino que consigue la precisión, como relación con *otro* sonido, por ejemplo, con el *g*, por lo tanto, con algo similar al *d*. El *d* y *g* consiguen su nitidez recíprocamente, el uno por el otro, por medio de su mutua relación, como intervalo, como la quinta *g-d*, como *relación tonal*.¹²

Cada uno de los sonidos son algo oíble, por tanto, son abordados, en efecto, mediante mis propias sensaciones. Pero el fenómeno-sonoro como tal, la relación sonora, aparece basada en sensaciones; incluso él no es una sensación en sentido estricto (ver pp. 22 ss. = aquí pp. 3 ss.). Por medio de la relación se elimina el momento de la sensación, pero, con esto, también el momento de lo espacial, de lo localizado en el espacio; pues lo espacial, cosificado, es mostrado como sensación (ver p. 23 = p. 4). Dicho de otra manera: La relación tonal no se presenta como espacial, no es fijada en el espacio. ¿Dónde si no? *En el número*: en el numerar, en las relaciones de los números enteros (ver p. 21 [= p. 2]: a la quinta *g-d*, por ejemplo, sirve de base la relación numérica 2 : 3). Ahora, una serie de números enteros - por ejemplo 1 9:8 6:5 5:4 4:3 3:2 5:3 15:8 2 - no es algo constante (ein Stetiges), sino una serie de discretos. Ahí está la razón de por qué el sonido no se manifiesta - por analogía con el color - como algo cambiando continuamente, como constante, sino como una sucesión de etapas, que “se acoplan”.

Que el fenómeno sonoro (musical) es un fenómeno de relaciones, que no se manifiesta como espacial, que está anclado en el número, son sólo tres diferentes aspectos de un mismo hecho. – El fenómeno sonoro (musical) es, sin embargo, un *sonar*, es *tiempo* resonante, tiempo que se manifiesta como relaciones numéricas resonantes. El tiempo permanece aquí en sí; no va más allá en el espacio lleno de sensaciones.

¿Pero cómo se comporta el número con el tiempo?

¹² Incluso con oído absoluto no se puede establecer lo específico-sonoro del sonido como altura absoluta. Altura absoluta es para el fenómeno-sonoro (musical), como aquello en lo que se basa la música, ningún momento constitutivo. Sólo indirectamente, por medio de realidades exteriores (ámbito de afinación, afinación-de-instrumento) es ubicada la música a lo largo de la historia con respecto a la altura absoluta - y entonces también de un modo fluctuante.