

Thr. G. GEORGIADIS: **Nennen und Erklängen**: Ila. Ton (5). Sonido (5):
Nomos pp. 100-110].

Nomos

[p. 100] Reiteradas veces me he referido a los componentes del *hacer* (tun) (en último lugar en las p. 89 y 97). Sonar y contar se constituyen como *hacer* (tun). En el contar (Zählen), el hacer del nous es producir, en el sonar (Tönen), es producir-*se* (*Sich--Zählen*, ver p. 52 y 56s.), al principio, sin la actividad-de-contar de un nous¹ (humano), que crea, sin embargo, un hacer del nous espontáneo, paralelo, más exactamente, un contar. Un "hacer" es también la armonía, un hacer referido a sí mismo, el producir-*se* del contar-real mediante la actuación de la medida común (ver p. 66). El tiempo, decíamos (p. 50), penetra en nosotros como perdurar y lo reproducimos como "contar-retornos"; presupuesto para el ritmo, en el que somos nosotros, los que contamos productivamente (ver también, p. 93, y nota 266).

También el significado musical de un escrito se constituye realmente, en primer lugar, al producirse el sonido, por lo tanto, como fenómeno-temporal, como hacer. Lo escrito por el compositor es una instrucción para producir el sonido, una invitación a *hacer*. El escrito musical es una especie de norma, regla, ley, de cómo debo actuar en un caso particular, para producir música. La palabra griega de ley es *nomos*. Originalmente, *nomos* para los griegos no tenía el significado más estricto de "ley" en el sentido de leyes del estado, de jurisprudencia o de leyes naturales. Pero - en una época en que aún no se usaba la escritura musical - encontró uso en ámbitos musicales, había encontrado un significado musical, así todavía en Píndaro. En ninguna parte, podemos encontrar tan bien la esencia de la música como un hacer, la esencia de una composición como una norma de hacer, las interrelaciones entre composición y hacer, pero también, la diferencia y autonomía entre ambas, que surgen mediante el escrito musical, como por medio de la idea-de-nomos musical, de los antiguos griegos.

[p. 101] De nuevo recorro a una palabra básica griega. Pero, igual de poco como en la armonía y el ritmo, me ocupo de la antigüedad o los comienzos de la música. Parto de los griegos, para acercarme con la ayuda de sus puntos de vista al fenómeno musical - no a la música griega antigua -. Así que no es mi intención, cuestionar histórico-musicalmente el contenido concreto musical de los diferentes *nomoi*, sus formas y su desarrollo en el ámbito de la música griega antigua. Semejantes intentos - hechos reiteradamente - no fueron capaces de llevarnos a lo esencial, a) porque no son suficientes las noticias sobre lo particular sin el contexto y sobre todo sin la cosa misma - la música griega antigua realmente no existe -, b) las correspondientes noticias proceden de tiempos muy posteriores -p. e., Plutarco, hacia el año 100 a. d. C. -, y por lo tanto no sirven como fuentes, sino, por así decir, sólo como fuentes secundarias. Pues el *nomos*, como idea musical fue determinante en tiempos más antiguos, hasta alrededor del año 400 a. d. C.

Un fragmento del poeta coral Alkman, que floreció, en el s. VII a. d. C., en Esparta, dice: "Conozco los *nomoi* de todos los pájaros", *οἶδα δ' ὀρνιχῶν νομῶς πάντων*². *Nomos* se ha de traducir aquí por "manera", "manera de cantar". Pero el significado principal de *nomos* es "ley" (*Gesetz*), un concepto perteneciente al ámbito del derecho y del estado. ¿Qué tiene que ver "manera" (*Weise*), melodía, con la ley?

¹ [= 279] Este es el motivo por el que en el *Timeo* de Platón la construcción del universo y su armonía de las esferas son captados como producción (creación) de un nous (del demiurgo).

² [= 280] Frag. 93 (67) = Loeb 70.

La palabra *nomos* nos la encontramos por primera vez en Hesíodo, siglo VII [a. d. C.]³. En esta época temprana significa "uso", "costumbre", "usos y costumbres". Pero aproximadamente en la misma época ya se usó también en un contexto musical. De Terpandro, que floreció en Esparta hacia mediados del siglo VII, poco antes que Alcman, se ha transmitido, que creó *nomos* musicales, melodías (*Weisen*), que fueron consideradas ejemplares. Vamos a citar los *nomos* *boiocios* (*¿beocios?*), *aiolios* (*¿eolios?*), *trocaicos*, *orthios* (*erguido*). También los proemios de Terpandro a los cantos fueron probablemente "*nomos*". Existieron *nomos* puramente instrumentales y *nomos* con canto. Pero también en estos, la denominación *nomos* debió referirse primariamente a la parte específicamente musical y no a la lingüística.

El uso de *nomos* en el fragmento de Alcman "*Conozco los nomos de todos los pájaros*" presupone el conocimiento del significado musical de la palabra. Este es el documento más antiguo transmitido de la aparición de la palabra *nomos* en un contexto musical - "*musical*", entendido naturalmente en sentido amplio, pues no se trata aquí directamente de música, sino de canto de pájaros. Añado a esto una pequeña digresión.

[p. 102] La manifestación ruidosa de ciertos pájaros, exactamente la de aquellos, que llamamos pájaros-cantores, tienen aparentemente algo de común con el canto musical, con la música, que nos permite decir: los pájaros cantan. Pero ¿por qué, entre todos los animales, sólo cantan los pájaros? No quiero intentar responder esta pregunta. Sólo digo: los pájaros cantan y vuelan. No podemos imaginarnos un animal, que no pueda abandonar el suelo, que no pueda superar la gravedad y sin embargo pueda cantar. También los ángeles tienen alas y cantan. Parece que con el cantar se une la idea de superación de la gravedad. En efecto, especialmente, con una especie de canto, que nos parece ingrátido. Nosotros los hombres no podemos volar, pero sin embargo en su lugar tenemos la música, superamos la gravedad de la tierra con las "alas del canto". - La fórmula homérica de las palabras aladas (*emplumadas*) (*επεα πτεροεντα*) - bien sea, que los dardos emplumados, o bien, las alas de los pájaros fueran determinantes para la metáfora, el tertium comparationis es la circunstancia de *volar* - sólo pudo aparecer en un lenguaje como el griego-antiguo de la *musike*, que contenía los componentes de la música. En la 9ª Oda Olímpica llama Píndaro a su canto "Balas lanzadas desde lejos por el arco de las musas" (V. 5 y 8), un "dardo dulce *emplumado*" (VII s.), un "barco alado" (V. 24), y dice expresamente: "ninguna palabra que cae al suelo, tocarás tú, cuando toques la lira" (V. 12 s.).

Con el significado de "ley", se generaliza la palabra *nomos* a lo largo de finales del s. VI y durante V; pero también después se siguió usando musicalmente. Platón habla ampliamente de los *nomos* musicales y, a la vez, - con frecuencia de un tirón - de los *nomos* como leyes. Y existe un lugar en las "Las ranas" de Aristófanes, en que *nomos* significa "manera de canto" y se refiere como en Alcman al canto de los pájaros: "Ella (la golondrina) canta (gorgea, hace sonar) el lastimero *nomos-del-ruiseñor*", (*χελιδων*) *κελαδει δ' επικλαυτον αηδονιον νομον* (V. 684).

¿Qué son los *nomoi* de los pájaros? El mirlo canta, y Alcman reconoce el *nomos* del mirlo. Pero lo que Alcman llama *nomos* no *está ahí*, no existe. Lo que el mirlo canta, no es siempre exactamente lo mismo. Pero él puede distinguir: Esto es el *nomos* del mirlo, o el *nomos* del ruiseñor. Hasta ese punto, los *nomoi* de los pájaros "*están*" "*ahí*", independientemente de su respectivo "ser-oíble". Lo que Alcman conoce y llama *nomos*, no "*está*" "*ahí*" y, sin embargo, [*está*] "*ahí*", es decir, la melodía real (*Weise*), para él, como idea, no lo que un mirlo va a proferir en el momento próximo.

Análogamente - referido al hombre - hemos de entender también el *nomos* musical: un "uso-de-cantar" (*Sangesbrauch*). El *nomos* musical "*está ahí*", pero sólo en la respectiva ejecución recibe forma concreta, es formulado concretamente, aparece aquí y ahora como un "hacer" (*tun*). Esta circunlocución comprende absolutamente, al mismo

³ [= 281] Frag. 221: *νομος δ' αρχαιος αριστος*, "un viejo *nomos* el mejor".

tiempo, el significado del nomos. Nomos es algo válido y, por así decir, continuo (perenne) hasta tal punto, [p. 103] que sólo consigue realidad total en la respectiva aplicación. No es visible, existente (dado), sino algo, que da una instrucción, señala una dirección, indica al hombre, lo que hay que hacer: lo que debe hacer - o también, lo que acostumbra hacer.

Ayuda, comparar con nomos otra palabra griega: Moira, "participación", "el modesto destino", "sino", de *μειρομαι*, "yo recibo como participación (*μερος*)", *νομος*, nomos, por el contrario - de *νεμω*, nemo, "repartir", pero también, a la vez, "apropiarse" - significa algo así como "aplicar lo dado (existente), usar"⁴. En ambos, moira y nomos, se encuentra el significado "repartir"; pero mientras moira se entiende sólo pasivamente - se la sufre -, *nemo* recibe y así también *nomos*, lo activo, la circunstancia de "apropiarse". Si *moira* es precisamente lo inevitable, el *nomos* se caracteriza por la circunstancia del aplicar, por la envergadura entre repartir y apropiarse, lo generalmente dado y la ejecución especial, lo válido y el regirse-por-ello, el sentido perenne y la respectiva ejecución. El mediador, podría decirse, es el juicio - por lo que no hay que pesar necesariamente en Kant.

El filósofo del derecho, Erik Wolf⁵ describe el nomos en relación con Heráclito y Parménides como "lo que va al encuentro, esencialmente de acuerdo con el ente" y como auto-realización hace pensar en una palabra usada con peso por Píndaro: *φυά*, *phyá*⁶, "origen", "procedencia", "estirpe", "ser". Aquí resuena el pensamiento-nobiliario (Adelsglaube) de Píndaro. (En el significado es familiar la palabra *συγγενες* "lo congénito".) Sólo el hacer (tun), que se rige por el *phyá*, es esencial. Lo que se produce por el *phyá* es lo más fuerte en todas partes" (9ª Oda Olímpica, V. 100). *Phyá* y nomos se complementan. Ambos, mediante su pura existencia (Dasein), ponen un requisito. Ambos iluminan lo real: *phyá* desde su origen, mediante su estructura-de-pretérito (Imperfekt-Struktur), por así decir, nomos, por el contrario, como ingrediente (añadidura), respecto a su estructura-del-deber (Soll-Struktur).

Para ilustrar, lo que los antiguos entendían por nomos en el ámbito de la música, quisiera citar el contenido de la 12ª Oda Pítica de Píndaro. La ciudad de Agrigento tiene que recibir a Midas, que venció tocando el aulos, un arte inventado por Atenea. Cuando, en efecto, Perseo decapitó a Medusa, oyó Atenea el llanto de las hermanas. Y después de redimir a Perseo de sus afanes, inventó el tocar-el-aulos y, en efecto, una determinada melodía (nomos) para representar aquel angustioso, ruidoso lamento. [p. 104] Entregó a los hombres este modelo-de-melodía, que, como gloriosa amonestadora, reunía al pueblo y la llamó melodía policéfala (Polyképhalos nomos), - esto probablemente en alusión a las muchas cabezas de serpiente de Medusa y sus hermanas. - Píndaro describe el toque del aulos como una invención de los dioses. Más adelante se dice, que una melodía de origen divino, un nomos, es el modelo, según el cual surgen las imitaciones musicales humanas. Este prototipo, este nomos, es como el ancestro de un determinado género musical, o también: de una "pieza", que cada vez, sin duda, según la reproducción, es respectivamente diferente.

El nomos divino es relacionado, por lo tanto, con los hombres y con el hacer humano. Atenea ha creado el nomos policéfalo, lo ha instituido y entregado a los hombres para la respectiva ejecución, para el respectivo uso. - Desde aquí hemos de entender un fragmento de Píndaro⁷: *νομων ακουοντες θεοδματων κελαδον*, " Oyeron el sonido -

⁴ [= 282] Así en *γλωσσαν νεμων* (Esquilo, Agamenón, 685) referido al lenguaje.

⁵ [= 283] Erik Wolf, *Griechisches Rechtsdenken I*, Frankfurt/Main 1950, p. 268-80 y 292.

⁶ [= 284] A pesar de la misma raíz (*φv-*) no hay que confundirla con *physis*. el par de antítesis *nomos-physis*, que apareció posteriormente, en el sentido de precepto (convención)-naturaleza, no pertenece aquí.

⁷ [= 285] Fragmento 178, ed. Schroeder (Snell 35 c; Tusc. 23)

kélados⁸ - de los nomoi, construido por el dios. Este maravilloso dicho puede ser válido para la música, pero también en general; para la música: "Oían sonar los nomoi -melodías - construidos por dios"; en sentido general: "Percibían los nomoi - leyes - instituidas por dios". En Hesíodo se dice (Erga 276), aunque no referido a la música: τὸνδε γὰρ ἀνθρώποισι νομὸν διέταξε Κρονίων, Zeus ha ordenado este nomos ("uso"). Y Heráclito habla de *theios nomos*, del nomos divino, que está por encima de los nomoi humanos (Fragmento 14). Según el célebre dicho de Píndaro "nomos, rey de todos, de mortales e inmortales"⁹; justifica también lo violentísimo mediante la suprema instrucción"¹⁰ dios y los hombres han de obedecer¹¹ el nomos, por consiguiente, a la vez, su esencia, su origen - su "phyá", oírle, orientar hacia él su hacer (tun) o aceptar sus decisiones.

Junto a nomos existen también otras palabras prestadas del lenguaje común, que, usadas en un contexto musical como términos técnicos, iluminan respectivamente desde su lado el contenido musical reservado al nomos. Compararlas, ayuda, a aproximarse a la amplitud y profundidad del significado de la idea de nomos.¹²

La palabra alemana Weise significa "modo y manera" y "manera de canto" (Sangweise; melodía). A esta le corresponde la palabra griega trópos.

El significado general de la palabra τροπος es "modo y manera", pero también significa "Weise" en el sentido de melodía. La palabra viene de τρεπω (trepo), girar, dar la vuelta; tropos significa en realidad originalmente "giro" que en nuestro uso lingüístico puede también referirse a una melodía, a una manera (Weise): [p. 105] este giro (Wendung) - este modo y manera de melodía - me gusta. Tropos es usado en la posterior teoría musical griega junto a armonía para "tonalidad", por lo que *tropoi* puede entenderse especialmente por *harmoniai* transportada. - El común campo de significado tropos - nomos - armonía puede ser iluminado por un fragmento, un papiro de un paian de Píndaro (Snell Fragmente 52 b, Paeon II, V. 101): "Cantaban (gorgeaban) el dulce tropos con su voz", κελαδ [εον] τι γλυκυν αυδα [τροπ]ον. Las palabras entre corchetes faltan en el papiro; Snell completa la última palabra trop (on), por el contrario, Liddell-Scott *nom* (on). Ambas son posibles; tropos ilumina más el aspecto empírico, el modo y manera de ejecución de la melodía, mientras que nomos, palabra más majestuosa, señala contextos más exhaustivos. El tornasolado de la palabra tropos entre "modo y manera de recitar, ejecutar" y "melodía" se muestra también plásticamente en Píndaro, 3ª Oda Olímpica, V. 4: "La musa estaba junto a mí, cuando inventé el nuevo tipo de tropos", en Dornseiff: "ya que encontré la refulgente melodía (Weise)", en Werner: "Encontrando la nueva brillante manera de cantar". Instructivo es también, que en bizantino el diminutivo de tropos, troparion, es usado para el género melódico en la liturgia de la iglesia oriental. - Los tropos usados en la edad media desde la época carolingia - el modo y manera de explicación de un texto litúrgico existente - están relacionados con la poesía eclesiástica y el canto gregoriano.

La palabra correspondiente en latín es *modus*.

Una visión de conjunto sobre el significado de la palabra *modus* en sus derivados ilumina el contexto. Es una palabra versátil también en su aplicación dentro del ámbito musical. *Modus* significa medida, pero también norma - lo que recuerda a nomos -, forma o manera (así se usa también en alemán, o melodía, modo. *Modulus* significa también medida, regla, en la edad media también modo, canción. *Modular*, el verbo *modulari*, organizar rítmicamente y cantar a continuación, es decir, producir una melodía, recitar.

⁸ [= 286] "kélados" significa "claro (también fuerte) susurrar o sonar"; pero también murmullo plateado o gorgeo". Como en Aristófanes (ver arriba p. 102), hasta hoy día, en Grecia, el canto del pájaro se llama "kelado".

⁹ [= 287] Ver también, Órfico, Himno 64: " Nombro rey de inmortales y mortales al nomos celestial. "Ver el νομος δεσποτης en Herodoto (7, 104, 4) y el νομος τυραννος en el Protágoras (337d1 s.) de Platón, ambos han de traducirse, algo así como, por "señor" "soberano".

¹⁰ [= 288] Fragmento 169 (151) ed. Snell.

¹¹ [= 289] Ver Píndaro, Fragmento 178 (ver noota 285), p. 104.

¹² [= 290] Ver también lo dicho sobre los verbos πρᾶττω y ποιῶ en la nota 245. - La equiparación estereotipadamente repetida en los Léxica desde la aparición de la musicología comparada del nomos griego con el árabe maqam, el raga indio o el hawaiano patet es problemática. Parece ser que allí son determinantes otro tipo de contextos, especialmente también las referencias espaciales.

Modulatus significa lo rítmico, melódico. *Modulator*, significa compositor, el que hace melodías. *Modulatio* significa ritmo, pero también, especialmente en la edad media, canto (p. e., canto del pájaro). La palabra abarca dos campos significativos, el del ritmo y el de la armonía en el antiguo sentido. Ver también, la célebre definición de san Agustín: *Musica est scientia bene modulandi*, "Música es la ciencia de combinar bien las relaciones sonoras y el ritmo".

Oimos, *οιμος*, "camino", significa, especialmente en la forma de *οιμη*, oime, también, forma de canto, así en Píndaro (9ª Oda Olímpica, V. 47): *οιμον λιγνυν*, el camino resonante del canto".

En las Leyes IV, 4 (722c-723e) son usados por Platón *οιμος* y *νομος* en directa relación y, ambas palabras, en efecto, en contraposición respecto a música y a ley. Dice "que, en todos los discursos, incluso en todo lo que participa la voz, introducciones, *προοιμια*, existen, por así decir, ciertos ejercicios de movimiento (emociones), que muestran una preparación artística, que es muy provechosa para el discurso que sigue. Y pienso, que, por eso, a los denominados *nomoi* del canto para la cítara y a toda forma de música se anteponen introducciones (*προοιμια*) maravillosamente elaboradas; por el contrario, en las leyes positivas [p. 106], que llamamos leyes del estado, todavía no hay nadie que haya hablado de un *prooimion*, tampoco aunque hubiera redactado uno semejante y sacado a luz, como si no hubiera existido ninguno según la naturaleza del objeto". A esto une "que el legislador siempre, en general, está obligado, tanto al principio de las leyes, no dejarlas sin prólogo, como también en cada ley individual. (...) Si quisiéramos, sin embargo, tanto en las leyes denominadas grandes, como en las pequeñas igualmente prescribir un *prooimion*, no sería adecuado. Pues tampoco es necesario hacer algo así en cada pieza de canto (*ασματος*) y en cada discurso - desde luego existe uno (*prooimion*) natural adecuado a todos, pero no se debe aplicar a todos - sino que este tiene que dejarse, en cada caso particular, al mismo orador, al cantor (*μελωδω*) y a un legislador (*νομοθετη*)". Como se concluye de la designación del himno de Apolo como *prooimion* en Tucídides, los denominados hexámetros, "Himnos homéricos" ("nomoi") eran pre-cantos (literalmente pro-oimia de la propia canción-coral, de la *οιμη*) antes de la propia recitación de los versos de Homero. También de Terpandro se dice (por Heráclides, s. IV), que recitó *prooimia* para cítara en versos (hexámetros). En Platón, por lo tanto, puede decirse, actúa la aplicación, establecida como metáfora durante mucho tiempo, del significado musical original del "*prooimion*", como muestra de una metáfora, de nuevo en el significado original general de la palabra.

En sentido parecido se usa en Píndaro *keleuthos*, *κελευθος*, "camino": "(El aulos) camina sobre el *keleuthos* dórico de los himnos" (Fragmento 191). En todas estas expresiones resuena el significado de "instrucción" o "indicador". En griego medio y moderno *skopós*, *σκοπος* ("meta", "finalidad", "intención") significa también "manera-de-canción".

El significado general de *σκοπος* (de *σκηπτομαι*, reflexionar, observar agudamente): "vigilante", "supervisor"; o también referido a un objeto: "objetivo, al que se mira", o aún más agudamente: "objetivo al que se dispara". Ver también la palabra prestada *scopula* = meta, foco. Traducido a un significado musical: una indicación de la meta, de la dirección de una melodía. Es posible seguir la palabra hasta sus orígenes en la época bizantina, posiblemente hasta el año 1000. Existe un fragmento de la antigüedad (del poeta de comedias Eupolis), en el que *σκοπος* significa una determinada danza.

La palabra *tethmos*, *τεθμος* ("costumbre", "uso") más antigua que *nomos* - ya nos la hemos encontrado anteriormente (p. 97) - aparece en Píndaro también con el significado de "práctica-de-canto". En Esquilo, los Suplicantes (Hiketiden) 1034, significa *θεσμος*¹³ (= *τεθμος*) algo así como *nomos* musical.

Antes de Hesíodo, en la época anterior a Homero, pero también de Drakon, no aparece *νομος*. Tampoco Solón usa todavía la palabra. Para contextos significativos semejantes su usaba la palabra *θεμις* (-στες) o *θεσμος* (dórico: *τεθμος*). Ahora ya encontramos esta palabra dentro de un contexto musical - esto me parece importante -. Cito el lugar referente de C. M. Bowra, Píndaro (Oxford 1964, p. 196): "Though the word [a saber, *τεθμος*] certainly extends beyond song to the occasions at woch it is performad and the services

¹³ [= 291] Así Murray, 1937. Weil, 107, lee: *εσμος*.

which it renders, it is *also applied to song* in more than one way. [Siguen los pasajes: 4ª Oda Nemea, V. 33; 7ª Oda Olímpica V. 88; 13ª Oda Olímpica, V. 29; **[p. 107]** 6ª Oda Ístmica V. 20; 6ª Paeon, V. 57]. Pindar believes that song has a *ἄθεμος* which decides its limits its appropriateness, its character, its relations with the gods ... it is likely that his notions of such rules were Dorian, and their ultimate origin may be found in the art which Terpander brought from Lesbos to Sparta." [los subrayados son míos]. La filología antigua, por lo tanto, registra este hecho (pero no lo pone en relación con el *nomos* musical). ¿Cómo llega Píndaro a Thesmos dentro de un contexto musical? ¿No habría que suponer, que también en la época, que regía Thesmos - por lo tanto, en la época de Homero, anterior a Hesíodo - se puso la palabra en relación con la música, y que, en Píndaro - que estaba orientado fuertemente hacia el pasado - aún sigue vivo este uso de la palabra, por lo tanto, que al "*nomos*" musical le precedió un "*thesmos*" musical?

La interconexión del significado general y musical de *nomos* se muestra explícitamente en Platón. Un ejemplo: (Leyes 700 a-b): "En la época de los antiguos *nomoi* (de los *παλαιοι νομοι*)¹⁴, el pueblo no era único señor de nadie, sino que, sin duda, hasta cierto punto, era siervo de sus *nomoi*. - ¿En cuáles piensa tú? - ante todo, en los que afectan a la música de aquel tiempo." Platón habla en primer lugar de los *nomoi* políticos, y después, de repente, de los *nomoi* musicales, géneros de canto, maneras de canto, que enumera con diferentes nombres: himnos, cantos de lamento, paeans, ditirambos. Y luego sigue: "También se hablaba todavía de *nomoi*, justo con este nombre, con lo que también se entendía una nueva manera de canto y aún se añadía la designación de "citaródico"¹⁵. Por lo tanto, después de que esta y algunas otras maneras hubieran recibido por fin su disposición firme y definida, no estaba permitido, abusar caprichosamente de un género melódico por otro." En este tornasolado de diferentes usos de la palabra *nomos* resuena siempre la relación de "indicación y deber" (*Weisung und Soll*) con hacer, con la ejecución, "norma" y "ejecución", bien sea de música, de derecho, o de política. Así puede la palabra *nemothetes*, "legislador", designar también al fundador - al "compositor" - de *nomoi* musicales¹⁶. Ambas hacen una indicación permanente, que debe seguirse respectivamente, cada vez que se ejecute algo. En el Estado 424c se dice: "Hay que guardarse de introducir una nueva manera de *musiké*, porque amenaza a la totalidad. Pues nunca cambian las maneras de *musiké* sin los *nómoi* estatales más importantes." (*ἀνευ πολιτικῶν νομῶν τῶν μεγίστων*). En las Leyes 656c-657a, parte Platón del modelo de los egipcios, que, en la "totalidad de la *musiké*", es decir, en los *nomoi* musicales, no permitían ninguna reforma, y dice, que esto es "una gran prueba de actividad legislativa y política." Y un último pasaje de Platón, Leyes 799e.: "Y es un asunto resuelto, que para nosotros los cantos (los *odai*) han sido elevados a *nomoi*. Y, en efecto, de aquella manera que los antiguos, ya entonces, ponían nombre respecto a la citarodia (los cantos para la cítara)". **[p. 108]** Aquí de nuevo ese tornasolado: "elevar a *nomos*" (en el sentido de "ley"), "dieron nombre respecto a la citarodia" (En el sentido de nombre musical)¹⁷.

¹⁴ [= 292] Los músicos más antiguos (o poetas, lo que es igual para la música), a los que se refieren los *παλαιοι νομοι*, los antiguos *nomoi*, son Terpandro y Olimpo. Terpandro es citado en Píndaro, y Olimpo en Aristófanes; Terpandro en la primera mitad del siglo VII; Olimpo, un cantor mítico; Terpandro para la cítara, Olimpo para la flauta. - Después son citados los *nomos* musicales frecuentemente en los grandes autores antiguos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Heodoto, Tucídides. También probablemente en el himno hoérico de Apolo verso 20 (Aunque hay que leer **νόμος** (**νομος**, con acento en **vo-**) y no **νομός** (**νομος**, con acento en **-μος**), que significa algo muy diferente). - He citado frecuentemente a Píndaro. Veíamos que en él *phyá*, *νόμος* en su significado general, *νόμος* en su significado musical, también música y armonía forman un todo firme. No hay muchos pasajes con *nomos*, pero todos tienen peso. Excepto del ya nombrado, cito aún la 1ª Oda Olímpica, V. 101 s.: *ἰππιον νομῶ Αἰοληίδι μολπα*, "con la melodía ecuestre (Reiterweise) en la tonada eólica (Dornseif).

¹⁵ [= 293] El "*nomos* citaródico" es el *nomos* más antiguo.

¹⁶ [= 294] E el Diálogo Minos son llamados Marsias y Olimpos legisladores de los *nomoi* áulicos (*ἐν τοῖς αὐλητικοῖς νομοῖς νομοθετῆς*). - Ver también el pasaje citado en la p. 105 s., de las Leyes IV, 4, 722c-723e.

¹⁷ [= 295] Que en los antiguos los cantos para la cítara se llamaran "*nomos*", es un hecho en Platón; y Platón tuvo que saberlo, el creó de la riqueza de la experiencia, de la tradición, - de todos modos, más que Plutarco.

Por lo tanto, el nomos musical significa, podríamos decir, "manera de canto", pero una determinada manera de canto que, al ejecutarla, resulta distinta (siempre cambia). Pero también *armonía* puede significar "melodía" (Weise). Esta palabra tan básica para la música ha recibido también el significado general de "melodía" (Weise), "canto" (Tonweise, tonalidad,). Y esto llega hasta tal punto, que Píndaro podía usar ambas palabras como sinónimos. (5. Oda Nemea V. 22-25) "Con gusto el grupo de danza (Reigen) les cantó de un modo divinamente bello en el Pelion (monte) de las musas, y Apolo en medio de ellas tocó la lira de siete cuerdas con mástil (Schläger) de oro y dirigía diversas melodías (Weisen)" (*αγειτο παντωιον νομων*); y 8ª Oda Pítica V. 68: "un cierto canto (Tonweise, tonalidad)"¹⁸ (*κατα την' αρμονιαν*).

La mayor parte de designaciones específicamente musicales tienden más o menos hacia el lado de los términos técnicos. Armonía, ritmo, nomos, por el contrario, tienen el rango de nombre propios. Tomados en conjunto, estas tres palabras describen todo lo que llevamos de música dentro de nosotros. Las tres, como expuse¹⁹, no fueron usadas originalmente en un contexto musical. Pero, mientras que armonía y ritmo, desde el momento que recibieron un significado musical, llegaron a ser primariamente palabras musicales, nomos siguió sus propios caminos. Hoy nos maravillamos, cuando nos enteramos de un significado musical de la palabra nomos; este ha desaparecido. La reducción al campo del derecho, de las leyes, probablemente está relacionado con que nomos, al contrario de armonía y ritmo, no capta ningún momento específicamente musical fuera del significado general musical. La exigencia de dirigir el hacer hacia lo que "está ahí" (da ist) es válido igualmente para el nomos general como para el musical.

El nomos musical es la relación entre lo que "está ahí" - un perpetuo "modelo", que, sin embargo, no es algo existente cosificado - y un "modelo", como el que se realiza en el hacer respectivo, pero sólo fugazmente. Armonía y ritmo tienen en común con este ese campo de significado del nomos: también señalan lo no-"existente" de la música, pero, sin embargo, algo que siempre "está ahí", que es real, es decir, la música. Quisiera citar a Platón en este contexto, que referente a la música habla a través de los pitagóricos y los empiristas, que sólo quieren aclarar con el oído si, y hasta qué punto, dos sonidos son afines: *ωτα του νου προσησαμενοι*, "han preferido el oído al nous" [p. 109] (usaban ahí sus oídos en vez del nous). De ahí, resplandece de nuevo la idea: lo que permanece, lo no-oíble, es algo en sí, tiene consistencia y lo otro es simplemente lo que es visible respectivamente. En el Timeo de Platón (47d) se dice: *μουσικης φωνη χρησιμον προς ακοην ενεκα αρμονιας εστι δοθεν*, "el uso de la voz se nos ha dado junto al oído a causa de la armonía". Clara, nítidamente se distinguen estas dos cosas: oído y armonía - la armonía, que "está ahí", y tiene que ver con el ámbito de los números.

Los nomoi eran como arquetipos, según los cuales se producía música aquí. Sólo en la ejecución estaban presentes respectivamente los nomos. En sí, no eran captables. Pero, un nomos tampoco aparecía completamente en la respectiva producción. Ninguna podía remplazarle, ni siquiera la mejor. Tampoco la suma de todas. El nomos era algo de orden superior al resonar humano (menschliches Erklingen). Como significado potencial

De los pasajes mencionados de Platón se deduce como es sabido, que Platón quería atenerse directamente por todos los medios a los antiguos nomoi y, en efecto, mediante una introducción explícita, existe una tendencia francamente restaurativa. Mientras los antiguos, como dice en la continuación de la cita mencionada (Leyes 800a), nomoi, en el sueño (*καθ' υπνον*) obedecían como si soñaran (*ωνειρωξεν*), había entre tanto - Platón escribió las Leyes, su obra tardía, en una época que tambaleaban los fundamentos de la musiké - innovaciones (*παρανομιαι*, 700d-701a) opuestas al nomos, que Platón impugnó.

¹⁸ [= 296] Ambas traducciones de Dornseiff, En Erik Wolf, a. a. O. [am angegebenen Ort: en el lugar citado] (nota 283), p. 272 s. se relaciona el *νομος θειος* del Fragmento 114 de Heráclito con la "armonía invisible" (*Ἄρμονια ἀφανής*) del Fragmento 54 (ver arriba, p. 61) de Heráclito.

¹⁹ [= 297] Sobre la palabra armonía ver p. 61 s., sobre la palabra ritmo ver p. 94 ss.

era siempre más que el resonar. Y, al contrario: La producción oíble del nomos significaba una reducción de su significado. Pero, a la vez, el nomos dependía del resonar. Sin esto, era como un fantasma. Única y solamente durante la ejecución, era el nomos una realidad; sólo durante el suceso, sólo al hacer. Todo nomos, incluso, era la exigencia de ese hacer y determinaba a la vez el modo y manera de ese hacer, que visualizaba respectivamente el significado del nomos dado - de un modo semejante al ejemplo concreto respecto a la ley general.

No podemos reconstruir la música de los griegos. No podemos hacerla sonar de nuevo, aunque, a tal efecto, se haya intentado constantemente, ya que existen notaciones musicales de la antigüedad. Pero estas son insuficientes desgraciadamente. 1. El número de piezas es demasiado pequeño; se trata de restos insignificantes, de los que no se puede sacar una imagen general. 2. Proceden de una época tardía, la mayoría de ellos, de época post-cristiana, incluso los más antiguos no se remontan más allá del siglo II a. d. C. Existe, por lo tanto, una distancia de dos o tres siglos del gran periodo. 3. No sabemos nada de cómo era la relación entre esta notación y su realidad sonora, cómo se hacía música, qué adornos se hacían, qué usos o costumbres había, etc. 4. Hay motivos para dudar de si, en estas notaciones musicales, se trata en realidad de una auténtica escritura. A la escritura le pertenece el carácter de lo generalmente-accesible (Öffentlich-Verbindlich). La voluntad de escribir es la voluntad de comunicar. Y aquí está la riqueza; un escrito echa mano de la plenitud. Al carácter del escrito naturalizado pertenece lo evidente. Piénsese sólo, que toda la poesía antigua de los griegos hasta finales del siglo V a. d. C. era, a la vez, música. Qué diferente a un escrito, se nos ha transmitido gran parte de esta poesía, como un texto. ¿Si hubiera existido un escrito musical de igual índole que lo "generalmente-accesible" (Öffentlich-Verbindlich), evidente, por qué ha tenido que perderse todo, menos esto? Hablar referente a los tardíos *monumentos-de-música* griegos, se basa de cualquier manera en un malentendido. 5. También les falta el siguiente requisito para un escrito, lo visual: Al leer el escrito lingüístico, salta a la vista inmediatamente la palabra como unida al significado y así también en la imagen del escrito (escritura). Análogamente esperamos del escrito musical la representación evidente de la música: los intervalos y la sucesión temporal.

Así en tiempos posteriores, en lugar de *nomoi* creados por los dioses, apareció la composición, la respectiva instrucción, creada por el hombre - el compositor - para producir música. Esta instrucción - unida inseparablemente al ámbito de la teoría musical - fue consignada por escrito, fue fijada por medio de una escritura musical. Apareció la relación composición-ejecución, que conocemos, la tarea de convertir lo visible en oíble.