

# BEETHOVEN Y LA GENEALOGÍA DE LA LÓGICA

Miguel Fonseca Martínez\*

## Resumen

Beethoven escribe desde su experiencia subjetiva y habilidad como compositor, el sentir de la época cuando la monarquía decae y asciende el espíritu liberal. En este contexto, al igual que la Novena Sinfonía, instrumentos, coros y voces se unen a través del diálogo en medio del transcurrir de la obra repitiendo los versos de Schiller. Después de esta descripción, el presente artículo confronta los aspectos estéticos de la obra de Beethoven con los problemas de la lógica en Frege y la *experiencia* en Husserl.

## Palabras clave

Sinfonía, lógica, fenomenología, experiencia pre-predicativa.

## Abstract

## Key words

---

\* Docente del Departamento de Humanidades y Formación Integral de la Universidad Santo Tomás. Ha publicado un libro y varios artículos en el campo de la lógica y la filosofía analítica.

Die musikalischen Themen sind in gewissen Sinne Sätze. Die Kenntnis des Wesens der Logik wird deshalb zur Kenntnis des Wesens der Musik führen. 7, 2, 1915.

(Wittgenstein, 1992: 40)

Desde las alturas de la casa de Skjolden en Noruega, Wittgenstein, quien realiza su investigación sobre los fundamentos de la lógica, recuerda las veladas en que Strauss, Brahms, Mahler y su hermano Paul se sentaban en el piano de la familia. Wittgenstein pensaba que así como los juicios no son una mezcla de palabras sin sentido, tampoco la arquitectura musical puede ser una suerte de sonidos al azar. Esta aguda observación apunta a la estrecha relación sinérgica que existe entre la lógica y la música; la búsqueda del *Bedeutung* y el *Sinn* que pretende la lógica y lo que podríamos denominar la búsqueda del significado de la música. De la misma forma que para Wittgenstein la lógica lleva irrevocablemente al silencio de la contemplación de la forma, la música, abandonando la estructura matemática y lógica profunda que le subyace, implica el encuentro con lo que *no dicen* los sonidos.

O Freunde nicht diese Töne. Sondern Lasst uns  
agenehmerer anstimmen, und freundenvollere.

La Novena Sinfonía fue compuesta entre los años 1822 y 1823. Sin embargo, Beethoven concibió la idea de musicalizar el *An Die Freude* de Schiller cuando tan sólo contaba con 20 años. Los papeles donde se encuentran los borradores de la melodía definitiva se registran antes de su viaje a Viena aproximadamente en 1792.

El joven Beethoven estuvo rodeado del nuevo espíritu que trajo consigo la llegada de Napoleón a Austria; las ideas liberales cambiaron la visión del mundo, un mundo que giraba entorno al emperador. Los músicos y su fortuna estaban ligados a la obtención del favor del monarca. El mejor ejemplo de ésta situación fue Mozart. Leopoldo Mozart lleva a Amadeus al palacio de Schönbrunn, cuando

este tenía sólo seis años, a ofrecer un concierto para la familia imperial (Cf. Pérez, 1995: 9-14). El músico era otro tipo de siervo; Leopoldo sabía que el futuro de su hijo dependía de la gracia de su Señor de turno. El padre de Beethoven también pretendió hacer de su *niño prodigio* un espectáculo bien pago. Sin embargo, su repentina muerte permitió a Beethoven hacerse cargo de su familia y gozar de ciertos beneficios que, para una persona de su condición social, una familia de músicos de oficio, le permitía la nueva estructura liberal. Por las calles se popularizaban los *Himnos de liberación*, piezas inspiradas en la música de las campañas de Napoleón. Esta nueva visión del mundo fue muy cara a Beethoven. Testimonio de su afecto por la libertad, unidad y fraternidad, es la sinfonía Heroica que dedica a Napoleón. Un mundo donde *todos los hombres puedan ser hermanos* era una idea que señalaba la mayoría de los derroteros de los hombres europeos vanguardistas de la época, entre ellos, por supuesto Beethoven.

El 26 de Enero de 1793 Charlotte Von Schiller, hermana del poeta, recibió la visita de "un joven talentoso enviado a Viena para estudiar con Haydn, quien quiere usar el *Fraude* de mi hermano"<sup>59</sup>. No obstante, la obra asumió su forma sinfónica tan sólo veinte años después de sus primeros esbozos y diez años después de la construcción de su anterior sinfonía. Los diez largos años de silencio se suspendieron tras una solicitud del público que pidió vehementemente a Beethoven retornar a la escena musical vienesa. La sinfonía fue estrenada en Viena el 7 de Mayo de 1894 bajo la dirección del propio Beethoven.

<sup>59</sup> Testimonio de Charlotte Schiller En: HERBERT VON KARAJAN Berliner Philharmoniker. *Ludwig van Beethoven Symphony No 9 Choral*. New York: Sony Classical. 1983-1990. Dvd 66'15.

Tras diez años de silencio, Beethoven, completamente sordo, recuerda todas las imágenes que elaboró desde su niñez mientras dirige su obra cumbre. Y como preludio a su gran final declara después de aproximadamente 45 minutos de la música más elaborada y sublime, a través del barítono:

¡Amigos abandonad tales acentos! ¡Séanos permitidas más suaves entonaciones y más rotunda alegría!

Los acentos o melodías que debemos abandonar son los tres primeros movimientos de la sinfonía.

## II

Fraude schöner Götterfunken,  
Tochter aus Elysium,  
Wir betreten, feuer-trunken,  
Himmlische, dein Heiligthum!  
Deine Zauber binden wieder,  
Was die Mode streng getheilt;  
Alle Menschen werden Brüder  
Wo dein sanfter Flügel weilt.

El primer movimiento, *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*, inicia con la experiencia originaria del sonido. Los sonidos emergen de la nada hasta alcanzar dimensiones épicas. Los motivos musicales se construyen progresivamente. Los rígidos usos del sonido de las cuerdas son frenados de repente por el suave aletear de los vientos. En la calma del mensaje de los vientos se hermanan las cuerdas. Desde el origen existe un diálogo entre el *espíritu de la alegría* y los hombres, representado por los vientos y las cuerdas.

En un segundo intento de ruptura, las cuerdas aprenden la calma de los vientos que *enseñan*. Las cuerdas imitan los motivos que los vientos enseñan con paciencia. Si los hombres preten-

den llegar algún día llegar a la morada celestial deben *aprender* atentos. Como elemento externo a este diálogo se encuentra el fabuloso timbal que manifiesta los cambios del tiempo. Los timbales anuncian el comienzo y el final de los tiempos del diálogo entre el hombre y el espíritu. En medio del hiperbólico diálogo, el fagot muestra el motivo que más adelante funcionará como contra canto en el cuarto movimiento.

Freude trinken alle Wesen

An den Brüsten der Natur;

Alle Guten, alle Bösen

Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns and Reben,

Einen Freund, geprüft in Tod;

Wollust ward dem Wurm gegeben,

Und der Cherub steht vor Gott.

El *Molto vivace* se caracteriza por hacer presente la inspiración de Beethoven en los *Himnos de libertad*. La marcha constante, la alegría que embriaga nuestro viaje hacia una muerte deleitosa es el tema de este movimiento. El camino de los hombres es suavizado por los pétalos de la alegría de nuevo en los vientos. Las cuerdas violentas del primer movimiento tienen patente la enseñanza y se tornan nobles con el *Pizzicato* que ahora acompaña a unos vientos que tienen dificultades al explicar a los hombres sus razones. La jornada no es fácil y la misma muerte puede ser la paga.

Wem der grosse Wurf gelungen,

Eines Freundes Freund zu sein,

Wer ein holdes Weib errungen,

Mische seinen Jubel ein

Ja, wer auch nur eine Seele

Sein nennt auf dem Erdenrund!

Und wer 's nie gekonnt, der stehle

Weinend sich aus diesem Bund!

El *Adagio molto e cantabile* es quizá el movimiento más hermoso de los tres. No sé por qué razón la memoria suele retener más fácilmente los *Allegros* que los *Adagios* si ciertamente los segundos suelen tener una majestuosidad inigualable. Quizá así hacemos en la vida cuando olvidamos esos tiempos de *temor y temblor* que en realidad *hacen* nuestra vida sublime. El llanto del espíritu que se aleja, solo puede acercarse a un coro que tenga fe. Este es el único donde cuerdas y vientos tienen equilibrio. Solo los hombres que vivan el amor y la hermandad pueden entender la voz del espíritu de la divina alegría.

### III

Seid umschulungen, Millionen!

Diesen Kuss der ganzen Welt!

Brüder, über m Sternenzelt

Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?

Ahnest du den Schöpfer, Welt?

Such ihn über m Sternenzelt!

Über Sternen muss er wohnen.

Los timbales y las trompetas muestran otro cambio en el tiempo; el momento en el que se aproxima la síntesis. Los contrabajos buscan entender la clave para acceder a la morada celestial. Es curioso que el registro más *bajo* de las cuerdas sea el que realice el ejercicio de síntesis. Desde el recuerdo más profundo se busca hacer explícito lo que los otros movimientos han mostrado como modalidades. El espíritu se ha dado en diferentes caras y sólo cabe reconstruirlo para no olvidarlo.

En un primer intento frustrado los contrabajos se resignan, pero aparece tímido el espíritu de la alegría para apoyarlo; la alegría le indica que *debe recordar*. De esta forma aparece un recuerdo, una frase musical del primer *Allegro*. En un intento *sucesivo* los contrabajos intentan realizar la síntesis sin lograrlo, de tal suerte que el espíritu señala un recuerdo del *Vivace*. En un tercer intento, también fallido, se recuerda un pasaje del *Adagio*. Tras los tres recuerdos, los contrabajos no pueden aún, así que el espíritu, a saber, los vientos, muestra el inicio del motivo que deben cantar los hombres. Tímidamente los contrabajos después de casi una hora de música resuelven lo que el autor quiere que se diga.

Así, sucesivamente se van uniando todos los instrumentos, como todos los hombres deberían hacerlo, haciendo más explícito el mensaje que Schiller y Beethoven quieren mostrar. Cuando todos los instrumentos comprenden finalmente, de repente, y tras ese proceso, el barítono declara las palabras de Beethoven. Se deben abandonar esos sonidos pues ya comprenden, ya entienden su sentido. Ahora si deben abandonarse a la verdadera contemplación del significado. A la voz el barítono que recita el himno de la *Oda a la alegría*, se une un cuarteto y un coro que hace el *juicio* de aquello que ya ha sido experimentado musicalmente a través de los otros movimientos sin palabras. Sin embargo, este juicio explícito, este darse para el hombre del espíritu y sus modalidades en el lenguaje, asume una nueva modificación tras el canto del tenor que retoma la forma musical de la marcha:

Froh, wie seine Sonnen fliegen

Durch des Himmels prächt'gen Plan,

Laufet, Brüder, eure Bahn,

Freudig, wie ein Held zum Siegen.

El camino no termina aquí; el horizonte que se ha ido ampliando movimiento tras movimiento inclu-

so puede ser ampliado tras haber ejecutado un juicio. El destino final, como veremos, no es la hermandad de los hombres en la tierra contemplando el fiel mensaje de la alegría; debemos *seguir*. En esta instancia es necesario de nuevo el recuerdo repitiendo la primera estrofa de la *Oda*. Estamos pues preparados para el tono grave del coro:

Acaso os inclináis ante el divino hacedor?

La alegría es tan sólo la manifestación necesaria de la existencia de un divino hacedor, y más que hacedor, de un padre amoroso que debe ser buscado más allá de las estrellas. La alegría que tanto tardamos en comprender como fundamento de la Concordia de los hombres es tan sólo una representación de algo más.

La Novena es quizá la mejor forma de entender la genealogía de la lógica que pretendió Edmund Husserl. Husserl sigue atento la guía de Frege cuando le muestra los peligros del psicologismo. La investigación de la verdad debe ser una investigación lógica (Cf. Frege, 1995). El fundamento de la relación entre el hombre y el mundo debe ser de tipo lógico. Husserl añade a esta concepción una diferencia fundamental y quizá la más original: existe una diferencia entre la denominada lógica formal y la lógica que él denomina como trascendental.

La aclaración fenomenológica sobre el origen de la lógica descubre que el ámbito de lo lógico es mucho más amplio de lo que tradicionalmente ha tratado la lógica hasta ahora, y descubre al propio tiempo las razones esenciales ocultas que produjeron esa limitación (Husserl, 1980: 13).

Para aclarar tal diferencia es necesario remontarse al la esencia de la lógica formal, estableciendo sus límites respecto de la denominada trascendental. Así, en el texto *Experiencia y Juicio*, Husserl pretende establecer el fundamento de la lógica formal, a saber, el origen del juicio predicativo

(Husserl, 1980: 11). Desde la lógica de Aristóteles el centro del juicio es la denominado *apofantis*. Más allá del mismo *Logos*, la *Apofantis* afirma la consideración de la verdad de lo que un juicio representa en el lenguaje. Frege en desarrollos posteriores había considerado la diferencia entre una proposición y un juicio. Solamente al segundo tipo de sentencia se le puede entrar a juzgar como verdadera o falsa. Para la tradición, la importancia de estos juicios radica en que expresan las verdades que debe descubrir cualquier ciencia. Husserl afirma que la manera como se expresa esta *apofantis* es la forma *s es p*; asume la estructura clásica de la *apofantis*<sup>60</sup>. Esta perspectiva implica asumir a la lógica desde la ontología. La *lógica formal* y la *ontología formal* serían una misma referencia con diferente sentido (Husserl, 1980: 12). La ontología formal. Como estudio del algo en general (Husserl, 1980: 11), sería el fundamento de la *lógica apofántica*. Lo que se afirma o se juzga proviene de la experiencia de ese algo en general. Así, la búsqueda de la génesis de la lógica debe situarse en:

Los estratos inferiores, en donde deben buscarse los requisitos ocultos que a fin de cuentas permiten entender el sentido y la corrección de las evidencias superiores del lógico (Husserl, 1980: 13).

Si al lógico le interesan las leyes del ser verdadero no debe conformarse tan sólo con ciertas reglamentaciones del ejercicio lógico, sino que debe remontarse a la evidencia original de cualquier juicio para ponerlo en consideración. El acceso a este tipo de evidencia es un retroceso al mundo de la *opinión*:

Es necesario un retroceso en varios niveles para alcanzar realmente las últimas evidencias objetivas originarias, que deberían construir el punto de partida necesario para toda aclaración del origen del juicio (Husserl, 1980: 22).

<sup>60</sup> En este punto cabe preguntarse: ¿por qué Husserl no asumió la nueva forma funcional que planteó Frege?

Como se ve en la *Novena*, el juicio sólo puede ser afirmado tras el retroceso a la forma como se *dan* los objetos constitutivos de lo que se va a juzgar. Esto es a lo que Husserl denomina *experiencia pre-predicativa*. Estos objetos emergen del mundo, como la música surge en el primer *Allegro*, al destacarse por medio de un ser intencional. El auditorio, frente a un mundo infinito de posibilidades del sonido, se encuentra con el darse de este sonido, de tal suerte, que tiene que realizar una síntesis de los aspectos que se representan, una construcción de lo que los sonidos quieren decir. El sentido de la obra musical es un llegar a ser como vimos en la fantástica *Novena*. Cada movimiento por supuesto es un horizonte que se le presenta al auditorio. La suma del sentido de los horizontes genera el sentido final de la obra. La suma de la percepción en los diferentes horizontes implica el ulterior juzgar que el lógico estudia. Antes del lenguaje hay un mundo, pero, el hombre debe abandonar en un momento la elaborada escalera que construyo y entrar a contemplar los significados que el lenguaje ha hecho explícitos.

He must so to speak throw away a ladder, alter he has climbed up on it (Wittgenstein, 2001: 6.54).

Las correcciones del lógico deben mostrar las leyes que cada mundo de la vida implica a cada forma de lenguaje y cualquier forma de juzgar. Cada mundo de la vida tiene una forma de lenguaje y una forma de juzgar.

No obstante, Beethoven nos muestra que todas las voces se deben hermanar y que el sentido último de cualquier tipo de juicio está prefijado desde el primer movimiento de la sinfonía. El hombre no puede entender el aleteo de la alegría y quizá mucho menos el reto del final de buscar a un padre amoroso que habita en celestial morada. La lógica debe hacer este camino fenomenológico sabiendo que existe *un* sentido final donde todas las voces se hermanan. El *llegar a ser* definitivo tiene que ser una hermandad, un diálogo de los diferentes sentidos, de los diferentes lenguajes y las diferentes lógicas.

¡Sabed hombres que la verdad ya esta determinada pero que esto no debe detener nuestra jornada sino debe alentarla en la alegría de un padre amoroso que la guía!

¡Buscadlo sobre las estrellas que en los cielos habita!

## Bibliografía

- Frege, Gottlob (1995). *El Pensamiento una investigación Lógica*, en: VALDÉS, L. En búsqueda del significado. Madrid: Tecnos.
- Husserl, E. (1980). *Experiencia y Juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. México: UNAM.
- Karajan, H. Berliner Philharmoniker (1983-1990). *Ludwig van Beethoven Symphony No 9 Choral*. New York: Sony Classical, Dvd 66' 15.

Pérez, R. (1995). *Motzart*. Madrid: Alianza.

Wittgenstein, L. (1992). *Notebooks 1914-1916*. English and German. Edited by G. H. von Wright and G. E. M. Anscombe. Chicago: The University of Chicago Press.

Wittgenstein, Ludwig (2001). *Tractatus logico-philosophicus*. London: Routledge Classics.