

G.W.F. HEGEL

*LA MÚSICA*

EXTRACTO DE LOS CURSOS DE ESTÉTICA IMPARTIDOS EN  
BERLÍN EN 1828/29, SEGÚN EL MANUSCRITO DE KAROL  
LIBELT

Texto establecido por  
ANNE MARIE GETHMANN-SIEFERT

\*  
Traducción de  
YOLANDA ESPÍÑA

\*  
Presentación y Notas de  
ALAIN OLIVIER

*Anuario Filosófico* agradece a la *Biblioteka Jagiellonska* de Cracovia la licencia otorgada para publicar el texto alemán seleccionado del Manuscrito Liebelt, inédito hasta ahora.

## INTRODUCCIÓN

de  
ALAIN OLIVIER

En el marco del curso de estética que impartió por cuarta y última vez en la Universidad de Berlín durante el semestre de invierno 1828/1829, Hegel dedica siete lecciones de una hora a la música, los días 26, 27 de febrero y 16, 17, 18, 19 y 20 de marzo de 1829. El texto que publicamos por vez primera ha sido establecido según los apuntes de clase tomados por el escritor polaco Karol Libelt (1807-1875) cuyo manuscrito se encuentra en la Biblioteca de Cracovia<sup>1</sup>.

Hay otros tres manuscritos correspondientes a ese primer semestre. Pero los apuntes tomados por el francés Rolin<sup>2</sup> se detienen en enero de 1829 y no contienen el capítulo sobre la música. La versión de Kromayer<sup>3</sup> es una compilación realizada a partir de las clases de los años 1826 y 1829. Sólo el manuscrito de Heimann<sup>4</sup> puede constituir una verdadera alternativa al texto de Libelt, tanto más cuanto que a menudo resulta más completo que este último. Además se trata del único documento que nos ha quedado entre los cinco mencionados que Hotho habría utilizado para establecer su texto<sup>5</sup>.

En lo que respecta a los manuscritos propios del mismo Hegel, los cuadernos utilizados para sus clases, Hotho pudo acceder a ellos para la edición póstuma de la Estética de 1835 y 1842, pero hoy se han perdido<sup>6</sup>. En esta medida, y también dado que Hotho poseía otros cuadernos de estudiantes, y aunque él tuviera más bien la intención de hacer una compilación de diferentes años, tenemos que recurrir a la ver-

---

<sup>1</sup> *Ästhetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29* (Libelt). Ms. Biblioteka Jagielska, Cracovie. - Para la cuestión de los Nachschriften, ver Anne Marie Gethmann-Siefert: "Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen", *Hegel-Studien*, 1992 (26), 92 ss.

<sup>2</sup> *Philosophie der Kunst*. Prof. Hegel angefangen d. 27. 8ber.

<sup>3</sup> *Die Ästhetik, oder Philosophie der Kunst, nach den Vorträgen des Herrn Professor's Hegel in den Jahren 1823 und 1826*. Kromayer. (Ms. Schiller-Nationalmuseum, Marbach).

<sup>4</sup> *Die Ästhetik nach Hegels Vorlesung geschrieben von Heimann*. Im Wintersemester 1828/29. (Propiedad particular).

<sup>5</sup> Hotho, Vorrede des Herausgebers. In: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel's Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. von H. G. Hotho, t. 1, Berlín, 1835. (Hegel: Werke, t. 10, 1).

<sup>6</sup> *Ibid.*

sión que todos conocemos<sup>7</sup> para establecer el texto o para hallar una primera interpretación, pues seguramente el discípulo, desarrollando lo que dijo el maestro, ha podido extrapolar sus ideas.

El capítulo sobre la música está situado, en 1829, en la tercera parte de los Cursos de Estética. Después de haber tratado de los conceptos de lo bello y del ideal en una “parte general”, tras haber trazado sus diferentes momentos –simbólico, clásico, romántico– en una segunda “parte particular”, Hegel presenta las diferentes “formas de arte” en la última parte. La música, arte de los sonidos y de la interioridad, tiene un sitio, como es sabido, entre las artes plásticas, escultura y pintura, cuyo objeto es el volumen y la superficie, que tienen por tanto una objetividad espacial, y la poesía, que tiene igualmente el sonido como material, pero el sonido como signo, una interioridad que se relaciona por tanto con la objetividad.

El problema estriba entonces en saber qué valor artístico puede tener la música; en tanto que arte de la interioridad pura se encuentra en la cima del arte romántico, pero en ausencia del contenido objetivo no puede de ningún modo, según Hegel, alcanzar el absoluto del arte. La concepción romántica, como la encontramos en Hoffmann o en Schopenhauer, que ve en la música como arte de lo inefable la revelación más alta, entra en contradicción completa con los presupuestos estéticos y filosóficos de Hegel: para él el pensamiento objetivo en el lenguaje es la manifestación más alta del espíritu. El “pensamiento musical” en la *Fenomenología del Espíritu* no es sino un pensamiento indeterminado, que no llega al concepto.

De ahí la actitud negativa con respecto a la música, y esto hasta el período berlinés, antes del cual la música casi no aparece en la obra de Hegel, sino es en alusiones bastante críticas. Pero, incluso en el curso de estética de 1829, se dice todavía: “Es ist die Musik die fortwährendes Rätsel, Aufgabe ist, dem Anhörer einen Sinn zu erhaschen, wozu er aber niemals kommt”<sup>8</sup>.

De todos modos se observa una evolución muy neta en la actitud de Hegel. Hay que destacar, en primer lugar, que si su teoría de la música siempre pareció negativa, ello parece corresponderse menos a un juicio o a un prejuicio estético que a la dificultad de conceptualizar positivamente un arte por el cual se sentía especialmente atraído desde su más tierna infancia. En 1826 Theodor Mundt dice todavía que, tras haber denunciado la ausencia de pensamiento en la música y la trivialidad de Jean Paul, Hegel se precipitaba, a la salidad de clase, al otro lado de la avenida Unter den Linden, a la Opera, o bien cogía un coche para ir a

<sup>7</sup> G.W.F. Hegel's *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: G.W.F. Hegel's *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. 1 Bde. Berlin 1832 ff. Bd. 10. 3 Abt Hrsg. von Heinrich Gustav Hotho. 1 1835-1837, 2 1842. Citaremos: *Ästh.*)

<sup>8</sup> Ver más abajo, *Libelt* 1829. Ms. 142a.

escuchar a la Sonntag<sup>9</sup>. Aunque, como en todo, haya querido penetrar el significado de la música, Hegel confesaba que no era experto en el tema<sup>10</sup>, y sus análisis no alcanzaron en este terreno la profundidad con la que trató, por ejemplo, de la tragedia griega o de la pintura polaca.

En el otoño de 1824, sin embargo, con ocasión de un viaje a Viena, tuvo oportunidad de oír a un grupo de cantantes llegados de Nápoles, contratados por la Opera a partir de 1822 por su empresario Barbaja para interpretar allí su repertorio nacional y especialmente las óperas de Rossini, que el maestro vino a montar él mismo en la capital vienesa. Las cartas que Hegel escribió a su mujer relatando las veladas en la ópera constituyen, según Hermann Glockner, los escritos más entusiastas del filósofo; no hay ninguna biografía de Rossini que deje de citarlas. Esta experiencia vienesa no quedó sin frutos: le proporcionó la ocasión de superar desde el punto de vista teórico, en las clases impartidas en 1826, la contradicción establecida hasta entonces entre la música instrumental "sin contenido" y la música "de acompañamiento", religiosa o dramática, sometida a un contenido dado desde el exterior. Los cantantes italianos mostraron, por el contrario, en el canto, en la "libre expansión de la melodía", una libertad que condujo a Hegel a la idea de una música independiente del contenido, sin ser sabia o desprovista de un significado determinado.

Esta idea no es trasladada a la música instrumental hasta 1829. El virtuoso deja entonces de producir una música necesariamente mecánica, y ya no se dirige sólo a los entendidos: puede también ser un genio que ejerce su dominio sobre el instrumento concebido entonces como un órgano y ya no como una cosa, y manifiesta así el poder de la subjetividad creadora.

Observamos también que Hegel tiene en 1829 un conocimiento de la música mucho menos superficial que antes. Renuncia por ejemplo, a la asimilación demasiado esquemática de la música alemana sabia y compleja, basada en la armonía, que privilegia los instrumentos y está sujeta a un texto, - y una música italiana llena de sentimiento, en la que sólo cuentan la melodía y la vocalización. Abandona también la oposición un poco estéril entre entendidos y profanos, que incitaría a pensar que el arte no supone conocimiento previo y no es más que un disfrute inmediato. No obstante, incluye una concepción del trabajo temático y de la unidad de la obra musical que describen mucho mejor la música instrumental. Integra también otros ejemplos: evoca las operetas alemanas y los vodeviles franceses; cita los nombres de Marmontel, Métastase, Rossini; toma resueltamente partido en el debate que entonces tenía lugar criticando así, aunque implícitamente, la música dra-

<sup>9</sup> F. Nicolin, *Hegel in Berichte seiner Zeitgenossen*, n° 460, Hamburg, 1970, 301.

<sup>10</sup> Cf. por ejemplo *Heimann* 1829. Ms. 119: "Ich bin mit dieser Kunst am wenigstens vertraut".

mática alemana contemporánea, de la que Carl-Maria von Weber era el principal representante, y el desarrollo de la música de iglesia en el protestantismo.

Esas clases de 1829, como Hegel mismo advierte<sup>11</sup>, son por tanto el fruto de una rica experiencia musical. Esta experiencia se remonta a la época de Heidelberg, donde descubrió en casa de su amigo Thibaut la música religiosa italiana del Renacimiento, e incluso antes, en la época de Francfort por ejemplo, pero culmina en el período berlinés. Es posible creer, en efecto, según las informaciones de que disponemos, que Hegel pudo tomar parte en todos los acontecimientos musicales importantes de la capital prusiana entre 1818 y 1829, en una época por lo demás particularmente rica en historia musical. Oyó, por ejemplo, conciertos de Zelter en la Singakademie, en particular las obras de Haendel, y la pasión de Graun dada cada año; sabemos también por varias fuentes que iba a aplaudir a la cantante Anna Milder-Hauptmann en todas sus obras de Gluck, que interpretaba entonces magistralmente; oyó las óperas de Spontini y de Carl-Maria von Weber interpretadas en la Opera o en la Schauspielhaus, así como las obras más ligeras de Rossini y de Auber que cantaba Henriette Sonntag en el Königstädisches Theater entre 1825 y 1827. Asistía a los conciertos dados por músicos y cantantes de ópera o por artistas de prestigio que estaban de paso en Berlín, como Angelica Catalani en 1819 y 1827, o Paganini en abril de 1829 -algunas semanas después, por tanto, de las clases sobre la música. Conocía al Kapellmeister Möser, que interpretó por vez primera las obras de Beethoven, los cuartetos y las sinfonías. Frecuentaba la casa del compositor Bernhard Klein, la de Amalia Beer, -la madre de Giacomo Meyerbeer- y la de Abraham Mendelssohn, - el padre de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Este último escuchó muy seriamente las clases de Hegel en el momento en que dirigía el histórico reestreno de la *Pasión según san Mateo* de Juan Sebastián Bach en la Singakademie en presencia de su maestro, en marzo de 1829. Además, durante sus viajes a Viena en 1824 y a París en 1827, como vimos, pudo aumentar todavía más su experiencia mediante el contacto con los cantantes italianos, presentes en ese momento, primero en una y después en la otra capital. Eran los mismos que interpretaron las obras de Rossini, Bellini y Donizetti: Lablache, Rubini, Fodor, Pisaroni, etc.

Gracias a estas experiencias, las clases de Hegel no cesan de enriquecerse, hasta el punto de que el profesor debe contentarse a menudo con simples alusiones y reflexiones no desarrolladas. Y esto a pesar del hecho de que en 1829 dedica siete horas a la música, mientras que en 1826 sólo dedicaba dos horas y media. Aunque cierto número de ideas ya estaban antes presentes, las encontramos ahora en un orden sensiblemente distinto y bajo una nueva luz. Aparecen muchas otras, espe-

<sup>11</sup> Philosophie der Kunst. Nach Hegel im Sommer 1826. (Ms. Universitätsbibliothek, Iéna) (Kehler 1826), Ms. 369, 374.

cialmente en la primera parte, como por ejemplo, las anotaciones ya indicadas sobre el trabajo temático, sobre la creatividad del intérprete o sobre el estatuto del virtuoso. De este modo, cuando observamos el conjunto de las clases de 1820 a 1829, nos encontramos en presencia de un pensamiento en gestación, del que se puede hacer un poco de historia, pero que sin duda no ha llegado todavía a término<sup>12</sup>. El capítulo sobre la música no deja de crecer con los años, y no podemos sino lamentar que Hegel haya muerto en 1831 antes de haberle podido dar nueva forma. Su pensamiento, en este punto como en otros, es todo lo contrario a un pensamiento fijado en la sistematicidad.

A pesar de las diferencias de contenido, el plan del capítulo dedicado a la música en conjunto es el mismo que el de años anteriores. Empieza por la misma parte introductoria que constituye la primera parte en la edición de Hotho, en la que la música se define como el arte de la interioridad por oposición a las artes plásticas, porque tiene como material el sonido, ya que se dirige al oído. A esto se añade una reflexión sobre el poder particular de la música que se encuentra ya en 1820. Sigue también una parte consagrada a las “determinaciones abstractas” (para Hotho, “definición particular del modo de expresión musical”): el timbre, la medida y el ritmo, la armonía; la melodía es sin embargo el elemento “concreto”. En fin, la última parte está dedicada a aspectos más concretos, a los diferentes modos de satisfacción que puede propiciar la música, o como escribe Hotho en la edición póstuma, a “las relaciones de la música con su contenido”: la dimensión melódica de la música; la música “declamatoria” asociada a un texto -ópera y música religiosa-; la música independiente -vocal e instrumental-, con un último y nuevo párrafo dedicado a la libertad en la ejecución musical. Esta última parte está especialmente desarrollada en 1829, más todavía que en 1823, donde se decía muy poco si juzgamos según el manuscrito de Hotho, que es el único testimonio disponible.

El texto resulta a veces muy denso, en ocasiones difícilmente comprensible, pero la comparación con los apuntes de Heimann y la versión publicada por Hotho nos permiten aclararlo considerablemente. Por eso enviamos al lector, en las notas, a los pasajes correspondientes de la edición póstuma de 1835<sup>13</sup>, asequible a todos, y que recupera casi por entero el contenido que encontramos en los apuntes de clase, aun-

<sup>12</sup> El lector podrá hacerse una idea, pues las notas de Ascheberg del semestre de invierno 1820/1821 han sido publicadas (*Vorlesung über Ästhetik* Berlin 1820/1821. Eine Nachschrift. I. Textband. Hrsg. von Helmut Schneider, en *Hegelianica*, t. 3., 1995); y las de Hotho para el semestre de verano 1823 están en vías de publicación (*Ästhetik. Nach dem Vortrag des Herrn Professor Hegel. Im Sommer 1823*. H. Hotho. Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg, 1996). Debe aparecer una edición del curso de 1826.

<sup>13</sup> Ver nota 7.

que casi siempre bajo fórmulas modificadas, en un orden distinto, en un desarrollo más amplio y en un plan elaborado *a posteriori* por el discípulo.

Aunque es difícil saber si las líneas que se encuentran en esta edición son de él o de Hegel, puesto que tuvo también acceso a documentos que han desaparecido, el lector podrá sin embargo observar en algunos lugares algunas diferencias notables, que podrían confirmar la idea de que Hotho ha “corregido” efectivamente el texto de Hegel<sup>14</sup>. En cualquier caso se verá sorprendido por la concisión del original, -o si se prefiere por la prolijidad del discípulo-, pues el capítulo es casi diez veces más largo en la edición póstuma que en las notas manuscritas. Estará también en presencia de una versión mucho menos sistemática y dogmática: no encontrará las divisiones rígidas, rigurosamente ternarias, a las que acostumbra Hegel; podrá ver no obstante, por comparación con otras clases, que las reflexiones esbozadas no tienen nada de definitivo. Tendrá una idea, por medio de estas huellas ciertamente precarias, de la palabra profesoral que seducía entonces a Berlín, y que era seguramente más ligera que la lengua de los manuales que han imitado sus discípulos.



---

<sup>14</sup> A. Gethmann-Siefert, “Das «moderne» Gesamtkunstwerk: die Oper”, en: “Phänomen versus System”, *Hegel-Studien*, Beiheft 34, Bonn, 1922, 177.

## MUSIK

### [Einleitung]

#### [Material der Musik im Unterschiede der bildenden Kunste]

Das ruhende Außereinander war das Element der bisjetzigen Kunste; indem es zum Scheinen kommt, entsteht Zittern, Bewegung. Dies ist für das Gehör (1). Gehör und Gesicht sind ideelle Sinne (2).

Das Erscheinen des Bewegens ist unmittelbares Verschwinden. Man geht hier in die Innerlichkeit über.

Der Ton ist so etwas Innerliches, sodaß wenn man da bestimmt sprechen will, man notwendig zu technisch Bestimmtem übergehen muß. Die Natur des Elements selbst bringt [es] mit [sich], daß da weniger Bestimmtes im Allgemeinen sich angeben läßt (3).

[Am Rande: 27. 2. 29]

[137a] Es ist feste Bestimmung vorhanden, und die Künstler der Architektur und [der] Malerei arbeiten sie nur hervor (1). In Musik wird nicht sowohl das hervorgebracht, was schon vorhanden ist, als eine Erinnerung in ihm selbst (2).

In Skulptur und Malerei, je mehr das Werk ausgearbeitet wird, desto mehr wird die Einheit konzentriert. In Musik ist die Ausführung des Themas ein Ausschweifen zur Einheit. Das Thema wird dadurch nicht expliziter; von Haus aus ist schon seine Bestimmung ausgesprochen (3).

Die Musik hat das Element der subjektiven Freiheit mehr [als noch die Malerei]; das Extrem dieser freien Willkür ist die Phantasie, wo bekannte Melodien verwebt ins Heterogene gezogen werden. In jedem Musikstück ist diese Freiheit vorhanden; die Ausführung bleibt aber immer nach einem Punkt bezogen. Es ist die subjektive Lebendigkeit, die sich hier geltend macht. Wenn bei [der] Malerei das Studium der Naturformen das Wesentlichste ist, so hat die Musik keinen solchen Umfang von Formen vor sich (4).

[Am Rande:] Die Macht der Musik

Die eigentümliche Macht der Musik hat die Seite, daß ein Inhalt, Empfindungen ausgesprochen werden. Situationen der Freude, des



## MÚSICA

### [Introducción]

[Material de la música, a diferencia de las artes plásticas]

El quieto uno-fuera-del-otro era el elemento de las artes consideradas hasta ahora. En tanto que aparece, se produce vibración, movimiento. Esto ocurre para el oído (1). Oído y vista son sentidos ideales (2).

El aparecer del movimiento es desaparecer inmediato. Se pasa aquí a la interioridad.

El sonido es entonces algo interior, de modo que si se quiere hablar en este caso de modo determinado, ha de pasarse necesariamente a lo técnicamente bien determinado. La naturaleza misma del elemento entraña ahí que lo menos determinado en general se puede indicar (3).

[Al margen: 27. 2. 29]

[137a] [[Si]] existe determinación firme, los artistas de la arquitectura y [de la] pintura únicamente la hacen emerger (1). En la música es producido no tanto lo que está presente, como una interiorización<sup>1</sup> en sí misma (2).

En escultura y pintura, cuanto más se elabora la obra, más se concentra la unidad. En música, la realización del tema es una explanación hacia la unidad. El tema no se hace con ello más explícito; su determinación está de suyo ya expresada (3).

La música posee el elemento de la libertad subjetiva en mayor grado [todavía que la pintura]; el extremo de esta libre arbitrariedad es la fantasía, donde melodías conocidas, estrechamente unidas, son impulsadas hacia lo herogéneo. En cada pieza musical está presente esta libertad; pero la realización permanece siempre relacionada a un punto. Es la actividad de la vida subjetiva la que aquí se impone. Si en [la] pintura lo más esencial es el estudio de las formas naturales, la música sin embargo no tiene ante sí tal alcance de formas (4).

[Al margen: ] El poder de la música

El poder específico de la música presenta el aspecto de que se expresa un contenido, sensaciones<sup>2</sup>. Situaciones de alegría, dolor, etc. Este

<sup>1</sup> Traduzco aquí "Erinnerung" por "interioridad"; también se usa en alemán, de modo preferente, como "recuerdo" o "memoria". Ambos significados están profundamente implicados en Hegel. Unos párrafos más adelante, el contexto impone la traducción del verbo "erinnern" por "recordar".

<sup>2</sup> Traduzco "Empfindungen" por "sensaciones"; pero en este contexto, el de la música, la frontera entre "sensación" y "sentimiento" es muy sutil.

Schmerzes etc. Dieser Inhalt als solcher ist der Musik nicht eigentümlich; er ist in dem elementarischen Prinzip (5), der reinen Innerlichkeit des leeren Ich selbst (6), nicht vorhanden. Das Ich vernimmt sich selbst in sich (7). Es ist ein tönendes Vernehmen ohne bestimmte Vorstellungen und Inhalt[e]. Indem die Musik diese Bewegung der reinen Innerlichkeit ist, so bemächtigt sich die Musik dieser Region: der innersten Innerlichkeit. Deshalb werde ich ganz fortgetragen von der Musik, weil ich mich gegen ein Objektives nicht verhalte. Das abstrakte Ich ist da nur in Anspruch genommen. Es bleibt nicht übrig gegen die Erfüllung des Inhalts. Die Musik ist die reine Äußerung, mit dem Innersten identisch (8). Der Inhalt gehört zu der Macht der Musik, es ist nicht das reine Tönen selbst. Deshalb wird die Musik im Angriffe angewendet (9). Das Innerste wird beschäftigt und harmonisch versenkt. [137b] Die Langeweile ist, wenn man von nichts weiß als von der Zeit; da wird die Zeit lang, man füllt sie da gern mit der Musik aus. Die Macht der Musik beruht also auf der Innerlichkeit.

[I. Die abstrakten Bestimmungen]

[1. das Tönen als solches]

[Am Rande:] Wie der Ton reines Produkt des Geistes ist, erhellt [sich] schon daraus, daß man zum gehörten Ton sich ein Geistiges denken kann, selbst nur daß man ihn richtig herausbringen kann.

Das erste in der Musik sind die abstrakten Bestimmungen, dazu gehört erstens das Tönen als solches. Das Tönen ist ein Erzittern, Negation des räumlichen Bestehens. Der Einheitspunkt der Subjektivität macht sich geltend (1).

[Die Tonfarbe]

Die Frage ist, was ist es, das so erzittert: das ist nur eine Luftsäule eingeschlossen (Blasinstrumente), dann materielle Länge (Saiteninstrumente), [aber auch] Erzittern der Flächen (Glocken, Harmonika). Die Längen geben die beste Harmonie, das einzige dauernde Wohlgefallen. Die Harmonika z.B. läßt sich nicht in *concertus* mit anderen Instrumenten bringen. Viele werden an Nerven erregt bei[m Hören] der Harmonika (2). Die einfache Länge ist das einfache Vernehmen. Die Äußerung des Punktes ist die Linie. Hingegen das breite Tönen der Fläche zeigt sich physikalisch nicht angemessen den Bestimmungen des Vernehmens (3).

contenido como tal no le es propio a la música; no está presente en el principio elemental (5), en la pura interioridad del yo vacío mismo (6). El yo se percibe a sí mismo en sí mismo (7). Es un percibir sonoro sin representaciones y contenido[s] determinados. Siendo la música este movimiento de la pura interioridad, la música se adueña de esta región: la de la interioridad más interna. Por eso soy enteramente transportado por la música, porque no me comporto respecto a algo objetivo. Ahí el yo abstracto es únicamente puesto en movimiento. Éste no permanece ajeno al cumplimiento del contenido. La música es la pura exteriorización, idéntica con lo más interno (8). El contenido pertenece al poder de la música, no se trata del puro sonar mismo. Por eso la música se utiliza en el ataque (9). Lo más interno es puesto en actividad, y armónicamente llevado a lo profundo [137b]. El aburrimiento existe cuando no se sabe de otra cosa que del tiempo; en tal caso, el tiempo se hace largo, por eso se llena con gusto con la música. El poder de la música reside por tanto en la interioridad.

[I. Las determinaciones abstractas]

[1. el sonar como tal]

[Al margen:] Puesto que el sonido es puro producto del espíritu, [se] infiere ya de ello que se puede pensar un algo espiritual en el sonido escuchado, sólo con que se le pueda producir de modo acertado.

Lo primero en la música son las determinaciones abstractas; a ello pertenece en primer lugar el sonar como tal. El sonar es un vibrar. Negación del permanecer espacial. Se impone el punto de unidad de la subjetividad (1).

[El timbre]

La cuestión es, qué es eso que de ese modo vibra; es solamente una columna de aire encerrada (instrumentos de viento), o longitudes materiales (instrumentos de cuerda), [pero también] vibración de superficies (campanas, armónica). Las longitudes proporcionan la mejor armonía, la única complacencia duradera. La armónica, por ejemplo, no se presta a conjuntarse con otros instrumentos. A muchos se le excitan los nervios cuando [escuchan] la armónica (2). La longitud simple es el percibir simple. La exteriorización del punto es la línea. Por el contrario, el amplio sonar de la superficie se muestra físicamente inadecuado a las determinaciones del percibir (3).

Das Hauptinstrument aber ist die menschliche Stimme. Bei Blasinstrumenten erzittert die Luftsäule mit den Instrumenten. Beim Konzert ist [es darum] zu tun, nicht nur Lärm zu machen, sondern durch eigentümliches Eintreten das Magische der Musik hervorzu- bringen. In Mozarts Konzerten sind [die Instrumente so eingesetzt, daß sie erscheinen] wie Dialoge in der Musik getrieben zweier Parteien (4).

Die menschliche Stimme wird unmittelbar von der Seele regiert; sie hat die große Verschiedenheit von Partikularisation. Die ganz klare italienische Stimme ist das ganz Klare, Einfache, es partikulariseirt sich aber auch bestimmt. Bei unreiner Stimme oder [unreinem] Ton hört man nicht nur das Erzittern, aber auch das Geräusch des Reibens. Takt, Harmonie, das Konkrete der Musik ist nun noch zu betrachten.

[Der Takt]

[Am Rande: 16. 3.] [Es geht um folgende Frage,] inwiefern [im] Takt, Moment der Notwendigkeit, [der] Gedanke sich zeigt.

Der Takt betrifft die Zeit; während Malerei, Skulptur im Raume ist, ist das Tönen in der Zeit die Äußerlichkeit [138a] als negativ, indem etwas ist, das nicht mehr ist. Das hängt mit dem Subjektiven, der abstrakten Innerlichkeit, Punctualität zusammen (1). In diese Zeit muß nun ein Maß kommen. Man hat versucht, taktlose Compositionen zu machen. Der Takt ist Sammlung des Ich in sich selbst, gegen dieses nur abstrakte Fortgehen. In dem [der Takt] ist, ist das [was] ist, nicht. Allein dieses Verschwinden gibt eine gleichförmige Linie, einheitloses, ununterbrochenes Fortgehen. Die Innerlichkeit des Selbstseins gegen dieses perennierende Fortgehen ist Unterbrechen dieses Fortgehens, allein in gleichen Abschnitten. Die Wiederholung des Gleichen ist die Sammlung; indem das Gleiche wiederkehrt, erinnere ich mich, daß das schon das Meinige ist; ich sammle mich also da durch Erinnerungen (2).

Das Gleiche, was sich wiederholt, ist die äußerliche Verstandesidentität, die wir bei [der] Architektur gesehen haben. Einheiten der Äußerlichkeit ist Gleichheit, Identität. Das ist die Notwendigkeit des Taktes. Das Natürliche hat keinen Takt. Selbst in [der] Regelmäßigkeit der Bewegung der himmlischen Körper ist die Zeit ungleichförmig, die Bewegung retardiert und augmentiert. Die Gleichförmigkeit ist die Gewalt, die der Verstand dem Natürlichen antut. So ist die Uhr eine Gewalt; die Bewegung wird da gezwungen, gleich zu sein. Das, was gleich sein soll, darin muß Ungleiches sein; daher ein Ton an Takten länger ist als der andere. In dieser Ungleichförmigkeit die Einheit ist der Takt, gleichförmiges Tönen gibt keinen Takt (3).

Pero el instrumento principal es la voz humana. En los instrumentos de viento, la columna de aire vibra con los instrumentos. En un concierto se trata no sólo de hacer ruido, sino de producir lo mágico de la música por medio su específico presentarse. En los conciertos de Mozart, los [instrumentos] están [dispuestos de tal modo, que aparecen] como diálogos en la música, impulsados por dos bandos (4).

La voz humana se rige de modo inmediato por el alma; tiene la gran diversidad de particularización. La voz italiana, completamente clara, es lo totalmente claro, simple, pero se particulariza también de modo determinado. En la voz impura o sonido [impuro], no se oye sólo la vibración, sino también el ruido del rozamiento.

Pues bien, hay que considerar todavía el compás, la armonía, lo concreto de la música.

[El compás]

[Al margen: 16. 3] [Se trata de la siguiente cuestión], en qué medida [en el] compás, momento de la necesidad, se manifiesta [el] pensamiento.

El compás concierne al tiempo; mientras que la pintura, la escultura está en el espacio, el sonar en el tiempo es la exterioridad [138a] como negativa, en tanto que es algo que deja de ser. Esto tiene relación con lo subjetivo, con la interioridad abstracta, puntualidad (1).

Ahora bien, en este tiempo ha de haber una medida. Se ha intentado hacer composiciones sin compás. El compás es recogimiento del yo en sí mismo frente a este sucederse únicamente abstracto. En tanto que el compás es, deja de ser aquello que es. Pero este desaparecer ofrece una línea uniforme, un sucederse falto de unidad, ininterrumpido. La interioridad del ser-sí-mismo frente a este perenne sucederse es interrupción de este sucederse, pero en períodos iguales. La repetición de lo igual es el recogimiento; al repetirse lo igual, yo recuerdo que eso es ya lo mío; por tanto, yo me recojo mediante recuerdos.

Lo igual, lo que se repite, es la identidad exterior del entendimiento, que hemos visto en [la] arquitectura. Unidades de la exterioridad es igualdad, identidad. Eso es la necesidad del compás. Lo natural no tiene compás. Incluso en [la] regularidad del movimiento de los cuerpos celestes el tiempo no es uniforme, el movimiento se retarda y aumenta. La uniformidad es la violencia que ejerce el entendimiento sobre lo natural. De este modo, el reloj es una violencia; el movimiento se ve forzado a ser igual. Eso que debe ser igual, ha de ser en ello algo desigual; por eso en el compás un sonido es más largo que otro. En esta falta de uniformidad, la unidad es el compás, el sonar uniforme no tiene compás (3).

## [der Rhythmus]

Die verschiedene Teilbarkeit dieser Einheit gibt verschiedene Takte und macht den Rythmus des Taktes aus. Davon ist der Rythmus ganz [von] der Melodie verschieden. So geben die Worte und die Füße im Wechsel und Zusammenstoßen den Rythmus des Verses, fällt beides zusammen, ist kein Rythmus. [138b] So [verhält es sich] in dem Rythmus der Melodie und dem Rythmus des Taktes. Der erste richtet sich nach dem zweiten. Die deutsche Sprache hat [den] jambischen Rythmus, der rein gehalten wird, was bei Alten selten war. Das ist bei Italienern und Franzosen, Engländern nicht, sie ennuiert die Einförmigkeit. Daher [kommt es wohl, daß] Händels Messias, der einen geheimen jambischen Rythmus hat, mehr den Deutschen als den Engländern gefällt, obgleich der Text ursprünglich englisch ist (1).

## [2. Die Harmonie]

[Am Rande: 17. 3.] Das zweite Element der Musik ist die Bestimmung des Tones. Das betrifft das Physikalische. Dieses wesentliche Verhältnis des Tönens macht die Harmonie aus. Diese Bestimmtheit ist die harmonische. Der Ton an sich ist nichts, er ist nur ein Verhältnis zu andern, diese Bestimmtheit ist eine mechanische. Das Tönen ist ein Erzittern [des] elastischen Körpers. Die Saite oder Luftsäule hat [jeweils eine] gewisse Länge, die schwingen kann, die Länge in Dicke und Spannung sind die zwei wesentlichsten Elemente, eine lange Saite macht mehr Schwingungen als kurze bei gleichen andern Verhältnissen. Die Oktave ist wie 1:2, die Terz 4:5, Quinte 2:3. Diese drei machen harmonische Dreierheit. 3:4 gibt die Quarte, d.h. die höhere Saite ist  $\frac{3}{4}$  von der Länge der Saite des Grundtones. Sekunde hat die Saite 8:9 des Grundtones, also die Saite ist gleich  $\frac{8}{9}$  der Saite (2).

## [die Zahlenverhältnisse]

Wenn wir das Harmonische hören, so ist das [etwas] ganz Verschiedenes von den Zahlenverhältnissen, nicht einmal [eine] Vorstellung des Schwingens haben wir vor uns. Das Harmonische des Tönens ist also heruntersetzt, wie es scheint auf so was [139a] Trockenes. Allein der Zusammenhang ist wesentlich. Harmonisch ist ein Verschiedensein, aber ein Zusammenstimmen, die einfache Bestimmtheit des Empfindens ist in sich auch ein Verhältnis, das beruht auf der Natur des Begriffs, erst dann wird es erkannt, wenn es als Verhältnis gewußt wird. Wie die Saite an sich ist, wie sie der Empfindung erscheint. Auch in dem Harmonischen liegt Vernünftigkeit, die aber

[el ritmo]

La diferente divisibilidad de esta unidad proporciona diferentes compases y constituye el ritmo del compás. Por ello, el ritmo es enteramente diferente [de] la melodía. Así, las palabras y los pies proporcionan el ritmo del verso en el cambio y el entrecrocarse, si ambos coinciden, no hay ritmo [138b]. Así [ocurre] en el ritmo de la melodía y el ritmo del compás. El primero se rige por el segundo. El idioma alemán tiene [el] ritmo yámbico, que se mantiene puro, lo que en los antiguos era poco frecuente. Esto no es así en italianos y franceses, ni ingleses, se aburren con la uniformidad. Por esta razón [probablemente], el *Mesías* de Händel, que tiene un ritmo yámbico encubierto, gusta más a los alemanes que a los ingleses, aun cuando el texto es originariamente inglés (1).

[2. La armonía]

[Al margen: 17. 3]. El segundo elemento de la música es la determinación del sonido. Esto concierne a lo físico. Esta relación esencial del sonar constituye la armonía. Esta determinación es armónica. El sonido en sí no es nada, es únicamente una relación con otros, esta determinación es mecánica. El sonar es un vibrar [del] cuerpo elástico. La cuerda o columna de aire tiene [en cada caso una] cierta longitud que puede oscilar, la longitud en espesor y tensión son los dos elementos más esenciales, una cuerda larga produce más oscilaciones que una corta en relaciones iguales.

La octava es como 1:2, la tercera 4:5, quinta 2:3. Estas tres hacen tríada armónica. 3:4 da la cuarta, es decir, la cuerda más aguda es 3/4 de la longitud de la cuerda del sonido fundamental. En la segunda, la cuerda tiene 8:9 del sonido fundamental, por consiguiente la cuerda es igualmente 8/9 de la cuerda (2).

[las relaciones numéricas]

Cuando escuchamos lo armónico, es [algo] totalmente diferente de las relaciones numéricas, en ningún momento tenemos [una] representación de la oscilación ante nosotros. Lo armónico del sonar es por consiguiente reducido, según parece, a algo tan [139a] seco. La sola relación es esencial. Armónico es un ser diferente, pero un concordar, la determinación simple del sentir es en sí también una relación, esto se basa en la naturaleza del concepto, sólo entonces es conocida, cuando es sabida como relación. Cómo es la cuerda en sí, cómo aparece a la sensación. También en lo armónico hay racionalidad, pero que por lo

meist nicht gewußt wird. Der Ton aber sowie die einfache Farbe ist in sich ein Verhältnis wie [von] Hell und Dunkel, und von Höhe und Tiefe. Da ist die Harmonie am größten wo die Verhältnisse der Zahlen am einfachsten sind (1).

[die Tonarten]

Andere Verschiedenheit sind die verschiedenen Tonarten. Die Alten hatten viele verschiedene Tonarten und von wesentlichem Charakter als: ionisch, lydisch, dorisch, phrygisch. Dorische Tonart [wirkt] traurig, schwerfällig. Die Alten hatten nur acht Töne in der Oktave, ohne die halben Töne. Davon kann jeder Ton zur Grundlage gemacht werden, und in Systemen dieser Töne soll ihm auch eine Terz, Quart, Quinte etc. zukommen. C hat an E die Terz, an F die Quart. Ist E der Grundton so ist G Terz, A die Quart. Allein von E-F ist nur ein halber Ton; also ist eine ganz andere Art des Fortschreitens, die einen verschiedenen Charakter gibt (2).

[3. Das Konkrete der Musik. Das Melodische.]

Das dritte Element ist die konkrete Musik, als die Hauptsache erscheint hier die Melodie. [139b] Tönen bestimmt durch Empfindung und das natürliche Tönen der Empfindung ist die Interjektion, der Ausbruch in einen Ton, der die Empfindung malt. Der natürliche Laut ist noch nicht Musik, [sondern] erst Ausgangspunkt der Musik (1). Diese erregt die Empfindung.

Die Empfindung wird Musik, wenn ihr Ausdruck das Tönen als solches, in bestimmte Verhältnisse gesetzt wird (2). Die Melodie hat also Empfindung zu Grunde, der einfache Ton wird ausgebildet zur Folge von Tönen. Ein Grundton bleibt, aber alle übrigen Töne werden mit ihm durch Harmonie zu einem Ganzen geschlossen. Die Melodie macht das Schöne der Musik aus; im Melodischen ist die subjektive Leidenschaft das Empfindende; sie ist die unendliche Möglichkeit der Bewegung, aber wo die Rückkehr zu dem einen immer im Auge [behalten worden] ist. Daher sagt man, das Melodische sei sangbar.



común no es sabida. Pero el sonido, como también el color simple, es en sí una relación como [de] claro y oscuro, y de altura y gravedad. La armonía existe en mayor grado donde las relaciones de los números son más simples (1).

[Los modos]

Otra diferencia son los diferentes modos. Los antiguos tenían muchos modos diferentes y de carácter esencial como: jónico, lidio, dórico, frigio. El modo dórico [produce un efecto] triste, pesado. Los antiguos tenían también únicamente ocho sonidos en la octava, sin los semitonos. De éstos, cada sonido puede ser convertido en fundamento, y en sistemas de estos sonidos ha de corresponderle también una tercera, cuarta, quinta, etc. Do tiene en Mi la tercera, en Fa la cuarta. Si el sonido fundamental es Mi, la tercera es Sol, la cuarta La. Únicamente entre Mi-Fa hay sólo medio tono; por consiguiente, es una manera totalmente distinta de avanzar, que confiere un carácter diferente (2).

[Lo concreto de la música. Lo melódico]

El tercer elemento es la música concreta, la melodía aparece aquí como lo principal. [139b] El sonar determina mediante la sensación, y el sonar natural de la sensación es la interjección, el estallido en un sonido que pinta la sensación. El sonido natural no es todavía música, [sino] sólo punto de partida de la música. Esta suscita la sensación.

La sensación se convierte en música cuando su expresión, el sonar como tal, es puesto en determinadas relaciones (2). Por consiguiente, la melodía tiene la sensación como fundamento, el simple sonido es desarrollado en una consecución de sonidos. Se mantiene un sonido fundamental, pero todos los demás sonidos son incluidos con él por medio de la armonía en un todo. La melodía constituye lo bello de la música; en lo melódico, lo que siente es la pasión subjetiva; [[la melodía]] es la posibilidad infinita del movimiento, pero donde el retorno al uno [se mantiene] siempre ante los ojos. Por eso se dice que lo melódico es cantable.

## [II. Die verschiedenen Weisen der Befriedigung]

### [1. Das Melodische]

[*Am Rande*: 18. 3.] Die Sangbarkeit erinnert an [die] menschliche Stimme, und die Stimme gehört dem Geiste an, [bewirkt] Zügelung der Affekte, der Ausgelassenheit, des Tobens der Willkür, die Forderung der Seligkeit, das Befriedigtsein in sich. Das Melodische ist daher die sinnliche Weise der Befriedigung. Die Kunst soll Darstellung im sinnlichen Medium sein, da Befriedigung [finden]. Der Gesang der Lerche im blauen Himmel ist ein sinnliches Ergehen, das sich unmittelbar genießen läßt. In höchsten Schwunge der Andacht und, [im] Leiden der Seele wird das Schöne bemerkbar. Die Italiener haben besonders [140a] den Sinn des Melodischen (1). Es ist nicht bloßer Schein der Empfindung oder Zerrissenheit, aber der Schmerz selbst ist schön und bleibt schön wie die bußende Magdalena (2). Im Burlesken bleibt das Zierliche und Anmutige [vorherrschend], ein Harlekin gegen einen Hanswurst (3).

In [der] Malerei wird fortgegangen zum Charaktervollen, unendlich weiter Bestimmten (4). Das einfache Bewegen der Empfindung zeigt sich nicht befriedigt, wenn die Melodie durch den Charakter der Erhabenheit verletzt wird. Der Fortgang vom Melodischen entsteht. Erstens: das Spiel mit dem Vernehmen ist ohne Bestimmung, es ist nur das Ergehen einer allgemeinen Empfindung als Traurigkeit, Schmerz, Freude... Allein: Jede solche Empfindung enthält (5) [eine] unendliche Mannigfaltigkeit von Bestimmungen, es wird gefragt nach dem Inhalt des Schmerzes. Die Bestimmung tritt weiterhin in Leidenschaft, Affekt, und steigert sich in die höchste Zerrissenheit, gegen jenen Genuß der Seele in sich selbst. Zweitens tritt das Bedürfnis größeren Reichtums ein. Die Melodie belebt den Fortgang der einzelnen Töne (6). Jedes Moment des Fortschreitens wird erhoben zum Reichtum von Tönen, und wie die Affekte fortgetrieben werden in mannigfaltigste Verschlingungen, so werden auch die Töne, daß alles sich zusammenhält; die Wiederherstellungen der Dissonanzen machen nun die Befriedigung aus.

### [2. Die deklamatorische Musik]

Die zweite Art der Erfüllung gibt der Musik das Deklamatorische. [140b] Die Musik hat einen Text, in Worten drückt sich der unendliche Reichtum der Vorstellungen aus (1). Das Empfinden ist in der Musik [das Sinnliche], und es geht zur Vorstellung durch den Text über; der Text gibt das Nähere des Inhalts an. Die Musik, indem sie jetzt [einen] bestimmten Inhalt hat, wird die Deklamationen zum Inhalt haben.

[II. Los diferentes modos de la satisfacción]

[1. Lo melódico]

[Al margen: 18. 3] La cantabilidad hace recordar [la] voz humana, y la voz pertenece al espíritu, [promueve] la moderación de los afectos, del desenfreno, del desencadenamiento de la arbitrariedad, la pretensión de felicidad, el estar satisfecho en sí. Lo melódico es por eso el modo sensible de la satisfacción. El arte ha de ser representación en un medio sensible, y [encontrar] en eso satisfacción. El canto de la alondra en el cielo azul es una recreación sensible que se deja disfrutar de modo inmediato. En los más elevados impulsos de la devoción y [en el] padecer del alma se hace perceptible lo bello. Los italianos poseen de modo singular [140a] el sentido de lo melódico (1). No es mera apariencia de sensación o desgarramiento, pero el dolor mismo es bello y permanece bello como la Magdalena penitente (2). En lo burlesco prevalece lo grácil y encantador, un arlequín frente a un bufón (3).

En [la] pintura se progresa hacia lo pleno de carácter, hacia lo que de modo infinito se determina ulteriormente (4). El simple moverse de la sensación no se muestra satisfecho cuando la melodía es vulnerada por el carácter de la sublimidad. Surge el desarrollo de lo melódico. En primer lugar: el juego con el percibir no tiene determinación, es solamente el recreamiento de una sensación general como tristeza, dolor, alegría... Pero: cada una de estas sensaciones contiene (5) [una] diversidad infinita de determinaciones, se está preguntando por el contenido del dolor. La determinación se desarrolla ulteriormente como pasión, afecto, y se eleva hasta el más alto desgarramiento, contra aquel goce del alma en sí misma. En segundo lugar, se introduce la necesidad de mayor riqueza. La melodía vivifica el desarrollo de los sonidos individuales (6). Cada momento del progresar es elevado a la riqueza de los sonidos, y al igual que los afectos son conducidos a los más diversos entrelazamientos, del mismo modo también los sonidos, [[para]] que todo tenga coherencia; los restablecimientos de las disonancias constituyen ahora la satisfacción.

[La música declamatoria]

Lo declamatorio da a la música el segundo modo de la realización [140b]. La música tiene un texto, en palabras se expresa la riqueza infinita de las representaciones (1). El sentir es en la música [lo sensible], y pasa a la representación mediante el texto; el texto indica la determinación del contenido. La música, en tanto que ahora tiene [un] contenido determinado, tendrá como contenido a las declamaciones.

[a] das Lied und die alte Kirchenmusik]

Ein Lied ist ein Ganzes von Situationen, wie eine Landschaft, so muß darin auch ein Ton sein. Die Melodie schwebt dann über den verschiedenen Versen, die Melodie stimmt nur mit dem Inhalt des Liedes zusammen, und es ist da nur um das Singen zu tun (2). Ist der Text das Überwiegende, dann ist die Musik ein Begleitendes, diesen Charakter hatte vornehmlich die alte Musik. Erst in neuen Zeiten hat die Instrumentalmusik ihre Selbstständigkeit erlangt. Im Protestantismus greift die Musik vor dem Gottesdienst nicht in den Kultus ein, Oratoria haben nur erbauliche Musik zum Zwecke. Die deklamatorische Musik ist aber im katholischen Kultus bei verschiedenen Festen, verschieden (3).

[b] die dramatische Musik]

Dann ist sie vornehmlich dramatisch. Die Vermischungen von Prosaischen und Musikalischen in den Operetten Vaudevilles sind verstandlos. In der Oper sind wir aus [der] Prosa gezogen und in [die] höhere Kunstwelt gesetzt. Die Vermischung ist nur dann gerechtfertigt, wenn sie eine Ironie über sich selbst hat, wenn es sich selbst produziert (4). Hier ist [es darum] zu tun, daß der Text verstanden wird. [141a]

[Text und Inhalt der dramatischen Musik]

[Am Rande: 19. 3.] Im Text muß wahrhafter Inhalt sein, sonst geht die ganze Kunst des Kompositors verloren. Bei der melodischen Musik kann nun der Text gleichgültig sein (1). Guter musikalischer Text darf nichts Triviales, Kahles sein, wie die Operetten von Weiße (2). Erstens muß der Text nicht zu gedankenschwer sein. Schillersches Pathos ist nicht geeignet zur musikalischen Komposition, das ist für die Vorstellung zu überwältigend (3), [ebenso werden] die großen Gedanken von Sophokles, Äschyleische Chöre.

Der Inhalt der neueren Zeiten [eignet sich ebenfalls nicht; ebenso d]er Text der romantischen Poesie; diese soll einerseits naiv sein, Volkspoesie sein; es zeigt sich aber bald, daß es eine pretiöse Naivität ist, die geschraubt ist. Da sind nicht reine Empfindungen, Vorstellungen, sondern eine Erzungenheit der Empfindungen, Schöntuerei mit dem Gefühle, nicht durchdringendes Gefühl, oder unschöne Leidenschaften, die obgleich sie existieren, sie doch in sich unwahr sind, als teuflische Wesen, Ergötzen an Schändlichkeiten. Das ist keine gediegene wahrhaftige Empfindung. Der Text muß seinem Inhalte nach wahrhaft einfache Empfindung sein ohne Selbstsucht, Selbstgefälligkeit (4).

[a] La canción y la música religiosa antigua]

Una canción es un todo de situaciones, como un paisaje, por tanto ha de haber también en ello un carácter musical. La melodía se suspende en ese caso sobre los diferentes versos, la melodía está sólo en consonancia con el contenido de la canción, y ahí se trata únicamente del cantar (2). Si el texto es lo que predomina, entonces la música es algo que acompaña, este carácter lo tenía particularmente la música antigua. Sólo en tiempos recientes ha obtenido la música su independencia. En el protestantismo, la música no interviene en el culto ante el servicio divino, los oratorios tienen sólo música edificante como fin. Pero la música declamatoria, en el culto católico, es diferente según las diferentes fiestas (3).

[b] la música dramática]

Después, es sobre todo dramática. Las mezclas de prosaico y musical en las operetas vodeviles son irreflexivas. En la ópera somos sacados [de la] prosa y situados en mundo artístico más elevado. La mezcla está sólo justificada, entonces, si es una ironía sobre sí misma, en el caso de que ello se produzca por sí mismo (4). Aquí se trata de que el texto sea entendido. [141a].

[Texto y contenido de la música dramática]

[Al margen: 19. 3]. En el texto ha de haber un contenido verdadero, si no, se pierde el arte entero del compositor. Ahora bien, en la música melódica, el texto puede ser indiferente (1). Un buen texto musical no puede ser algo trivial, algo frío, como las operetas de Weiße (2). En primer lugar, el texto no ha de ser demasiado denso de pensamiento. El pathos de Schiller no es apropiado para la composición musical, es demasiado imponente para la representación (3), [lo mismo ocurre con] los grandes pensamientos de Sófocles, de los coros de Esquilo.

El contenido de los tiempos recientes [es también inadecuado. Asimismo] el texto de la poesía romántica; ésta ha de ser por un lado ingenua, poesía popular; pero pronto se muestra que es una ingenuidad amanerada, que es artificiosa. No son puras sensaciones, representaciones, sino una artificialidad de las sensaciones, requiebros con el sentimiento, no sentimiento penetrante, o pasiones inmorales, que aun cuando existen, son con todo en sí insustanciales, como esencias diabólicas, deleite en depravaciones. Esto no es genuina sensación verdadera. El texto ha de ser, según su contenido, simple sensación verdadera sin egoísmo, autocomplacencia (4).

Es muß da eine Art mittlerer Poesie sein, wie die französische, italienische; die sind einfache Empfindungen ohne tiefes Eindringen. Der Text kann für die musikalische Komposition vortrefflich sein, für sich nicht, wie die Zauberflöte. Schikaneder, Direktor einer Operngesellschaft in [einer] Wiener Vorstadt hat den Text gemacht. Der [Librettist, der] sonst burlesk ist, hier hat er aber das Richtige getroffen. Alles erfüllt die Phantasie und erwärmt das Herz. Poesie, die fein ist, aber sich in mittlerer Sphäre der Poesie hält (5). Händels Texte, die er selbst [141b] gemacht hat, sind so allgemeine religiöse Vorstellungen. Der Inhalt so weit herausgeführt, als für die Musik vorteilhaft ist (1); [ebenso] Glucks französische Texte. [Er] hat Metastasios Gedichte in Text gesetzt. Piccini hat Marmontel zum Textdichter gehabt, den ausgezeichneten leichten Dichter (2). Große Kompositeure haben keine schlechten Texte gewählt (3).

Die Übersetzung ist da gefährlich. Selbst in den vortrefflichen Übersetzungen von Glucks Musiktexten sind manchen mißfallen (4).

Das Herz des Kompositeurs muß das Gediegene der Empfindung selbst empfunden haben. Die einfachen Motive müssen sich sanft entwickeln (5).

Jetzt sucht man den Effekt durch Kontraste der Empfindungen zu gleicher Zeit hervorzubringen. In derselben Musik Rache, die schlimmsten Leidenschaften, [zusammen] mit Fröhlichkeit, Feierlichkeit. Das ist allerdings etwas Mächtiges, diese Kontraste in uns zu vereinigen, aber diese Kontraste sind gegen die Harmonie der Schönheit, das Herüberreißen von einem zum andern [zerstört die Schönheit] (6).

#### [das Melodische und das Charakteristische]

Der Gegensatz von Schönheit und Charakteristischen bei der Malerei, war [von] der Art, daß jedes Moment bedeutend sei, durchdrungen von der innern Einheit. Bei Musik ist die Gefahr leichter, daß das auseinander geht, [daß] in das zu Abstrakte, Charakteristische fortgegangen wird, zu allen Extremen des Bestimmteins als Gewalt, böse Leidenschaften. Der Umstand der Fortbewegung der Musik erlaubt [es], das einzelne für sich nicht tief zu charakterisieren.

Das Urteil über die Musik ist also so sehr geteilt. Händel [als] Direktor [einer] italienischen Truppe [fiel es] schwer aus seinen Sängern, die das Melodische vorzogen das Bedeutungsvolle auszupressen. Er verließ die Opernkomposition und [ver]legte sich auf Oratorien. [am Rande] Der Streit zwischen Glucks und Piccinis Musik war heftig, wie heute für und gegen Rossini gesprochen wird. Seine Musik ist gefühlvoll, was dem deutsch strengen Charakter zuwider ist. In der Inquisitionszene der Diebischen Elster von Rossini singt der Kriminalrichter im freisten Ergehen der Melodie (7).

Ha de ser entonces un género de poesía media, como la francesa, italiana; éstas son sensaciones simples, sin penetración profunda. El texto puede ser excelente para la composición musical, para sí no, como la Flauta mágica. Schikaneder, director de una sociedad operística en [un] suburbio vienés, ha escrito el texto. El [libretista, que] de ordinario es burlesco, ha alcanzado aquí lo verdadero. Todo satisface la fantasía y entusiasmo el corazón. Poesía que es sutil, pero que se mantiene en la esfera media de la poesía (5). Los textos de Händel, que él mismo [141b] ha escrito, son representaciones religiosas generales. El contenido, conducido tan allá como sea ventajoso para la música (1); [igualmente] los textos franceses de Gluck. [Este] ha puesto los poemas de Metastasio en el texto. Piccini ha tenido como poeta de texto a Marmontel, el excelente y ligero poeta (2). Los grandes compositores no han elegido malos textos (3).

La traducción es en estos casos peligrosa. Incluso las excelentes traducciones de los textos musicales de Gluck han desagradado a algunos (4).

El corazón del compositor ha de haber sentido lo genuino de la sensación misma. Los motivos simples deben desarrollarse delicadamente (5).

Ahora se busca producir el efecto mediante contrastes de las sensaciones a un mismo tiempo. En la misma música, venganza, las peores pasiones, [junto] con alegría, celebración. Esto es ciertamente algo poderoso, unir estos contrastes en nosotros, pero estos contrastes están contra la armonía de la belleza, el ir bruscamente del uno al otro [destruye la belleza] (6).

[lo melódico y lo característico]

La oposición de belleza y característico en la pintura era [de] tal manera, que cada momento fuera significativo, penetrado por la unidad interna. En la música es menor el peligro de que se separe, [de que] se avance hacia lo demasiado abstracto, característico, hacia todos los extremos del estar-determinado como violencia, malas pasiones. El hecho del movimiento sostenido de la música permite no caracterizar profundamente lo individual para sí.

El juicio sobre la música es por consiguiente tan controvertido. A Händel, [como] director [de una] compañía italiana, le resultaba muy difícil exprimir de sus cantantes, que antepusieron lo melódico, lo realmente significativo. Dejó la composición operística y se pasó a los oratorios. [Al margen] La disputa entre la música de Gluck y Puccini fue vehemente, del modo en que hoy se habla a favor y en contra de Rossini. Su música está llena de sentimiento, lo que es contrario al severo carácter alemán. En la escena de la Inquisición de La Urraca Ladrona de Rossini, el juez canta con el recreamiento más libre de la melodía (7).

[3. Die selbständige Musik]

**[142 a]** [*Am Rande*: 20. 3.] Die deklamatorische Musik kann man mit Gemälden vergleichen; es ist da eine bestimmte Situation gegeben. Es ist hier aber eine Zerlegung vorhanden. Gegen beides ist dann noch ein Drittes (1). Der Boden des Musikalischen ist das Innerste der Subjektivität, und dieses ist für sich bestimmungslos. Das nächste Konkrete ist die Subjektivität als solche, durch keinen Inhalt bestimmt, die ganz das Recht ihrer Willkür ausüben kann, die sich entreißen kann, [und zwar] jenem Hinschweben der Melodie und dem Bestimmtheitsein durch den bestimmten Inhalt.

[a] das italienische Publikum]

Dieses Entreißen kommt auch in Rücksicht auf den Hörer vor. [Ein] dramatisches musikalisches Werk hat Empfindung, Leidenschaft, allein dabei auch Glauben, Handlungen, Begebenheiten. Das eigentlich Musikalische sind die Empfindungen, Leidenschaften; die Handlungen werden nur rezitatorisch behandelt. Sobald von Befreiung die Rede ist, so macht sich das Publikum los von dem Inhalt und hört bloß das Musikalische. Das geht nicht musikalisch zu behandeln, was nicht musikalisch geeignet ist. Nur die Deutschen machen die Forderungen, wollten Erregung durch das Ganze der Aufmerksamkeit. Die Italiener machen sich [aus] den Rezitationen nichts, weil diese wenig oder nichts Musikalisches haben (2).

[b] die Instrumentalmusik]

Andere wichtigere Seite ist die Form der Instrumentalmusik. Da kann der Komponist seine Willkür zeigen. Das ist ganz unabhängige Musik, lediglich von dem Subjekte abhängig. Es ist die Musik die fortwährendes Rätsel, Aufgabe ist, dem Anhörer [aufgibt] einen Sinn zu erhaschen, wozu er aber niemals kommt. Wenn solche Musik nicht geistreich ist, so wandelt sie den Zuhörer leicht an, sich eine Erfüllung für dieses Ergehen zu machen; der Zuhörer verfällt in Träumereien (3).

**[142b]** Eine andere Weise der Erfüllung ist die, wenn während der Musik etwas geschieht, als Gottesdienst. Die Musik ist dann nur begehendes Verklingen. Solche Kirchenmusik kann sicher einfach dabei sein, sonst störte sie die Andacht (1).



[3. La música independiente]

[142 a] [*Al margen:* 20. 3] Se puede comparar a la música declamatoria con pinturas; ahí está dada una situación determinada. Pero aquí existe una escisión. Respecto a ambas hay todavía un tercero (1).

El suelo de lo musical es lo más interno de la subjetividad, y éste es para sí sin determinación. Lo concreto a considerar ahora es la subjetividad como tal, no determinada por ningún contenido, que puede ejercitar enteramente el derecho de su arbitrariedad, que puede desprenderse de aquel suspenderse de la melodía y del estar-determinado mediante el contenido determinado.

[a] el público italiano]

Este desprenderse aparece también en relación al oyente. [Una] obra musical dramática tiene sentimiento, pasión, pero con ello también creencia, acciones, acontecimientos. Lo propiamente musical son las sensaciones, pasiones; las acciones se tratan únicamente de modo recitativo. Tan pronto se habla de liberación, el público se abstrae del contenido y escucha meramente lo musical. No se puede tratar musicalmente lo que no es musicalmente adecuado. Únicamente los alemanes ponen exigencias, querrían estímulo a través de la totalidad de la atención. A los italianos no les dicen nada los recitativos, porque éstos tienen muy poco o nada musical (2).

[b] la música instrumental]

Otro aspecto de más relevancia es la forma de la música instrumental. Ahí puede el compositor mostrar su libre arbitrio. Esta es música enteramente independiente, dependiente exclusivamente del sujeto. Es la música que es permanente enigma, tarea, encomienda al oyente atrapar un sentido, a lo que éste sin embargo nunca llega. Cuando tal música no es rica de espíritu, al oyente le sobreviene fácilmente la tentación de crearse un contenido para este sucederse vago; el oyente cae en ensañaciones (3).

[142b] Otro modo de la realización es aquel en el que sucede algo durante la música, como culto divino. La música es entonces únicamente un sonar casi imperceptible que acompaña. Tal música religiosa es sin duda capaz de estar sencillamente presente, si no, perturbaría la devoción (1).

[c] die Exekution]

Eine dritte Subjektivität, die sich für sich konstituiert, ist die ausübende des Künstlers. Zur Wirklichkeit der Musik gehört der ausübende Künstler, entweder wie der Rhapsode zur Rezitation des epischen Gedichts. Bei der Exekution der Musik ist der ausübende Künstler bloß gehorchend, oft ganz äußerlich mechanisch, wenn er nichts mehr tut, als seine Lektion hersagt, oder der Vortrag ist seelenvoll, belebt, sodaß der Künstler dabei ruhig ist als executierender, oder als komponierender. Oft ist dem Sänger selbst ein Teil der Verzierung der Ausfüllung überlassen. Das erlaubt besonders melodisches Ergehen. So[eben] ist bei Rossini der Fall, wo das Melodische und daher die Freiheit des Sängers überwiegend ist. Da hat man das künstlerische Produzieren selbst gegenwärtig vor sich. In dieser Gegenwart ist alles Bedingende weggeworfen (2). Das Subjekt kann da durch Meisterschaft selbst den Gang der Melodie unterbrechen (3).

In der Virtuosität verliert das Instrument das Recht äußerliches Organ zu sein, es wird zum lebendigen Organ des Künstlers. Die Genialität zeigt [sich] nicht nur in der Äußerlichkeit ihre Meisterschaft, sondern auch in der Innerlichkeit. Kunststücke, wenn sie unwillkürlich und an ihrem Orte sind, sind großartig. Oft vermag der Künstler aus [dem] eigenen [143a] Instrumente etwas ganz anderes und bringt ganz andere Klangarten hervor (1). Da ist die höchste Spitze musikalischer Gewalt. Ein äußeres Werkzeug wird zu einem vollkommen beseelten Organ, wir haben vor uns das innere Komponieren und Produzieren der genialen Phantasie. Die Gegenwart des Produzierens ist allein in der Musik möglich.

[c] la ejecución]

Una tercera subjetividad, que se constituye para sí, es la que ejercita el artista. A la realidad de la música pertenece el artista ejecutante, como el rapsoda a la recitación de la poesía épica. En la ejecución de la música, el artista ejecutante es meramente obediente, con frecuencia muy exteriormente mecánico, si no hace otra cosa que recitar de memoria su lección, o la ejecución es muy inspirada, animada, de manera que el artista está sin ningún problema presente como ejecutante, o como compositor. Con frecuencia se deja a la discreción del cantante una parte de los adornos de la realización. Esto permite de modo especial el suceder melódico. Lo mismo ocurre en el caso de Rossini, donde lo melódico, y por consiguiente la libertad del cantante, es lo que predomina. Ahí se tiene ante sí presente el producir artístico mismo. En este presente es arrojado todo aquello que condiciona (2). Ahí puede el sujeto, gracias a su maestría, incluso interrumpir el transcurso de la melodía (3).

En el virtuosismo, el instrumento pierde el derecho a ser un órgano exterior, se convierte en órgano vivo del artista. La genialidad no manifiesta únicamente en la exterioridad su maestría, sino también en la interioridad. Las piezas artísticas, cuando no son arbitrarias y están en el lugar adecuado, son grandiosas. A menudo, el artista logra de [su] propio [143a] instrumento algo muy distinto y produce sonidos completamente diferentes (1). Ahí está la más alta cumbre del poderío musical. Un instrumento externo se transforma en un órgano enteramente animado, nos encontramos ante el componer y producir interno de la fantasía genial. El presente del producir es posible únicamente en la música.

NOTAS  
de  
ALAIN OLIVIER

**Página 136b**

1. "Die Künste sind nicht für den theoretischen, sondern für den praktischen Sinne" (Heimann. Ms. 119). Cf. Ästh. 1. 177s.

2. Heimann. Ms. 119: "Die Kunst ist so für die Theorie, für das begerdlosen Anschauen". Cf. Ästh. 3. 128.

3. Heimann, Ms. 119: "Ich bin mit dieser Kunst am wenigsten vertraut, weil das musikalische Element etwas so Abstraktes ist". Cf. Ästh. 3. 131.

**Página 137a**

1. Cf. Heimann. Ms. 119: "Die andere Künste kann man objektive Künste gegen die Musik nennen. Jene sind durch die Gestalt und Inhalt verbunden; von fester Bestimmtheit, Situation gehen Skulptur und Malerei aus". Cf. Ästh. 3. 134.

2. Heimann. Ms. 120: "Es ist ein Zurückgehen in die eigene Freiheit: man macht sich Erinnerung in sich selbst". Cf. Ästh. 3. 137.

4. Heimann. Ms. 120: "Die musikalische Ausbildung ist mehr ein Ausweiten, Entfernen und eine Zurückführung dieses Ausweitens zur Einheit; aber das Thema wird nicht deutlicher, nicht expliciert; seine Bestimmung ist schon ausgesprochen im Thema und erschöpft; in den Gegensätzen wird es wiederholt; aber zur Verständnis wird nicht weiter beigetragen durch die Details". Cf. Ästh. 3. 135-137. Estas líneas, que dan testimonio de una reflexión sobre la unidad formal de la música y sobre la noción de trabajo temático, no tienen equivalente en los cursos anteriores a 1829. Se aplican especialmente a la música instrumental, e incluso más precisamente a la forma-sonata tal y como se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, en particular en la primera escuela de Viena (Haydn, Mozart, Beethoven). Confirman así una evolución del interés de Hegel por la música instrumental.

4. Ästh. 3. 137. La arbitrariedad que se manifiesta en la música es entendida positivamente como la expresión de una libertad más grande, pues la música no se restringe a reproducir un contenido objetivo dado, como es sin embargo el caso de la pintura. El contenido está totalmente producido por la subjetividad. Ver igualmente las páginas 142 y 143 sobre la música independiente de la ejecución.

5. Ästh. 3. 149. Sobre el poder de la música, cf. Ascheberg. Ms. 221.

6. Ästh. 3. 129.

7. Ästh. 3. 159.

8. Heimann. Ms. 120: "Bin ich von einem Gemälde noch so sehr umfängen [?], so bin ich immer gegenüber einem Anderen; in der Musik nicht". Cf. Ästh. 3. 129, 147. El poder que tiene la música sobre el yo es propio de ella. Una pintura permanece siempre como algo

exterior a mí, puedo fácilmente despegar mi mirada de ella, mientras que la música se apropia de la atención, actuando inmediatamente sobre el espíritu. Impone su temporalidad al sujeto y alcanza así el centro mismo de la conciencia.

9. Heimann. Ms. 120: “Die militarische Musik gibt nicht den Mut, wenn er nicht da ist, sie fügt sich zu, wenn das Interesse des Inneren beschäftigt ist mit dem Angriff”. Cf. Ästh. 3. 152. Cf. Hotho 1823. Ms. 240: “Bei den Regimenten hat man gute Musik, sie wird in der Schlacht den Mut befeuern, aber nicht mehr die Mauern von Jericho umwerfen. Die Musik unterstützt nur die Mächte des Muts, der Pflicht”. Como consecuencia de la época de las Luces, el espíritu está movilizado más bien por pensamientos y representaciones que por el solo poder de los sonidos y el de las palabras, del contenido.

### **Página 137b**

1. Las consideraciones sobre la naturaleza del sonido se redujeron en las clases de 1829. Sin embargo se desarrollaron mucho más en la *Enciclopedia* de 1827 (§§ 300-302).

2. *Harmonika*. Se trata, según el uso dado al término en la época, de lo que hoy llamamos “Glasharmonika”. Este instrumento fue inventado por Franklin en 1762. Numerosos virtuosos como Dussek y Marianne Kirchgäbner, –para la que Mozart compuso quizá la pieza más bella realizada para este instrumento, el Adagio y Ronndo KV 617– lo hicieron escuchar en concierto por toda Alemania. El instrumento ya no se utiliza casi desde entonces. Se discutía en la época si, como decía Mendel, las vibraciones del vidrio, que alcanzarían directamente el sistema nervioso, podían ser perjudiciales para la salud.

3. Cf. Ästh. 3. 169. Hegel reconoce aquí, como en 1823 y 1826, que el timbre es una dimensión formal de la música. Intenta conciliar su sistema de los instrumentos (divididos en dos grupos según si la resonancia se produce de manera lineal, en una columna de aire o en una cuerda, o de manera superficial) con su definición de la música como arte de la interioridad, privilegiando la resonancia lineal sobre la resonancia superficial, porque esta aparece como un momento más acabado en la reducción ideal del espacio a la puntualidad, en la negación de sí mismo, en la expresión de la subjetividad.

4. Cf. Ästh. 3. 171 s. Las notas de Hotho en 1823 muestran ya una insistencia de Hegel sobre la importancia de la orquestación y su valor dramático: el ejemplo de los conciertos y de las sinfonías de Mozart (1756-1791), único ejemplo de música instrumental pero que es completamente pertinente aquí, se encuentra también en el curso de 1826, Hegel parece haber tenido siempre una gran inclinación hacia la música de Mozart en general, y particularmente hacia sus óperas. (Ver también aquí debajo, página 141a). Tenía en su biblioteca la biografía de Nissen.

5. Cf. Ästh.3. 170 s. La demostración de la superioridad de la voz sobre todos los demás instrumentos se encuentra ya en la *Enciclopedia*

(§ 351). Hegel la distingue fundamentalmente del simple sonido, como expresión de la subjetividad y trata así del sonido en la filosofía de la naturaleza, pero la voz es comentada en la filosofía del espíritu. En las clases de 1823 y 1826, hace también una comparación en el mismo sentido entre la perfección de la piel humana, síntesis de todos los colores, para la vista, y por consiguiente para la pintura, y la de la voz humana, síntesis de todos los timbres para el oído, y por consiguiente para la música. En ambos casos, lo humano proporciona el objeto de arte más rico: toda la estética hegeliana tiende a hacer de él el contenido supremo. (Cf. Hotho 1823. Ms. 258 y von der Pfordten 1826. Ms. 79 a). El interés en la voz humana está en el corazón de la estética musical de Hegel. Desde el período de Francfort, se puede ver por otra parte su interés particular por el canto. Antes del descubrimiento de Lablache (1794-1858) y Rubini (1795-1854) en Viena, se entusiasma ya con las cantantes oídas en Berlín, como Gentile Borgondio (1780-?), que es nombrada en el curso de 1821 (Ascheberg. 1820/21. Ms. 224), o Angelica Catalani, sin hablar de Anna Milder-Hauptmann, hacia la que parecía experimentar una verdadera pasión.

#### **Página 138a**

1. Cf. Ästh. 3. 158.

2. Cf. Ästh. 3. 159 s.

3. Cf. Ästh. 3. 161-163. Hotho, en la edición póstuma no alude a la idea de que el entendimiento introduce regularidad en la naturaleza; tampoco se refiere al ejemplo del reloj. Ahora bien, si la medida debe imitar a la naturaleza, no será siendo regular, sino al revés siendo irregular.

#### **Página 138b**

1. Cf. Ästh. 3. 164-166. Aparece aquí una primera crítica de la música alemana cuya lengua parece impropia a la música, porque le falta ritmo y porque se limita a la estricta regularidad de la medida, una regularidad de entendimiento, en lugar de seguir la de la melodía, la regularidad libre de la naturaleza. Hegel tiene sobre todo a la vista en estas líneas los oratorios de Händel (1685-1759), que escuchó en alemán en la Singakademie, más que las óperas, escritas en italiano pero que no se representaban ya más al principio del siglo XIX. Por otra parte critica menos la música que el texto alemán, como se deduce claramente de las notas de Ascheberg de 1821, según estas notas reconoce también la "mannichfaltigste Harmonie, Majestät, Melodie" de la música de Haendel (Ms. 229), en el que, como en Mozart o Gluck, "ist der musikalische Ausdruck sowohl, als das Erfassen des Sinnes herrlich". Cf. también Griesheim 1826. Ms. 295: "so frei und herrlich auch sonst die Händelsche Musik einergeht, so hört man doch diesen Jambus durch". Sobre Händel ver también más adelante: página 141 ab.

2. Cf. Ästh. 3. 172 s. Heimann hace notar la referencia a Pitágoras (Ms. 122). Con respecto a este tema se puede también leer el desarrollo dedicado a la armonía en la Enciclopedia, § 300, o, en lo referente a la relación de los números y del concepto en Pitágoras, las lecciones sobre la historia de la filosofía. Se atribuye en efecto a Pitágoras la invención del monocordio, y el descubrimiento de que la altura del sonido depende al mismo tiempo de la longitud (Länge), del diámetro (Dicke) y de la tensión (Spannung), a los que hay que añadir también la densidad (las diferencias entre los metales utilizados).

3. Cf. Ästh. 3. 174.

### **Página 139 a**

1. Cf. Ästh. 3. 173 s. Cf. Ascheberg. Ms. 224.

2. Cf. Ästh. 3. 175. Los modos griegos fueron abandonados desde la edad media; en la época de Hegel ya no se conocía más que la tonalidad (modo menor y modo mayor). Su exposición está inspirada en lo que leyó en los griegos, en particular, en Pitágoras, Platón y Aristóteles.

### **Página 139 b**

1. Cf. Heimann. Ms. 123: "Der Ausdruck durch den Ton, der Schrei, hat noch nichts Artikulisches". Cf. Ästh. 3. 144 s. y Ascheberg 1820/1821. Ms. 224 s. Hegel alude a las ideas de Rousseau en este punto, que veía en el grito el origen de la lengua y de la música.

2. En Heimann intervienen explícitamente la idea de belleza unida en la música al aspecto melódico: "Die Musik erregt Empfindung, aber diese wird schön, indem sie in ein bestimmtes Verhältnis gebracht wird". (Ms. 123). Cf. Ästh. 3. 192 s.

### **Página 140 a**

1. Cf. Heimann: "Einfache Größe findet man in ihren erhabenen Melodien, es ist die Befriedigung der Versöhnung, welche sich ausspricht in ihrer heiligen Musik" (Ms. 123). A propósito de todo este párrafo, cf. Ästh. 3. 193-195. Hotho cita en su edición los nombres de los compositores de música religiosa de la Italia católica del final de la Edad Media, que se encuentran también citados en el curso de 1826 (cf. Griesheim. Ms. 295, Löwe. Ms. 273): Palestrina (1524-1594), Pergolesi (1710-1736), Durante (1684-1755). Añade también los de Lotti (1667-1740), y curiosamente Mozart, Haydn (1732-1809) y Gluck (1714-1787), que sin embargo son considerados por Hegel como maestros alemanes. Hegel acusa muy netamente la distinción entre la música italiana y la música alemana y tiende a ver la primera a semejanza de la pintura, como punto culminante del ideal romántico en el arte católico. Mientras que la segunda es problemática, pues en Alemania, en la época moderna, el protestantismo conlleva una devaluación de la dimensión estética, ya que Dios debe ser captado por el

pensamiento sin ningún elemento representativo, y debe ser adorado en espíritu y no de manera sensible.

2. Cf. Heimann. Ms 123: "Es ist ein Beisichsein in der Zerrissenheit". Es la expresión misma del ideal romántico. Cf. Ästh. 2. 220. Este Ideal estético de la identidad del sujeto en la extrema escisión hay que comprenderlo también como la manifestación de la Idea tal y como es pensada en la Lógica como identidad mediatizada. Al igual que el concepto no debe reducirse ni al momento de la identidad inmediata ni al de la contradicción, la obra de arte presenta y supera los momentos de la simple beatitud y del desgarró. La reconciliación (Versöhnung), el tercer momento de la dialéctica, es un elemento tan fundamental en el pensamiento hegeliano, ya sea religioso, moral, lógico o estético, como el de la contradicción y el desgarró. La belleza no reside tampoco en la total ataraxia, en la ausencia de toda pasión que viniera a confundir la identidad del yo, sino al contrario en una bienaventuranza en el corazón de la más extrema de las escisiones, del más extremo sufrimiento, como el de María Magdalena, que es para Hegel el objeto por excelencia del arte romántico. El ser idéntico en el seno de la alteridad no es sino la libertad misma, pensada por Hegel no como libre arbitrio sino precisamente como el "bei-sich-sein" del que aquí se trata. La libertad es el concepto central no sólo de la lógica y de la filosofía del derecho, sino también de la estética, como lo mostraré en mi trabajo doctoral en curso de publicación.

3. Hanswurt es de algún modo en el teatro alemán de los siglos XVII y XVIII el equivalente del Arlequín de la Comedia dell'arte.

4. Cf. Heimann. Ms. 124: "Ist aber das Plastische in der Skulptur, das Charakteristische, Tiefe in der Malerei, so ist in der Musik das Melodische hervorzuheben". Cf. Ästh. 3. 195.

5."Aber sie enthalten in der ernsten Wirklichkeit die unendliche Mannigfaltigkeit in weiteren Bestimmungen". (Heimann. Ms. 124). El texto es aquí más confuso en cuanto a la composición y el contenido. Parece que Hegel piensa ahora en los diferentes "modos de satisfacción" que puede tener la música, y comienza por subrayar la insuficiencia de la pura melodía, que permanece abstracta, a la que le falta la riqueza de los sentimientos de la vida. La música debe por tanto evolucionar en el sentido de la particularización, a ejemplo de la pintura y la poesía, en la caracterización de los sentimientos, pero el riesgo es que la pintura que caracteriza a las pasiones contradiga el ideal melódico de la belleza. Cf. Ästh. 3. 196.

6. Cf. Heimann. Ms, 124: "Ein Fortschreiten ist die Chorstimme, es ist der Reichthum der Tönen; eines wird durch das Andere, und das Ganze ist die Harmonie in ihm selbst". La melodía recibe una riqueza mayor de determinaciones no sólo por la caracterización más profunda de los sentimientos, sino también por la variedad de la armonía producida por la multiplicidad de voces en el coro. Estas pueden acordarse o



bien entrar en oposición las unas con las otras hasta la disonancia, que sin embargo debe ser siempre superada. Cf. Ästh. 3. 183 s. Entre la lógica de la tonalidad y el pensamiento dialéctico de Hegel existe esta profunda afinidad que consiste en llegar al extremo de las contradicciones (las disonancias, las modulaciones, etc.), pero en la idea de que van a ser resueltas.

### **Página 140 b**

1. “wo das Empfinden zur Vorstellung übergeht, und wodurch sich überhaupt das Empfinden des Menschen von dem der Thiere unterscheidet” (Heimann. Ms. 124.) El sentimiento es lo que tienen en común los hombres y los animales, es “die unbestimmte dumpfe Region des Geistes” (Ästh. 1. 59).

2. Ästh. 3. 197.

3. Cf. Heimann. Ms. 124 (modificado): “Chorale sind Hauptsache bei der Protestanten, deren Kirchenmusik mehr Zustimmung und Vergnügen als Gottesdienst in den Oratorien ist”. Cf. Ästh. 3. 207 s. Se puede ver aquí la distancia que Hegel toma con respecto a la música religiosa protestante, que, al contrario que la católica, no tiene mucho sitio en el culto mismo. La Singakademie de Berlín daba así los oratorios de Graun o de Haendel indistintamente en la iglesia o en la Opera antes de poseer su propia sala en 1827. En esta sala, y no en la iglesia, no en un marco religioso, sino más bien como concierto, tuvo lugar el reestreno de la Pasión según san Mateo de Bach (1685-1750) bajo la dirección de Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847). Sabemos que Hegel asistió a las dos representaciones del 11 y del 23 de marzo. Las declaraciones de las que hablamos son del 19 de marzo y podrían referirse a ellas. Cf. Otto Pöggeler, *System und Geschichte*, 3.

4. Cf. Heimann. Ms. 125: “In der Vermischung aber ist nur dann eine Rechtfertigung möglich, wenn die Vermischung eine Ironie mit sich selbst ist, wie in der franz. guten Operette. Es ist ein sich selbst Parodirendes. Den Text soll hier aber und Sinn vernommen werden, und die Musik ist nur begleitend; ein Anflug von Komischen erscheint nun. Ist aber Ernst darin, so ist die Vermischung geschmacklos”. Cf. Ästh. 3. 202. Hegel critica aquí otro aspecto de la música alemana: los “Liederspiele” o “Operette”, como se decía en la época. Están inspiradas en los vodeviles franceses, como los que Favart (1710-1792) había puesto como modelo en París en el siglo XVIII, en ellos se alternan las melodías fáciles con los diálogos hablados. Estas operetas alemanas se representaban en gran número en Berlín, en la Opera y, a partir de 1826, en el Königstädtisches Theater. Los franceses, que constituyen un pueblo lleno de ingenio, sobresalen en este género ligero e irónico; pero los Alemanes son considerados como un pueblo demasiado serio para esto. Hotho repite esta misma idea en sus *Vorstudien* (p. 185).

**Página 141 a**

1. "... aber der Inhalt muß doch immer da sein" (Heimann. Ms. 125). Hay que distinguir por tanto entre el texto y el contenido: en la melodía, en la ópera italiana, nos podemos apartar del texto, pero el contenido dramático, el sentimiento debe estar presente y ser interesante.

2. Christian Felix Weibe (1726-1804) fue el libretista de Hiller (1725-1804). Conoció las óperas cómicas de Favart durante su viaje a París en 1759/1760, y se inspiró en ellas para sus "operetas" ("Singspiele") interpretadas en Leipzig y Weimar entre 1766 y 1773, como por ejemplo *Der Teufel ist los*, *Lottchen am Hofe*, *Die Jagd*, etc. Weibe y Hiller fueron los fundadores de un género que inspiró también a Reichardt (1752-1814), Goethe o Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*).

3. Esta idea se encuentra ya en los cursos precedentes: cf. *Ascheberg* 1820/21. Ms. 223. El drama schilleriano se dirige más bien a la reflexión; su contenido, la moralidad de la época de las Luces, es menos sensible que inteligible; es sublime más que bello. Está a mitad de camino entre el arte y la filosofía. La ópera por el contrario no debe renunciar a la dimensión sensible; tiene que facilitar un disfrute estético y no invitar a la reflexión. Cf. A. Gehrmann-Siefert, *Das "moderne" Gesamtkunstwerk: die Oper*. En: *Phänomen versus System*. Hegel-Studien, Beiheft 34, Bonn, 1992, pp. 217 ss. La historia parece por otra parte haber quitado la razón a Hegel, puesto que Donizetti (*Maria Stuarda*), Rossini (*Guillaume Tell*) y Verdi (*Giovanna d'Arco*, *Luisa Miller*, *Don Carlo*), obtendrán algunos años más tarde grandes éxitos que no han sido desmentidos hoy, adaptando para la ópera las obras de Schiller. Se podría ver también aquí una alusión crítica al tratamiento de Beethoven de la *Oda a la Alegría* en su IX sinfonía, pero esta última fue compuesta en 1824 y las líneas que anteceden datan de 1821 y 1823.

3. Ästh. 3. 202 s. Hegel no dejó de criticar la poesía y el pensamiento romántico en todas sus obras y en todos los ámbitos. (Cf. O. Pöggeler, *Hegels Kritik der Romantik*, Bonn, 1956). En la ópera, Hoffmann había presentado ya en Berlín en 1816 la ópera *Undine* basada en el libreto de la Motte Fouqué, pero fue sobre todo Carl-Maria von Weber (1786-1826) quien abrió las puertas de la ópera romántica alemana, con el *Freischütz*, que conoció un triunfo inmenso en su estreno en Berlín en 1821, después con *Euryanthe* (1824) y *Oberon* (1826). Ver más adelante, página 141 b, nota 6. Así Hegel condena toda una parte de la música alemana del siglo XIX que desde Weber hasta Schumann, Wagner y Mahler, se inspira en los poemas románticos, en el canto de los *Nibelungen* o en *Des Knaben Wunderhorn* (que Hegel condenó desde su aparición).

4. Cf. Ästh. 3. 203. *Die Zauberflöte* fue creada en el Theater auf der Wieden en Viena el 30 de septiembre de 1791. Se admite que Mozart tuvo mucho que ver en la redacción del libreto, se inspiró en gran

medida de las ideas masónicas. Puede que esto explique que el libreto de Schikaneder esté bastante conseguido. La obra fue presentada como *Singspiel*, pero su significado va más allá de lo que se puede esperar de un género así.

### Página 141 b

1. Cf. Ästh. 3. 204. Sobre Händel, ver también página 138b.

2. Cf. Ästh. 3. 204. Gluck (1714-1787) compuso sus primeras obras sobre textos italianos de Metastasio (1698-1782). Pero sus óperas francesas tienden a alejarse del modelo de la *opera seria* proporcionado por éste. Piccini (1728-1800) y Marmontel (1723-1799) fueron en París los principales adversarios de la reforma “gluckiana”, que tiende a privilegiar el drama, y en consecuencia lo recitado, en detrimento de la melodía. Hegel se sitúa todavía en este debate de finales del siglo XVIII y parece inclinarse más bien hacia los “piccinistas”. Sin embargo tenía predilección por las óperas de Gluck, tal y como las interpretaba Anna Milder-Hauptmann ejemplarmente en Berlín, que varios de sus contemporáneos advirtieron. (Ver por ejemplo: F. Nicolín, *Hegel in Bericht seiner Zeitgenossen*, Hamburgo 1970, pp. 301, 452) A propósito de la querrela de los “piccinistas” y los “gluckistas”, ver más adelante, nota 8.

3. Cf. Heimann. Ms. 125: “Die Musik begleitet, und was begleitet wird, muß gediegen sein, wenn die Musik gediegen ist”.

4. Cf. Heimann. Ms. 125: “Die Übersetzung ist so gefährlich, es leidet die musikalische Zusammenstimmung. Jeder Wort muß ausgewählt sein, um nicht mit einem gleichgültigen Wort den Effekt zu legen”.

5. Cf. Ästh. 3. 205. Hegel criticó también a los músicos que, al contrario que los poetas, no necesitan una gran experiencia de la vida para escribir música; por eso los niños pueden ser músicos. (Cf. Ascheberg 1820/21. Ms. 288: “Grobe Komponisten sind auch in der Regel die stoffleersten Menschen”). Aquí parece admitir que la música puede ser igualmente sólida en sí misma.

6. Cf. Ästh. 3. 205-207. Hegel piensa aquí claramente en el *Freischütz* o en el *Euryanthe* de C.M. von Weber, tal y como triunfaban todavía en Berlín. La edición de Hotho lo confirma con la crítica explícita del *Freischütz* y del *Oberon* en la parte de la Estética dedicada al Ideal (Ästh. 1. 161). Cf. Dalhaus, *Hegel und die Musik seiner Zeit*. En: Hegel-Studien, Beiheft 22, 1983, p. 342 ss.

7. La alternativa en la música dramática, entre un ideal fundado en la supremacía de la melodía y otro en la verdad de las situaciones y la primacía del texto no es nueva. Ya en el siglo XVIII enfrentaba a Händel y a sus cantantes en Inglaterra, Gluck y Piccini en Francia, como enfrenta en Alemania a los partidarios de Weber y de Puccini. En el debate contemporáneo, al revés de la mayoría de sus compatriotas, vemos como Hegel toma deliberadamente partido por Rossini (1792-1868), tuvo ocasión de escuchar sus obras en Viena y París in-

terpretadas por cantantes italianos (entre ellas: *Il Barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Semiramide*). Sin duda escuchó *La Gazza ladra* (die diebische Elster) en Berlín. La referencia que hace a la frase cantada por el juez (o más bien por el Podestá) en la escena del juicio habla por sí misma. Tras la condena a muerte de la criada, acusada de haber robado una cuchara de plata, éste se pone a vocalizar palabras de conmiseración en el puro estilo del *bel canto*.

### **Página 142 a**

1. Cf. Heimann. Ms. 126: "Die Skulptur beruht auf sich, in sofern kann man die melodische Musik nach ihr nennen; mit der Malerei kann man die deklamatorische vergleichen, hier ist eine Zerlegung in Ausdruck und musikalische Begleitung". La melodía es el momento de la unidad inmediata y de la abstracción, la voz humana que se basta a sí misma, se cierne al margen de toda determinación (páginas 139 b ss). La música unida al texto es el momento de la particularización, la expresión de contenidos diversos unidos a un texto, a palabras, a situaciones (páginas 140 b ss). La música instrumental es en fin el momento de la subjetividad concreta: este tercer punto será desarrollado ahora. Cf. Ästh. 3. 210.

2. Cf. Ästh. 3. 211. Hay dos aspectos en la ópera: la acción y los sentimientos (*Empfindung*). En la ópera italiana, cuya forma fue establecida por Metastasio, lo que se refiere a la acción está en las partes recitadas; los sentimientos, por el contrario, se desarrollan en los aires, que forman paréntesis estáticos desde el punto de vista dramático, pero que están mucho más trabajadas musicalmente. Por eso los italianos no se fijan en el "todo" de la representación, sino sólo en los aires o conjuntos que presentan por sí mismos un gran interés musical. Los Alemanes, por el contrario, tienen a la vista la acción así como los sentimientos y la distinción entre el aire y la parte recitada tiende a desaparecer: esta evolución ineluctable, que empieza en Gluck, y está muy marcada en Weber, culminará en los dramas de Richard Wagner, que abolieron en principio cualquier noción de aire. El público italiano, al tomar sus distancias respecto al aspecto dramático, muestra su independencia de espíritu; afirma los derechos de la subjetividad.

Cf. Ästh. 3. 212 s. En las clases precedentes, Hegel deplora explícitamente el desarrollo de la música instrumental: "ich muß es für ein Unglück ansehen, daß die Musik so selbständig ist". (Von der Pfordten. Ms. 80. Cf. también *Ascheberg*. Ms. 223). Ya no es sólo asunto de expertos. Opone a la música unida al texto y a la música instrumental "das freie Ergehen im Singen" como una tercera voz. Aquí la música instrumental es apreciada más positivamente, como la expresión de la subjetividad concreta del compositor. Incluso si queda enigmática en gran parte, no incita al aburrimiento ni a la ensoñación cuando no es "geistreich": una posibilidad que las clases precedentes no mencionaban.

**Página 142 b**

1. Cf. Heimann. Ms. 126: "Man darf daher solche Musik nicht aus dem Umfang ihrer Wirklichkeit herausgerissen beurteilen." Hegel considera aquí la música instrumental en el marco del culto. Su función no es propiamente musical, sino religiosa: debe incitar al recogimiento. Por eso la música de iglesia demasiado culta, se refiere a las obras para órgano de J.S. Bach, por ejemplo, es criticada. Independiente respecto al texto, no lo es respecto al servicio divino.

2. "Alles Bedingende ist verschwunden, wie die Bedingung der Kirche und des Inhalts der dramatischen Musik. Die gegenwärtige Seele läßt des Textes entbehren". (Heimann. Ms. 127). Cf. Ásth. 3. 215-217. Mejor que la música puramente instrumental, cuyo sentido es bastante incierto, el cantante de ópera rossiniano proporciona aquí el paradigma de una música absolutamente libre de las imposiciones del culto o de cualquier contenido dado. Es el portador de la subjetividad concreta, viva, una subjetividad ausente de la escultura, e incluso de la pintura, pero que está aquí presente, pues la obra musical no puede existir sin intérprete que la ejecute, que es una subjetividad. El cantante italiano se distingue sin embargo del rapsoda que cantaba la epopeya y cuya subjetividad no podía manifestarse, quizá porque los griegos no habían reconocido la idea de la subjetividad. El intérprete moderno muestra una total libertad con respecto al contenido: la obra existe para él y él mismo participa en su producción. En la época de Rossini, en efecto, el cantante podía libremente modificar las partes recitadas, variar las florituras, las cadencias, intercalar nuevos aires o suprimirlos, estas prácticas ya no se hacen hoy en día, ni tan siquiera en la interpretación de este repertorio. Hegel da testimonio del fenómeno en sus cartas de Viena, que le inspiraron tanto el curso de 1829 como el de 1826: escribe a propósito de una representación de Otello: "no se trata de una lección recitada sino de una persona que está totalmente presente, los cantantes, y Mme. Fodor especialmente, producen e inventan por sí mismos la expresión, las vocalizaciones; son artistas, compositores como el que ha puesto música a la ópera" (Hegel a su mujer, *Correspondencia*, t. III, nº 479, p. 54). Joséphine Fodor Mainvielle (1789-1870), de la que aquí se habla, obtuvo junto con otros el triunfo del *Barbero de Sevilla* en París en 1819 antes de ser contratada en Nápoles y en Viena. Rossini escribió un aire suplementario para ella. Estaba considerada, como Hegel reconoce en sus cartas, como una de las mejores cantantes de la época, con Angelica Catalani (1779-1849) o Anna Mider-Hauptmann (1785-1838).

3. "Ebenso kann es bei anderen Instrumenten als Sachen sich zeigen, wo die Existenz nicht mehr herrscht" (Heimann. Ms. 127). Al contrario del curso precedente, Hegel, en 1829, no atribuye sólo al canto y al cantante la posibilidad de manifestar la subjetividad concreta como una creación en acto, sino que extiende esta idea a la música instrumental. La virtuosidad instrumental ya no es necesariamente

asunto de expertos, una exhibición puramente técnica y desprovista de sentimiento. (Ascheberg advierte en 1821, Ms. 229: "Beim Klavierspieler interessirt oft seine Fingerbewegung, beim Violinspieler oft das Abarbeiten mit dem Bogen mehr als die Musik"). Es al contrario la manifestación de un dominio de la subjetividad sobre la naturaleza, en la que el instrumento deja de ser concebido como una cosa radicalmente opuesta a la humanidad de la voz y se transforma en un *organismo*, es decir en algo así como un cuerpo en el que aparecen la subjetividad y el espíritu. La virtuosidad es la expresión de la libertad del artista, para quien el instrumento no es una cosa extraña, sino el medio que tiene la subjetividad de estar ahí, de encontrar una objetividad, quedándose al mismo tiempo en la alteridad. Cf. Ästh. 3. 218 s.

### **Página 143 a**

1. Heimann hace aquí referencia explícita al violín (ver Ms. 127). Muchos otros virtuosos tocaron en Berlín antes que él, incluso si no llegaban totalmente a su nivel. Para el violín se puede nombrar por ejemplo a Spohr (1784-1859), Möser (1774-1851), el Kapellmeister de la Opera que Hegel conocía, todos daban igualmente numerosos conciertos, como solista o en cuarteto. Pero algunas semanas más tarde, Hegel podrá asistir a los conciertos interpretados por Paganini (1784-1839), cuya ejecución justificaría todavía mejor estas líneas.

