

# *Hegel, el cisne de Pesaro y la encarnación sensible de la Idea.*

ANTONIO DE DIEGO GONZÁLEZ  
*Universidad de Sevilla*

Este trabajo pretende ahondar en el rol que jugó para Hegel la producción operística de Gioacchino Rossini, quien fuese el compositor dilecto del filósofo. A través primero de su producción epistolar —que usaremos para introducir este texto— y luego de las referencias propuestas en la *Enzyklopädie* y en la *Ästhetik*, veremos la importancia vital —así resaltaremos un plano tan importante como el biográfico, con el peso que ejerce sobre la producción filosófica—, y después en su obra en conexión con su sistema. El planteamiento que presento es ver como la música de Rossini influyó y fue integrada dentro del sistema de Hegel.

Hegel tuvo un primer contacto con Rossini en un ambiente donde primaba el gusto por lo italiano y el rechazo importante de la crítica a la producción germánica<sup>1</sup>. En 1816 primaba el gusto por lo rossiniano, por lo melódico, y como veremos posteriormente esto sería recogido por Hegel en sus *Lecciones de Estética II* publicadas en 1837. Hegel descubría a Rossini en la capital austriaca en septiembre de 1816. Fue testigo del Rossini serio, viendo dos obras básicas de su producción: *Zelmira* y *Otello*. Y aunque llegó con notorios prejuicios producidos por la implacable crítica berlinesa, escribiría a su mujer: “*La última me ha aburrido, sobre todo en la primera parte —refiriéndose a Zelmira—*”. (HEGEL: 1960, 227). La primera impresión no había sido positiva, pues *Zelmira* aunque tiene una excepcional y brillante partitura, tiene problemas en la dramaturgia lo cual hace que la primera parte resulte tediosa, por la sucesión de números extremadamente largos y cansinos. Sin embargo Hegel queda entusiasmado por los cantantes. No era para menos pues presenció a la soprano J. Fodor-Mainville, que fue su soprano preferida; a Donzelli y su increíble

1 Piénsese por ejemplo en la recepción de Mozart o Beethoven y la hostilidad mostrada por el público vienés. Por ejemplo aquellas opiniones que se daban acerca de *Fidelio*, quienes algunas voces “autorizadas”, consideraban que esta, única ópera del genio de Bonn era una inmundicia de la cual no se comprendía absolutamente nada, porque aburría.

capacidad para las coloraturas; a Rubini y su vertiginosa vocalidad; y a los bajos Boticelli y Cintimarra. Hegel captará entonces, de manera inconsciente, el carácter del Belcanto: lo primero es la primacía del virtuosísimo sobre el texto, el reino de la melodía y la encarnación sensible de la idea, lo que encauzará la reflexión estética de Hegel. El veinticinco de septiembre, Hegel se enfrentará por primera vez al Rossini cómico, pues verá *Il Barbiere di Siviglia*, que se convertirá en una de sus óperas favoritas. Aunque no hace mención explícita a la música, por sus comentarios se deduce que no fue indiferente a la partitura del cisne de Pesaro. Esto lo podemos interpretar a través de la carta en la que describe la manera de cantar del bajo Luigi Lablanche:

“Aunque si el coro completo canta con él y la orquesta irrumpe con un fortissimo, se le entiende de un modo muy claro, como si cantase solo, y todo sin esfuerzo, sin gritar ni chillar” (HEGEL: 1960, 281).

Hegel discrepará de la crítica que acusa a Rossini de la utilización desmesurada — para la época — de la orquesta, de los ritmos vertiginosos que deberían recordarle al lector los rondós finales de la *Cenerentola* e *Il Barbiere*. También se le acusaba de haber sustituido la estética y la forma neoclásica, por una orgía de autocitas<sup>2</sup>, dando preeminencia al canto, a la palabra, por lo que se alejaba cada vez más de la línea marcada por la Reforma de Gluck. La renovación de la forma operística y la creación de un género sobrio y equilibrado, con capacidad para expresar las más profundas y complejas emociones humanas, fue un mérito que corresponde a Christoph Willibald Gluck (1714—1787), un músico alemán que trabajó sobre todo en Viena y en París. Sólo tras una larga y exitosa carrera como compositor de óperas, se propone Gluck una transformación del género, y son tres obras magistrales: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767), y *Paride ed Elena* (1770), las que marcan este punto de ruptura. En el prólogo del *Alceste*, Gluck y su libretista, Ranieri Calzabigi (1714-1795), explican sus intenciones. Simplicidad, verdad y naturalidad son sus objetivos. Se trataba, según ellos, de sustituir las endiabladas intrigas y enredos de las viejas óperas, por una historia simple y natural. Del mismo modo, las relaciones humanas ocupan el lugar de las viejas convenciones cortesanas, y el coro pasa a ser un protagonista más, como en la forma clásica, participando en el drama. La misión de la música es apoyar la poesía del texto y ha de seguir las situaciones

2 Véanse en las obras antes mencionadas, por citar dos ejemplos concretos: El preludeo de *Il barbiere di Siviglia* ya aparecía en Adelaide di Borgona y en Aureliano in Palmira. Así también en *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola* los rondós finales de Almaviva y Cenerentola son muy similares. Así encontraríamos muchos más ejemplos en la producción, una aproximación a este tema podemos encontrarla en: Dominguez, A, “Los autopréstamos Rossinianos: Una visión general”. *FILOMÚSICA. Revista de Música Culta* (64) 2005. <<http://www.filomusica.com/filo64/rossini.html>>

de la historia, sin interrumpirla ni añadirle ornamentos superfluos. El recitativo *secco* (sin acompañamiento) es eliminado (excepto en *Alceste*); y el resto de los elementos: aria, coro, recitativo *accompagnato*, partes orquestales, etc. quedan soldadas en escenas y grupos de escenas con una arquitectura dramática. En las grandes óperas francesas de su última época: *Iphigénie en Aulide* (1774), *Armide* (1777), *Iphigénie en Tauride* (1779) y *Echo et Narcisse* (1779), Gluck consigue efectos sorprendentes con perfecta fidelidad a las normas de su “estilo reformado”.

Así en la estética de la reforma encontramos la belleza, el equilibrio formal y la pasión siempre contenida que han hecho de estas obras un paradigma del clasicismo musical. Transformada al fin la ópera en un poderoso medio de expresión poética, sus capacidades serán desarrolladas por los grandes creadores que se acercarán al género. Muy poco después, Mozart dejará su impronta genial, y Beethoven, como no podía ser menos, llevará a las barricadas una forma musical que había sido creada para satisfacer a las clases aristocráticas y que ahora se ponía de parte de las clases burguesas mediante un canto a la justicia y la libertad en su *Fidelio* (1805). Hegel dirá que Rossini, a caballo entre la reforma y el romanticismo, producía grandes pasiones en el alma, más que los otros citados. Quizás por eso Hegel estaba sumamente interesado en su producción. Sería con *Mathilde di Shabran*, obra dentro de los cánones del belcanto endiablado y altamente compleja, cuando Hegel se rendiría por fin como Corradino ante. Y en una carta a su mujer fechada el veintinueve de Septiembre de 1816 dirá:

“*Todo está dispuesto en función no de la música en cuanto tal, sino del canto per se. Hay música que puede tener valor por sí misma, puede ser solo una sonata que es ejecutada al piano, etc., pero la música de Rossini solo tiene sentido para ser cantada.*” (HEGEL: 1960, 284).

Con esto Hegel enfatiza la magia del belcanto, el arte del canto por encima de la acción, con poder para detener a ésta última en virtud de lo que se está cantando. El tiempo puede ser congelado en virtud de la idea que puede encarnarse mediante el canto. El poder expresivo de la música para Hegel, se halla en que la voz es capaz de emerger del alma, surgiendo de lo profundo de la corporeidad. Alma y cuerpo son obviamente dos grados de espiritualidad diferentes, pero son una sustancia única constituida del concepto en su ser otro- (el cuerpo) y en su ser-para si (alma). Esto podemos encontrarlo en el *System der Philosophie III: Die Philosophie des Geistes*, § 401, en el cual Hegel habla acerca de la corporeidad y de cómo el sonido se difunde. Otro buen ejemplo lo encontramos en el parágrafo § 299 de la *Enzyklopädie* acerca de la voz y la corporalidad: “*La voz tiene una corporeidad incorpórea, porque el sonido*

es el resultado de un “temblor” interno del mismo cuerpo” (HEGEL: 1969, § 299).

Ese temblor o variación es un cambio que emerge del interior. Existe una emergencia de la voz. Aunque no hay cambio de lugar, si existe es un movimiento interior, una tensión que vibra. La voz que emerge de este temblor no vive en el espacio como los cuerpo, sino en el tiempo y en el cual no se eleva frente al alma como una cosa contrapuesta, no la aliena en un ser-otro. La corporalidad de la voz es de otra manera efímera, quizás porque su existencia es fugaz. Todo transcurre muy rápidamente en un proceso de aparición/desaparición, a través de la cual se sitúa la subjetividad de la cual la voz es representación, y de la cual necesita la memoria para existir. Hegel apunta al tratamiento orquestal que logra una totalidad ideal de sonidos. Esta idea de la autopercepción, del autoconocimiento de la voz, en otro termino de la *cantabilidad*, también se ve reflejado en la concepción de Rossini en una carta de 1852 a Cristiano Ferrucci en la que incide: “*La prima donna assolute fino alla luna el il basso profundo nel pozzo*” (ROGNONI, 1981: 303). Es decir, el aspecto vocal del cantante influye y mucho a la hora de transmitir dentro de la obra. Y es que el valor de la *cantabilidad* de la música rossiniana es lo que más interesaba a Hegel, mucho más que el texto que se hallaba detrás, pues el cantante con lo melódico debe transmitir, y llegar más lejos aun que lo que quedaría en simples palabras. Así el rol del cantante es altamente importante. Hegel, en su correspondencia realza y defiende a Rossini frente a la a crítica alemana, diciendo que si Dardanelli y David cantaban, lo demás poco importaba. Esto se desprende del estudio del epistolario de Viena. Poco después de su “conversión” al rossinianismo, aparece un momento realmente interesante: Hegel llega a comprender la forma correcta de la primacía de la voz en la música de Rossini, que otorga un criterio específico para evaluar las diferentes interpretaciones que tiene oportunidad de escuchar:

*“Ahora entiendo perfectamente por qué la música de Rossini en Alemania, especialmente en Berlín, es despreciada: el raso se efectúa sólo para las damas, el paté de hígado de oca sólo para paladares educados, así esta (la música de Rossini) es hecha para las gargantas italianas. [...] Si David y la ‘graziosa’ Dardanelli cantan juntos es difícil que alguien pueda objetar algo a esta composición”* (HEGEL: 1960, 287)

Este discurso de apreciación musical, que a nosotros nos puede resultar un poco extraño, era bastante usual en la época: en Italia los compositores escribían para los cantantes, a los que habían seleccionado previamente y para los que habían compuesto melodías según las posibilidades de sus voces. Tras sus dos viajes musicales a Viena y París en 1827, Hegel se forma una sólida opinión sobre las obras de Rossini. Allí tendrá la suerte de admirar y conocer a

dos nombres clave en la interpretación rossiniana: el sevillano Manuel García, y su hija María Malibrán. Por entonces dos figuras claves en París, por medio de las que podrá oír una estupenda Semiramide y de la que comenta a su mujer en una carta: “*la ópera era excelente sin ninguna duda: una óptima ejecución y una música estupenda*” (HEGEL: 1960, 362). En Berlín, por ejemplo, según Hegel, no se hacía justicia al compositor italiano, porque no se juzgaba correctamente —al entender de nuestro filósofo— las características de una obra como *l’Italiana in Argel*, y para él eso era algo realmente injusto pues se juzgaba la música de Rossini en relación con las características del teatro musical, como un hecho material dependiente de un texto, y no como un hecho musical al que se le adiciona un texto para completarlo. Se trata del antiguo debate de *prima la musica poi le parole* o *prima le parole poi la musica*. Y es que así no se puede apreciar todo lo que la obra propone a ojos de Hegel.

Hegel, al contrario que Stendhal, apreció a Rossini por las obras de los años veinte. Habría que hacer notar que esta concepción de Hegel es compartida por muchísimos aficionados, que aun hoy, si bien no creen en la primacía de lo melódico en términos hegelianos, si que creen en su herencia: la figura fundamental del cantante. En este sentido Hegel dirá que Rossini es superior a Mozart partiendo de la audición de la segunda obra de la trilogía Beaumarchais, *Le Nozze di Figaro*. La culpa esta en el genio de Da Ponte, por cuyo libreto solo genera problemas a Hegel. Éste a partir de una lectura y posterior audición de la obra logra comprender la insuficiencia de la parte teatral, porque la esencia de la ópera sólo puede exteriorizarse por medio del canto; es la música la única que puede captar esta interioridad sentimental, llegando más allá de lo que ofrece el plano puramente textual. Es por ello que el trabajo de Da Ponte resta para Hegel fuerza expresiva a la propuesta mozartiana, pues no prima la música sino que hay conjunción de ambas dándole mucho que pensar a Hegel. El problema es que la obra toma un cariz sígnico, material y no espiritual. Podríamos decir que no llega al espectador sino que se queda como una red que lo atrapa impidiendo experimentar ese goce que solo la voz puede darle, como ya hemos mencionado. En la estética filosófica hegeliana, la Idea no puede contentarse con una manifestación de la verdad en el plano de la imagen artística. La obra de arte es únicamente un instante provisional dentro de la evolución dialéctica de la Idea. En Hegel la imagen o este sonido, se subordina al pensamiento. En esta indagación descubriremos la incapacidad de una filosofía de la primacía del concepto —como la hegeliana— para admitir el campo sensorial de la imagen o lo acústico como zona de irrupción de la realidad entendida como totalidad no conceptual. A mi entender, lejos de ser una máscara provisoria de lo universal, la imagen artística —o incluso la forma natural— es el sitio de emergencia de una totalidad irreductible a proposiciones teóricas definitivas. Lo sonoro/melódico es ahora signo de un contenido deter-

minado por la libertad del sujeto. La materia sonora recibe una significación ideal, espiritual, interior, que perdería con una sujeción en el plano textual. En el lenguaje, el sonido de las palabras no es ya vibración física sino expresión espiritual. La melodía rossiniana es para Hegel la más alta representación de una bella intimidad. Cuando el corazón no ha profundizado en la melodía, no llega a percibirse cabalmente a sí mismo. Este es el valor de la “música en sí”, que aspira a una concepción de la belleza por sí misma. Este valor caracteriza la esencia de la obra de Rossini. De ahí también su modernidad. Las óperas de Rossini tienen para Hegel un valor que hoy definiríamos como “abstracto”, ya que conecta con experiencias abstractas. Nada que ver con la pretensión descriptiva a la que someten a la música Wagner o Verdi, con sus propuestas altamente programáticas.

Podemos ver que la música de Rossini es intercambiable y aplicable a situaciones dramáticas contrapuestas. Por ejemplo, la obertura del *Barbero de Sevilla*, una ópera bufa, la había utilizado anteriormente en dos óperas serias, una de las cuales trataba la vida de Isabel I de Inglaterra, un tema poco bufo. Habría muchos más ejemplos. Quizá este sea uno de los motivos por los que Rossini abandonó los escenarios tan pronto, al notar que la ópera estaba tomando un curso “romántico-descriptivo” (piénsese en Norma de Bellini por ejemplo). Este rumbo la alejaba de aquel belcanto con el que se identificaba, heredero del mundo de la ópera seria. Un belcanto sin objeto de imitación. Otro tipo de música, más descriptiva como la ópera de muchos compositores románticos podemos considerarla más próxima a la “copia de la idea” que caracteriza a otras artes. Solo lo melódico puede ofrecer gozo por sí mismo en su interioridad. Y de hecho será Dahlhaus quien recuerde en *Melodielehre* lo siguiente:

*“Esta dialéctica de pasiones e interioridad, momento central en la estética de Hegel, la cual no sucede como piensan sus detractores, en un aria inconsistente de abstracción sino en un contexto musical preciso.” (DALHAUS: 1972, 29)*

Dahlhaus nos acerca a la relación entre la melodía y su estructura rítmica y armónica, que en Hegel se convierte en la relación entre necesidad y libertad. El ritmo y la armonía son necesarias para la melodía, sin que ello se convierta en una carencia de libertad como parecería por su rígida estructura. Dahlhaus nos recalca que *“en el simple hecho de que cada sonido de una melodía se deja determinar o explicar, pero no se deducen normas”*. (DALHAUS: 1972, 28-29) Gracias a eso la melodía satisface a su naturaleza como dirá Hegel posteriormente, de modo que si el ritmo fuese menor, la armonía caería fuera de sí misma y habría confusión debido a la ausencia de una estructura. El carácter dual de lo sentimental es presentado en lo enfático y lo distanciado en la melodía. En esta dualidad Hegel ve una prueba objetiva de la relación entre naturaleza y libertad en la obra de Rossini. La melodía domina en las compo-

siciones en las que la música no tiene porque seguir los detalles del texto, sin embargo puede darse lo contrario cuando el texto manda sobre la música y lo supedita. Por ejemplo esta una de las características básicas del recitativo. En ella figuran las palabras, se imprime en los sonidos con todas sus particularidades y la música se convierte en una declamación.

Pero Hegel verá un problema en el devenir de la ópera en su tiempo, con dos nombres particulares Weber y Spohr. En K. M. Von Weber y en su *Der Freischütz*, encontramos la unión de ese nuevo proyecto romántico: el teatro musical, porque esta obra posee una parte textual y musical. Es por ello que Weber es considerado como el fundador de la ópera romántica alemana. Aunque sería un error considerar que él fue el autor de todas las características de este nuevo género. Este clima reformista se puede apreciar en Haydn, en algunas obras de Mozart y en Beethoven, además de las baladas de Loewe, las canciones de Schubert y los inconfundibles rasgos románticos que se pueden encontrar a menudo en piezas similares de compositores alemanes. Weber modifica todo esto en torno al drama y en su plasmación escénica dando lugar a lo que se llamará: el *melodrama*. Podemos caracterizar a este género como una mezcla entre el diálogo y el recitativo. El momento clave es cuando intérprete recita con la voz hablada, mientras la orquesta acompaña intensificando la situación dramática. Se originó en Alemania, y este género se amplificó gracias a buen número de los compositores alemanes. Fue empleado por primera vez por Georg Benda (1721-1795) en su *Ariadna en Naxos* (1744) generando mucho interés. Dos de los casos más llamativos del melodrama se encuentra en la escena de la excavación de la tumba de Florestan en *Fidelio*; y en la escena de magia negra en *Der Freischütz*. Aunque es recurso efectivo usado ocasionalmente, el oído “sufrir” por la disonancia inevitable que se produce entre los emplazamientos fijos de la escala musical y las inflexiones naturales de la voz hablada. Hay que hacer notar que ahora es un recurso bastante común llamado *sprechgesang* (canto hablado) —piénsese en Schönberg o en Berg—, aunque sin embargo este fue ignorado por muchos compositores de la época en las obras para la escena lo que supuso su rápido destierro, y los que lo usaron fueron atacados por opiniones como las de Hegel siguiendo esta línea argumentativa expuesta. Para Hegel existe un contraste entre recitativo y melodía. En este conflicto Hegel opta por la disolución, pues no le valen las soluciones provisionales —cómo puede ser el *ariosso* o el *recitativo accompagnato*— sino que para el prima y debe tener la victoria el aria basada en la melodía. Para Hegel la declamación debe existir, pero sólo como el momento antitético, lo que necesariamente pasa y es superado posteriormente por algo de carácter superior. Deberíamos afirmar que para Hegel no es muy “legal” disfrutar demasiado ahí, puesto que se interrumpe el flujo melódico y la unidad, yendo en contra de “la armonía de la belleza”, que es lo que le interesa. Por lo dicho aquí, la adhesión de Hegel a

Rossini parece obvia. Nadie puede negar a Rossini la primacía de la melodía como recurso efectivo frente al melodrama propuesto por Weber o Spohr. Hegel expresa igualmente su hostilidad hacia el uso excesivo de la “declamación”, pues como hemos visto a lo largo de este trabajo se trata de algo más que se intenta mostrar en estas obras, y que solo el sonido puede realizarlo.

Tampoco es coincidencia que Hegel no distinga entre el Rossini buffo y el Rossini serio —a diferencia de muchos de sus contemporáneos, que están dispuestos a dar crédito a uno y al otro no, o viceversa—. Esto se debe a que Hegel cree que la comedia y la tragedia son solo momentos que se superan en la posibilidades que tiene el poder melódico de Rossini. La habilidad principal de este compositor estaría en saber cambiar del recitativo al aria sin afectar a la melodía, así como evitar que la misma esté dominada por factores que no estén dictados por la lógica interna del discurso musical (todo el engranaje teatral y textual de la obra). Si Hegel hubiese vivido lo suficiente para escuchar la música de Wagner, que por el contrario prefiere cumplir la lógica dramática, se hubiera opuesto radicalmente a esa propuesta.

El mundo de la música Rossiniana en el que se ha reconocido el sujeto hegeliano, nos puede parecer demasiado “light”, irremediamente obsoleto, bajo el choque de las poderosas fuerzas que soplan a favor del romanticismo. Rossini, a sabiendas o no, se escapa, haciéndole frente en un sentido mucho más rígido y fuerte de su propia música, como podemos ver en la obra Guillermo Tell. Tal vez es la evocación de esta manera diferente de concebir el mundo por qué Rossini, sólo con 37 años, y en la cúspide de la fama, dejó de escribir música para teatro, y esta es sin duda la razón por la que Hegel puede ver que la música del “otro” Rossini permanece en un segundo lugar poco después de su retiro, pero también y proféticamente se da cuenta de que se le negará en el futuro, una evaluación adecuada.

Hegel supo que Rossini no era una transición de productos culturales, y que su música no era simplemente interpretar por interpretar. Parece darse cuenta de que esta música no se halla en un lugar adecuado dentro de la visión frívola de la música como objeto de consumo de la época, no siendo un mero entretenimiento o algo así como un mueble de salón, como parecían pensar algunos de los frecuentes a los teatros europeos. Los que vieron en sus melodías, en el uso de la coloratura sólo una pantalla técnica, un fin en sí mismo, que consideraban que su música simplemente era una manifestación de hedonismo, impulsado por el deseo de situar, por encima de cualquier otro propósito, la excitación de los sentidos, se equivocaban. Esta música al no ser programática (basada en unos valores descriptivos, es decir basados en un programa), requiere de un mayor goce sensorial y no tanto de un análisis más técnico o intelectual. Más bien, como he intentado mostrar, las obras de Rossini son, para Hegel, acon-

tecimientos que pertenecen a la mayor y más perfecta obra de esa naturaleza que es la mano humana espiritualizada.

#### REFERENCIAS

- ARRUGA, L., *Il Teatro D'opera Italiano : Una Storia*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- ESPIÑA, Y., *La razón musical en Hegel*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1996
- DALHAUS, C., *Melodielehre*, Köln, Gerig, 1972,
- GALLARATTI, P., *L'Europa del melodramma : da Calzabigi a Rossini*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1999
- HEGEL, G.W.F., *Briefe von und an Hegel: IV BAND*. Edición de J. Hoffmeister. Hamburg; Verlag F. Meiner, 1960
- \_\_\_\_\_; *Lecciones de estética*; traducción del alemán de Raúl Gabás. Barcelona: Península, 1989
- \_\_\_\_\_, *System der Philosophie. 3. Teil, Die Philosophie des Geistes*. Stuttgart : Friedrich Frommanns Verlag, 1958
- \_\_\_\_\_, *Enzyklopädie der philosophischen wissenschaften im Grundrisse (1830)*. Hamburg: Verlag F. Meiner, 1969
- OSBORNE, R., *Rossini*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1988
- ROGNONI, L., *Gioacchino Rossini*. Torino: Einaudi, 1981

