

# Abstracts

Autor(en): **Arlt, Wulf / Robin, Vincent / Downey, Peter**

Objekttyp: **Postface**

Zeitschrift: **Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel**

Band (Jahr): **28 (2004)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **26.09.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ABSTRACTS

WULF ARLT

## Frankreich als Impuls

Der einführende Vortrag akzentuiert Aspekte einer Auseinandersetzung mit der französischen Musik: einerseits im Blick auf die Situation des deutschsprachigen Bereichs von der Mitte des 17. bis ins 18. Jahrhundert; andererseits hinsichtlich einer historisch orientierten Praxis unserer Tage. Angesprochen sind Fragen des Komponierens im Spannungsfeld europäischer Horizonte der Musik jener Zeit, die zeitgleiche Wahrnehmung wie Konsequenzen der Rezeption, Aufgaben einer vertiefenden Interpretation unter dem Gesichtspunkt der neueren Diskussion zu Fragen eines Kulturtransfers und nicht zuletzt Chancen und Grenzen der Auseinandersetzung mit den spezifischen Momenten französischer Musik des *siècle classique* in der heutigen Situation der Aufführungspraxis.

## France as Impulse

The introductory paper emphasizes aspects of a rapprochement with French music: on the one hand, in view of the situation in German-speaking regions from the middle of the seventeenth to the eighteenth century, and, on the other, in terms of historically-informed performance practices of our time. Addressed are questions of composing within the competing stylistic priorities of the specific European musical horizons of the period, the contemporaneous perception as well as consequences of the reception, the new interpretative challenges presented by the recent discussion concerning questions of a cultural transfer, and, last but not least, the possibilities and limitations of coming to terms with specific moments of French music in the *siècle classique* with regard to the current situation in performance practice.

VINCENT ROBIN

Hautbois et cromorne en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Essai de clarification terminologique.

Le mot hautbois fait référence à un type d'instrument à vent et à anche, mais ne permet toutefois pas de distinguer ses nombreuses variations de modèles connues. Le terme Krummhorn renvoie lui à un autre type structurellement différent, dont l'apogée se situe à la Renaissance. À partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, en France, le terme cromorne déjà utilisé pour désigner un jeu d'orgue va également signifier clairement un modèle de hautbois, fondamentalement différent donc du Krummhorn. Or, un document de 1651 mentionne les cromornes comme une invention nouvelle. La seule innovation suffisamment marquante dont on ait connaissance à cette époque étant le principe de

construction en plusieurs éléments présent sur le nouveau hautbois – alors que l'ancien modèle était percé dans une seule pièce de bois – il est dès lors très probable que le mot *cromorne* ait alors été employé pour nommer cette nouvelle famille d'instruments. Toutefois, l'ancien terme hautbois va supplanter rapidement celui de *cromorne* exception faite des instruments graves pour lesquels il persiste afin de les différencier du nouveau basson. En dépit de la concurrence de ce dernier et de celle de la contre-basse de violon, la basse de *cromorne* ou contre-basse de hautbois est encore présente dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Bientôt cependant l'usage du mot *cromorne*, à nouveau réservé au jeu d'orgue, témoignera de l'abandon du dernier instrument connu encore sous ce nom.

*Hautbois* und *cromorne* im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts. Versuch einer terminologischen Bestimmung

Der Begriff *hautbois* bezeichnet ein Rohrblattinstrument, ohne jedoch eine genauere Differenzierung innerhalb der großen Anzahl unterschiedlicher Modelle dieses Instrumententyps zu erlauben. Der Begriff Krummhorn seinerseits verweist auf einen strukturell ganz anderen Instrumententyp, dessen Blütezeit in der Renaissance liegt. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts wird in Frankreich der bereits als Orgelregister präsente Begriff *cromorne* auch zur Bezeichnung eines Oboenmodells, also eines grundsätzlich anderen Instruments als das Krummhorn, verwendet. In einem Dokument von 1651 ist von den *cromornes* als neue Erfindung die Rede. Die einzige einigermaßen einschneidende Neuerung aus dieser Zeit ist das Konstruktionsprinzip eines neuen Oboentyps, der sich – im Gegensatz zum alten, aus einem einzigen Stück Holz gebohrten Modell – aus mehreren Teilen zusammensetzt. Sehr wahrscheinlich wurde also damals der Begriff *cromorne* zur Bezeichnung dieser neuen Instrumentenfamilie verwendet. Dennoch wird der alte Begriff *hautbois* die Benennung *cromorne* bald wieder verdrängen, mit Ausnahme der tiefen Instrumente, wo er zur Unterscheidung vom neuen Fagott dient. Trotz der Konkurrenz durch letzteres wie auch durch den Kontrabass ist der *basse de cromorne* bzw. *contre-basse de hautbois* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch präsent. Bald darauf wird jedoch der Begriff *cromorne* erneut nur noch für ein Orgelregister verwendet, was vom Verschwinden des letzten unter diesem Namen bekannten Instruments zeugt.

PETER DOWNEY

Continuity and innovation in music for the *Trompettes du Roy* around 1700

This paper investigates the employment of the trumpet in late 17th-century France in terms of both its traditional military and ceremonial activities in the *Grande Écurie* and also its emerging representational rôle as a member of the Lullian orchestra. Possible connections with traditions inherited from the late medieval period are explored and changes in musical functions are

indicated. Changes and additions to repertory that accompanied the increasing investment in art music are traced, the role of innovation in French trumpet style is assessed, and the importance of the contributions by Lully, Philidor and others is indicated. The consequence of continuity and innovation in forming a recognisable French trumpet idiom is explored with reference to its reception in the wider European context.

#### Kontinuität und Wandel in der Musik für die *Trompettes du Roy* um 1700

In diesem Artikel wird die Verwendung der Trompete im Frankreich des späten 17. Jahrhunderts einerseits bei den traditionellen militärischen und zeremoniellen Aktivitäten der *Grand Écurie* dargestellt und andererseits ihre neu entstehende repräsentative Rolle im Orchester Lullys nachgezeichnet. Es werden mögliche Verbindungen zu spätmittelalterlichen Traditionen erkundet und Wandlungen der musikalischen Aufgaben dargestellt. Im Rahmen des Repertoires, das mit dem zunehmenden Engagement für Kunstmusik einherging, werden Veränderungen und Ergänzungen aufgezeigt. Ferner finden die Rolle der Innovationskraft im französischen Trompetenstil und die Tragweite der Beiträge von Lully, Philidor und anderen Komponisten eine Einschätzung. Die Folgen von Kontinuität und Wandel in der Ausprägung eines erkennbar französischen Trompeten-Idioms wird im Hinblick auf seine Rezeption im übrigen Europa erforscht.

CATHERINE MASSIP

#### Le chant français autour de 1700

A part l'opéra, l'état des lieux que l'on peut dresser du chant français autour de 1700 s'appuie sur un corpus de textes et de sources peu nombreux et de nature diverse. L'article donne un aperçu des différents aspects de la thématique en focalisant particulièrement la réception en dehors de la France. La plupart de la musique vocale sacrée n'a pas été imprimée. Par contre, les airs profanes à une ou plusieurs voix représentent l'essentiel de la production éditoriale, notamment celle de la firme Ballard. Contrairement à la musique instrumentale (e.g. d'un Fischer, Muffat ou Steffani), il n'y a guère d'airs français par des compositeurs étrangers. Bon nombre d'informations caractéristiques sur le chant français sont repérables dans le cadre du débat franco-italien lancé dès les années 1660. L'auteur discute ensuite des aspects de la transmission manuscrite en dehors de la France, ainsi que de celle par le moyen de l'édition en trois catégories: (a) présence d'auteurs français dans des recueils publiés à l'étranger, (b) reprise par des éditeurs étrangers d'airs publiés en France et (c) diffusion des recueils publiés en France à l'étranger. Pour conclure, l'historiographie musicale et les écrits théoriques sont aussi pris en considération.

### Der französische Gesang um 1700

Abgesehen von der Oper ist die Situation der französischen Vokalmusik um 1700 nur durch wenige und sehr verschiedenartige Quellen dokumentiert. Der Artikel gibt einen Überblick über die verschiedenen Aspekte des Themas mit besonderem Augenmerk auf die Rezeption außerhalb Frankreichs. Der Großteil der geistlichen Musik wurde nicht gedruckt und entfaltete kaum Wirkung außerhalb des unmittelbaren Aufführungskontexts am Hof. Dagegen bilden die ein- und mehrstimmigen weltlichen *Airs* den Hauptteil der verlegerischen Tätigkeit, insbesondere *Ballards*. Im Gegensatz zur Instrumentalmusik (etwa eines Fischer, Muffat oder Steffani) finden sich dabei aber kaum nicht-französische Komponisten. Im Rahmen der kunsttheoretischen Diskussion lassen sich viele aufschlussreiche Hinweise aus den diversen vergleichenden Darstellungen französischer und italienischer Musik gewinnen. Ferner werden Aspekte der handschriftlichen Überlieferung außerhalb Frankreichs diskutiert. Für die gedruckte Überlieferung wird eine Übersicht gegeben, gegliedert nach (a) Präsenz französischer Komponisten in ausländischen Drucken, (b) ausländischen Neuauflagen französischer Originaldrucke sowie (c) Präsenz französischer Drucke in ausländischen Bibliotheken. Abschließend wird ein Blick auf die französische Musikgeschichtsschreibung und die wichtigsten Gesangstraktate geworfen.

DAVID LEDBETTER

### *Les goûts réunis* and the music of J. S. Bach

This is part of a larger study of style and genre in the solo instrumental music of J. S. Bach, and the ways in which they may affect performance. There is currently very little in English to introduce conservatoire students to these issues. I begin by establishing some very basic criteria, deduced from the mixture of styles in works of Corelli, as pointed out by Georg Muffat; then examine the much more complex mixture developed by François Couperin, in order to find a definition for Bach's use of French dance and Italian sonata ingredients in works of around 1720.

### *Les goûts réunis* und die Musik von J. S. Bach

Dies ist Teil einer größeren Untersuchung über Stil und Gattung im Rahmen der solistischen Instrumentalmusik von J. S. Bach sowie der Konsequenzen im Hinblick auf die Aufführungspraxis. Z. Zt. gibt es im englischen Sprachbereich sehr wenig Unterrichtsmaterial zu dieser Thematik. Ich beginne damit, einige elementare Kriterien zu erstellen, die ich von der von Georg Muffat aufgezeigten Stilmischung in den Werken Corellis ableite. Dann untersuche ich die weitaus komplexeren Stilmischungen bei François Couperin, um so eine Bestimmung für Bachs Nutzung von Elementen des französischen Tanzes und der italienischen Sonate in Werken um 1720 zu finden.

DOMINIK SACKMANN:

„Französischer Schaum und deutsches Grundelement“ – Französisches in Bachs Musik

Bachs Rezeption des französischen Stils wird immer wieder biografisch mit seiner im Nekrolog von 1754 geschilderten Begegnung mit französischer Ensemblesmusik am Hof von Celle während seiner Schulzeit in Lüneburg (1700–1702) begründet. Die französische Musik spielte an den welfischen Höfen um 1700 jedoch eine untergeordnete Rolle. Die Erwähnung von Bachs früher Bekanntschaft mit französischer Musik in Celle dient im Nekrolog der Vorbereitung und Begründung seines Sieges im Wettstreit mit Louis Marchand in Dresden (1717). Bachs Werke weisen kaum Spuren einer direkten Auseinandersetzung mit der französischen Musik auf; indirekt zeigt sie sich aber in seinen deutschen Ensembleouvertüren und Claviersuiten, in die bereits gewisse Stilelemente der Lully-Generation eingegangen waren. Bachs Beschäftigung mit französischer Musik (Lebègue, Marais, de Grigny) hat sich wohl hauptsächlich in harmonischen Eigenheiten des Bachschen Komponierens niedergeschlagen. Um dies zu überprüfen, wäre eine umfassende Darstellung von Bachs Harmonik Voraussetzung.

„French froth and German foundation“ – French style in Bach's music

Bach's reception of the French style has time and again been explained biographically by his encounter, related in the necrology of 1754, with French ensemble music at the court of Celle during his school days at Lüneburg (1700–1702). Around 1700, however, French music played a subordinate role at the Guelf courts. In the necrology, the mention of Bach's early acquaintance with French music serves to prepare and explain his victory in the competition with Louis Marchand in Dresden (1717). Bach's works exhibit hardly any traces of a direct occupation with French music; indirect, however, it can be seen in his German ensemble overtures and harpsichord suites in which certain stylistic elements of Lully's generation had already been assimilated. Bach's occupation with French music (Lebègue, Marais, de Grigny) undoubtedly had an influence above all on harmonic aspects of his composing. In order to verify this, it would be necessary to have a comprehensive representation of Bach's harmonic writing.

MICHELE CALELLA

Graun, Telemann und die Rezeption des französischen Rezitativs

Der Briefwechsel zwischen Carl Heinrich Graun und Georg Philipp Telemann aus den Jahren 1751–1752 ist eines der interessantesten Dokumente der deutschen Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und für die Rezeption des französischen Rezitativs in Deutschland bezeichnend. Im Zentrum der Diskussion stehen einige Stellen aus Rameaus *Castor et Pollux*, die von Graun als „unvernünftig“ verurteilt

werden und für die er alternative, angeblich korrekte Fassungen anbietet. Diese „Neuvertonungen“ und die dadurch ausgelösten Reaktionen Telemanns zeigen einige interessante Aspekte im Umgang mit dem französischen Rezitativ, das in den von der Kultur der italienischen Vokalmusik geprägten deutschsprachigen Ländern lediglich auf der Basis gedruckter Partituren rezipiert wurde.

#### Graun, Telemann, and the reception of the French recitative

The correspondence between Carl Heinrich Graun and Georg Philipp Telemann from the years 1751–1752 is one of the most interesting documents of eighteenth-century German musical aesthetics, and representative of the French recitative's reception in Germany. At the center of the discussion stand several passages from Rameau's *Castor et Pollux* that Graun judges to be „unreasonable,“ and for which he offers alternative, supposedly correct versions. These „re-settings“ and Telemann's reactions to them show some interesting aspects in the handling of the French recitative, which in German-speaking countries influenced by the culture of Italian vocal music was received merely on the basis of printed scores.

#### JÉRÔME DE LA GORCE

Un spectacle d'inspiration française donné en 1701 à la cour de Suède: le „Ballet mis en musique“ par Andreas Düben

L'influence française et celle de Lully dans ce „ballet“ créé pour célébrer la victoire de Narva n'avaient fait l'objet d'aucune étude approfondie. Grâce à des exemples précis, tirés des répertoires dramatique et lyrique, des comparaisons permettent aujourd'hui de mieux définir la démarche des différents auteurs et de déceler les modèles auxquels ils se seraient référés: le livret de Seigny est inspiré de *Monsieur de Pourceaugnac*, du *Carnaval* de 1675 et de ceux des opéras *Alceste*, *Thésée*, *Isis* et *Bellérophon*, tandis que la musique de Düben peut être rapprochée de celle de *George Dandin* et de *Cadmus et Hermione*.

Ein französisch inspiriertes Schaustück, 1701 am schwedischen Hof aufgeführt: Das „Ballet mis en musique“ von Andreas Düben

Der Einfluss Frankreichs und im besonderen Lullys auf das „Ballet“, das 1701 in Stockholm zur Feier des Sieges von Narva aufgeführt wurde, ist bisher noch nicht im Detail untersucht worden. Anhand konkreter Beispiele aus zeitgenössischen Dramen und Opern wird das Vorgehen der Autoren des Balletts besser fassbar, und Modelle, an denen sie sich orientiert haben, können ausgemacht werden: Seignys Libretto ist durch *Monsieur de Pourceaugnac*, den *Carnaval* von 1675 und die Libretti der Opern *Alceste*, *Thésée*, *Isis* und *Bellérophon* inspiriert, während Dübens Musik Verwandtschaft zu *George Dandin* und *Cadmus et Hermione* aufweist.

RUDOLF RASCH

## Lully und Corelli auf dem batavischen Parnass

Die Musik Lullys wurde durch die Aufführung seiner Opern in Den Haag und Amsterdam, die Herausgabe der Noten und die Benutzung von Melodien für Lieder und Claviermusik in der Holländischen Republik während des letzten Drittels des siebzehnten Jahrhunderts außerordentlich bekannt. Besonders die Teilausgaben von Opern-Nummern – sei es für Streicher oder für generalbassbegleiteten Gesang – sind in der Zeit zwischen 1680–1710 auffallend. Nach 1700 jedoch werden die Werke Lullys auf dem holländischen Musikmarkt durch den Aufstieg Arcangelo Corellis verdrängt, dessen Musik vor allem durch die Ausgaben des Amsterdamer Verlegers Estienne Roger weite Verbreitung fand, und dies nicht nur in den Niederlanden, sondern im ganzen transalpinen Europa. In der Vokalmusik blieb die französische Musik jedoch das ganze 18. Jahrhundert hindurch führend.

## Lully and Corelli on the Batavian Parnassus

Lully's music became exceptionally well known in the Dutch Republic during the last third of the seventeenth century through the performances of his operas in The Hague and Amsterdam, the publication of scores, and the use of melodies for songs and keyboard music. Particularly the partial editions of operatic numbers – be it for strings or for voice with thorough bass accompaniment – are conspicuous in the period between 1680 and 1710. After 1700, however, Lully's works were superseded on the Dutch market with the ascent of Arcangelo Corelli, whose music found wide dissemination above all through the editions of the Amsterdam publisher Estienne Roger, and not only in the Netherlands, but in all of transalpine Europe. In vocal music, however, French music remained foremost throughout the eighteenth century.

MARGIT LEGLER und REINHOLD KUBIK

*Les poses et les attitudes*. Frankreichs Beitrag zur europäischen Schauspielkunst um 1700

Die italienischen Gestik-Traktate haben als einzige einen direkten Bezug zur Theaterpraxis und auch zum Musiktheater. In England sind vor allem die Arbeiten von John Bulwer zu erwähnen, die sich mit der Cheironomie beschäftigen. In den französischen Traktaten ist die Gestik lediglich ein Element der kunstvollen Textdeklamation. Die Darstellung der Affekte beschränkt sich nach dieser Sichtweise aber nicht nur auf den Gesichtsausdruck, sondern umfasst den ganzen Körper und in der Malerei auch die Farbgebung und die Komposition eines Bildes. Im Aufsatz wird ferner die Wirkung dieses französischen Ausdruck-Verständnisses auf das übrige Europa dargestellt.



*Les poses et les attitudes: France's contribution to European dramatic art around 1800*

The Italian treatises on gesture are the only ones to have a direct connection to theatrical practice as well as to musical theater. In England, it was above all the works of John Bulwer that deal with cheironomy. In French treatises, gesture is merely an element of artistic text declamation. From this point of view, the depiction of affects is however not just limited to facial expression, but encompasses the whole body, and in painting also the coloring and the composition of a picture. Moreover, the influence on the rest of Europe of this French understanding of expression is shown.

JOACHIM STEINHEUER

*Vermischter Geschmack all'italien: Antonio Vivaldis La senna festeggiante*

Vivaldis serenata wurde vermutlich für eine feierliche Aufführung des französischen Botschafters bei der Republik Venedig geschrieben, wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Thronbesteigung von Louis XV. Die Partitur ist ungeachtet des panegyrischen, wenig affektgeladenen Sujets von außerordentlichem musikalischem Reichtum; das sicherlich überraschendste Merkmal liegt in einer sehr vielgestaltigen, bewussten Auseinandersetzung mit zeitgenössischer französischer Musik, und zwar gleichermaßen hinsichtlich der verwendeten Form- und Satzmodelle wie auch des besonderen kompositorischen Gestus einzelner Passagen; dabei geht es in fast allen Fällen nicht um eine Stilkopie, sondern es entsteht eine Synthese italienischer und französischer Elemente aus Vivaldis ganz eigener Perspektive.

*Mixed taste all'italien: Antonio Vivaldi's La senna festeggiante*

Vivaldi's serenata was presumably written for a festive performance that the French ambassador to the Venetian Republic had staged, probably in connection with Louis XV's accession to the throne. Notwithstanding its panegyric, hardly affect-laden theme, the score possesses an extraordinary musical wealth. The certainly most surprising feature is a very diversified, conscious treatment of contemporary French music, namely in equal measure in terms of the employed formal and stylistic models, and the particular compositional gesture of individual passages. For all that, in almost all cases this has nothing to do with the copying of a style, but rather constitutes a synthesis of Italian and French elements as seen from Vivaldi's own personal perspective.

OLIVIER MILLET

Sprache als Idee: Die französische Sprache als zivilisatorisches Phänomen im französischen Klassizismus

Der internationale Erfolg der französischen Sprache als „klassische Sprache“ im 17. und 18. Jahrhundert wird hier unter dem Gesichtspunkt ihrer internen, französischen soziokulturellen Entstehungsbedingungen betrachtet. Diese Sprache ist viel weniger das Ergebnis einer langfristigen Entwicklung als eine „Erfindung“ durch neue Eliten, deren Bedürfnissen und Geschmack sie entspricht. Sie fühlt sich keiner Literatur- und Kulturtradition verpflichtet, sondern konstituiert sich spontan im gemeinsamen Einverständnis zwischen den Beobachtern des soziologisch elitären *bon usage*, dem sogenannten Publikum, das sich für seinen eigenen Sprachgebrauch leidenschaftlich interessiert, und den zeitgenössischen Schriftstellern, die behaupten, so zu schreiben, wie man spricht. Kultursprache ist die Konversationssprache.

Language as Idea: The French language as a civilizing phenomenon in French classicism

The international success of the French language as the „classical language“ in the seventeenth and eighteenth centuries is considered here from the point of view of the internal, French socio-cultural conditions of its development. This language was much less the result of a long-term development than it was the „invention“ of the new elite, to whose needs and tastes it corresponded. It did not feel itself obliged to any tradition of literature or culture, but rather constituted itself spontaneously in common consent between the observers of sociological elitist *bon usage*, the so-called public that was passionately interested in its own use of language, and contemporary authors, who claimed to write as one spoke. Civilized language is the language of conversation.

The first part of the paper is devoted to a discussion of the historical background of the concept of the "self" in the history of ideas. It begins with a reference to the work of the medieval philosopher Thomas Aquinas, who distinguished between the "rational soul" and the "sensitive soul." This distinction was important because it allowed Aquinas to argue that the rational soul was immortal and could survive the death of the body, while the sensitive soul was mortal and perished with the body. This view of the soul was influential in the development of the concept of the "self" in the history of ideas.

In the second part of the paper, I discuss the work of the modern philosopher René Descartes, who is often credited with the invention of the "self." Descartes' famous statement, "I think, therefore I am," is a key text in the history of ideas because it established the "self" as a thinking substance that is distinct from the body. This view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

The third part of the paper is devoted to a discussion of the work of the modern philosopher Immanuel Kant, who argued that the self is a product of the mind. Kant's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

In the fourth part of the paper, I discuss the work of the modern philosopher Friedrich Schlegel, who argued that the self is a product of the social environment. Schlegel's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

The fifth part of the paper is devoted to a discussion of the work of the modern philosopher Søren Kierkegaard, who argued that the self is a product of the individual's relationship to God. Kierkegaard's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

In the sixth part of the paper, I discuss the work of the modern philosopher Martin Heidegger, who argued that the self is a product of the individual's relationship to the world. Heidegger's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

The seventh part of the paper is devoted to a discussion of the work of the modern philosopher Jean-Paul Sartre, who argued that the self is a product of the individual's choices. Sartre's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

In the eighth part of the paper, I discuss the work of the modern philosopher Hannah Arendt, who argued that the self is a product of the individual's actions. Arendt's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

The ninth part of the paper is devoted to a discussion of the work of the modern philosopher Jacques Derrida, who argued that the self is a product of the individual's language. Derrida's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

In the tenth part of the paper, I discuss the work of the modern philosopher Judith Butler, who argued that the self is a product of the individual's gender. Butler's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

The eleventh part of the paper is devoted to a discussion of the work of the modern philosopher Slavoj Žižek, who argued that the self is a product of the individual's ideology. Žižek's view of the self was influential in the development of the modern concept of the "self" in the history of ideas.

In the final part of the paper, I conclude by discussing the importance of the concept of the "self" in the history of ideas. I argue that the concept of the "self" is a central concept in the history of ideas because it allows us to understand the individual's relationship to the world and to other people. I also argue that the concept of the "self" is a product of the individual's choices and actions, and that it is therefore a product of the individual's freedom.