

El sentido de la historicidad en música. España *versus* Europa

Begoña Lolo

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Los condicionantes intrínsecos del arte musical determinaron su conservación y transmisión, e impidieron, tal y como se analiza a continuación, la formación de su propia conciencia histórica. La tardía aparición del sentido de la historicidad, en comparación con las restantes artes, determinó el posterior desarrollo de esta ciencia que en la práctica no adquirirá entidad hasta el último tercio del siglo XVIII.

Por su parte, el desarrollo de la historiografía en España no se produciría hasta principios del siglo XIX, gracias a la obra del teórico José de Teixidor y Barceló que publicaría en 1804 su **Discurso Universal sobre la Música**, dejando en estado manuscrito la obra **Historia de la Música Española**, fuente de la que se servirían la mayor parte de los historiadores más relevantes del siglo XIX. La localización de una nueva copia de este manuscrito, considerablemente más extensa y elaborada que las hasta ahora conocidas, plantea una revisión general sobre el fenómeno historiográfico en España.

La aparición del sentido de la historicidad es lamentablemente tardío en la música si su comparación se establece con las otras artes, es decir, pintura, escultura, arquitectura o literatura-poesía. Las razones de este retraso en su incorporación al fenómeno general de la historiografía han sido todavía escasamente estudiadas, especialmente si el tema se circunscribe a la música española.

SUMMARY

The inherent factors of music art defined its preservation and transmission and they didn't allow to develop its own historic conscience. This late progress of historicity sense if we compare with the remaining arts, will define the further development of this science, which in practice will not become mature before the last third of XVIII century.

However the progress of historiography in Spain was not effective until the beginning of XIX century, thanks to the works of the theoretic and musician José de Teixidor y Barceló, who published in 1804 his «Discurso Universal de la Música» while the work «Historia de la Música Española» remained as a manuscript. This last one was the source for a main part of the Spanish more relevant historians from the XIX century. The localisation of a new copy of this manuscript, clearly more extensive and elaborate than the ones already known, outlines an overall revision of the historiographic phenomena in Spain.

Frente al destino histórico de las otras artes accesibles en museos, bibliotecas o en los lugares para los que expresamente fueron creadas, la obra musical se nos presenta como un arte cerrado, inaccesible y especialmente incomprensible para aquellos que no han sido iniciados en la transcripción de su lenguaje a unos parámetros de acceso directo. Pero inclusive

(*) La síntesis correspondiente al análisis de la figura y obra de José de Teixidor y Barceló recoge en parte mi comunicación «La obra teórica de José de Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España» presentada en el congreso *Mediterranean Musical Cultures and their ramifications*. 15th Congress of the International Musicological Society, Madrid, abril 1992.

en estos casos, la utilización y conocimiento del soporte escrito, llamado partitura, resulta insuficiente y limitado ya que pocos, muy pocos, son los que realmente han desarrollado el denominado «oído interno», que de una forma aproximada permite el conocimiento mental del fenómeno sonoro.

En comparación con las demás artes estáticas, a excepción de la poesía, la música se desarrolla en el ámbito de la temporalidad, condicionada y limitada su existencia sonora al acto de la ejecución, cesa cuando ésta finaliza. La necesidad del intérprete como vehículo mediador entre el creador-compositor y el público diferencia significativamente a la música de las otras manifestaciones artísticas, cuya accesibilidad y comprensión resultan directas.

Estos condicionantes intrínsecos marcarían en el pasado la precaria existencia del arte musical, determinaron su provisionalidad, perjudicando su conservación y transmisión e impidieron, tal y como a continuación vamos a analizar, la formación de su propia conciencia histórica.

ANALISIS HISTORICO

Mientras que el resto de las artes ha conservado un rico patrimonio que se remonta a la antigüedad, nuestro patrimonio y conocimiento de la música antigua es todavía muy precario. La práctica inexistencia de una grafía que permitiese dejar constancia por escrito de la obra musical y el ejercicio fundamental de su transmisión a través de la oralidad, ha incidido en la ausencia de repertorio y por tanto en el desconocimiento real que sobre buena parte de la música anterior al siglo VIII, tenemos en la actualidad. El proceso de reconstrucción, más bien arqueológico que histórico, se ha tenido que basar en fuentes indirectas, recopilando buena parte de la información en las obras de carácter teórico-filosófico.

¿Cómo era realmente la música que utilizaban en sus ceremonias religiosas los egipcios, sirios o fenicios? ¿Qué géneros o formas caracterizaban la música que acompañaba buena parte de los actos sociales y políticos más relevantes del mundo greco-romano? Estos y otros muchos interrogantes que debemos plantearnos permanecen aún sin respuesta.

Algún tipo de escritura cuneiforme, en Siria, nos informa sobre la utilización de determinados instrumentos de percusión y nos acerca a estructuras rítmicas aún muy elementales. La grafía alfabética del mundo griego nos permite comprobar que su estado de evolución era muy superior al resto de las culturas circundantes, no obstante el escaso repertorio conservado y lo dudoso de su correcta interpretación le confieren ante todo un carácter testimonial. Las representaciones pictóricas, escultóricas y miniadas del mundo antiguo y medieval nos suministran una valiosa información sobre la utilización de la música y su repertorio organológico, pero difícilmente pueden concedernos el conocimiento de la sonoridad y por tanto del nivel de desarrollo, estructura y formas del lenguaje sonoro.

La aparición de la grafía musical no supuso inicialmente, tal y como pudiera pensarse, la solución del problema de la transmisión ya que las primeras notaciones antiguas medievales (s. VI): galaicanas, ambrosianas, visigodo-mozárabes, etc., permanecen aún sin ser descifradas y las tardomedievales y renacentistas, en comparación con las modernas, resultan demasiado incompletas e imperfectas para poder ser utilizadas con garantías absolutas como elemento de reconstrucción. La elaboración de un lenguaje musical universalmente aceptado, que permitiera la interpretación y lectura de una obra por personas ajenas al entorno sociocultural en el cual había sido creada, necesitó siglos de elaboración. Su posterior comprensión y estudio sólo ha sido posible recientemente gracias a la utilización de técnicas paleográficas y aplicable a la música, fundamentalmente, de los últimos cinco siglos.

A este proceso histórico hay que añadir la limitada vida de buena parte de la producción musical, pensada y creada para una ocasión concreta, la difícil reconstrucción que todavía plantean buena parte de los instrumentos de la época medieval y renacentista, o la tardía necesidad de codificar y agrupar en *códices* (música litúrgico-religiosa) o en *chansonniers* (música profana) las obras de música que se iban produciendo. Estos condicionantes incidieron decisivamente en la voluntad de historiar del músico, sin embargo no son razones suficientes que justifiquen no sólo la tardía aparición de la historiografía musical, sino sobre todo la escasa presencia de estudios de carácter científico sobre buena parte del mundo musical antiguo, que no empezarán a surgir hasta el siglo XIX.

Debemos plantearnos que otras han sido las razones que han incidido en la ausencia de conciencia de nuestro propio sentido de la historicidad en música y que entiendo pueden ser las siguientes:

Por un lado la música dentro de las artes ha ocupado siempre un lugar aislado, por la dificultad de comprensión de su lenguaje, e inferior por su carácter efímero y por ejercer, en opinión de E. Fubini, una función artística marginal prácticamente hasta la época barroca¹. La música servía de acompañamiento a la poesía, o de «música de fondo» en determinados actos sociales como banquetes, tertulias o representaciones teatrales. La música fue utilizada por la iglesia como vehículo de transmisión de una nueva doctrina, ejerciendo un papel estético subordinado durante toda la época medieval, volviéndose a recurrir a este sistema de difusión ideológica durante el proceso de colonización del Nuevo Mundo ya en los siglos XVI y XVII.

Por otra parte el carácter manual de su ejecución y su dependencia y ligazón siempre de un texto, religioso o profano, determinaron su ausencia de intelectualidad. Los propios teóricos de la música se consideraban en un «status superior» en relación con los instrumentistas, ya que mientras éstos ejercían el arte con las «manos», los primeros elaboraban las teorías y recreaban y fijaban las nuevas técnicas de composición con el «intellecto».

¹ Enrico FUBINI: «Storicità della Musica: Storia della Musica e Storia dell'Arte». Actas del Congreso *Didattica della Storia della Musica*, Firenze, 29 noviembre-1 diciembre 1985, pp. 23-30.

A estas razones habría que añadir la ausencia de autoría individual que pesa sobre la práctica totalidad de la música medieval y que confieren al arte de este período carácter de colectividad, anonimato que se mantendría en menor medida durante el renacimiento, pero que indudablemente incidió en que fuese escasamente relevante iniciar los estudios de carácter histórico-biográfico, postergándolos hasta mediados del siglo XVIII, a diferencia de lo que sucedería, por ejemplo, en la historia del arte.

La especificidad del tratamiento social que se otorgó a la música, determinó la propia marginalidad del músico que gozaría de una escasa consideración social hasta muy entrado el siglo XVIII². Dependiente siempre de un patrón, iglesia-monarquía-nobleza, que le garantizase una subsistencia decorosa, tuvo que esperar a que la música evolucionase técnicamente lo suficiente como para independizarse del texto, ya en el período barroco, para que el nivel de abstracción que cualificará a la música instrumental permitiera a ese arte el reconocimiento general de su intelectualidad.

Hasta entonces qué necesidad había de historiar un arte que se movía siempre en los límites de lo efímero por su propio carácter y de lo marginal por el papel social que le había sido adjudicado. La música era una manifestación artística en continuo estado de mutación que se adaptaba siempre a los medios disponibles. Era frecuente suprimir y sustituir instrumentos o voces e inclusive reducir la participación de alguno de ellos según la habilidad técnica del o los intérpretes. Era corriente representar las óperas empezando por el segundo o tercer acto según el gusto del público dominante, alterando por completo el sentido de la acción dramática. La improvisación en mayor o menor medida era una práctica habitual que permitía al intérprete la incorporación de fragmentos de nueva creación en una ausencia total de respeto hacia la obra original. La música se recreaba así misma en cada nueva ejecución. Se comprenderá que el resultado sonoro era escasamente coincidente con la idea original del artista, pero es que realmente todavía éste no había asumido la función de creador y por tanto de generador de obras definidas e inmutables³. Estos condicionantes hacían que resultase escasamente factible la aplicación de una metodología y poco interesante la reflexión histórica.

El concepto de derechos de autor será un fenómeno especialmente tardío dentro del proceso musical. Era muy frecuente todavía en el barroco español que el músico reclamase la propiedad de la obra en base a que él había corrido con los gastos del material utilizado para su realización⁴. Argumento al que recurrirán en múltiples ocasiones sus herederos en los pleitos planteados por herencia. En ningún caso se reclamaba el derecho a la propiedad intelectual, ¿quizás la música todavía no era considerada una manifestación inteligente por los propios artistas?

La costosa independencia del arte musical que empezó a dejarse sentir tímidamente a finales del siglo XVII con la gran eclosión técnica de las formas propiamente instrumentales: sonata, suite, concierto, etc., apoyada por el fuerte crecimiento de los talleres de construcción de instrumentos, la ópera y por la demanda social, permitió al músico la posibilidad de crear obras fuera de los límites del encargo patronal y ejercer su actividad, en el siguiente siglo, a través de los conciertos públicos, rompiendo la situación de dependencia establecida y adquiriendo una mayor libertad creativa.

Es a partir de este momento cuando el músico adquiere conciencia de su arte y de la necesidad de dejar constancia escrita de su propia historia, iniciando tímidamente su incorporación al movimiento historiográfico en el siglo XVIII. Hasta entonces sólo se había preocupado por analizar y estudiar los fenómenos propios de la teoría musical olvidando su capacidad para elaborar historia.

EL MOVIMIENTO HISTORIOGRAFICO: EUROPA-ESPAÑA

No hay unidad de criterios entre los historiadores sobre cuál debe ser considerada como la primera historia de la música de carácter universal. Mientras que para Fubini⁵ sólo existe una concepción moderna en las obras de Hawkins A *General History of the Science and Practic of Music* (1771)⁶ y Burney A *General History of Music* (1776)⁷ motivadas por la corriente empirista, para buena parte de las escuelas centroeuropeas hay otros precedentes que deben ser tenidos en cuenta⁸.

² Henry RAYNOR: *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven*. London, 1972. Trad. al español H. Alsina Thevenet, Madrid, 1986. Aún cuando el proceso de liberación del músico se inició durante el renacimiento, su independencia artística no se produciría hasta el siglo XVIII.

³ Durante todo el período renacentista e inclusive buena parte del barroco era frecuente la identificación de intérprete con la de compositor.

⁴ El problema de los derechos de autor para el período anterior al siglo XIX ha sido escasamente estudiado. Véase una primera aproximación para el caso español en Begoña LOLO: «Consideraciones en torno al legado musical de Sebastián Durón después de su exilio a Francia (1706-1712)». *Revista Española de Musicología*, XV, 1992, (en prensa).

⁵ Enrico FUBINI: *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona, 1971 y *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 1988.

⁶ John HAWKINS: *A General History of the Science and Practic of Music*, 5 vols. Londres, 1771; 2ª ed.- póstuma con anotaciones del autor, London, 1875. Reed. Facs., Austria, Akademische, 1969.

⁷ Charles BURNEY: *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period (1789)*, 4 vols. Londres, 1776-1789. Ed. crítica F. Mercer, New York, Dover Publications, 1957.

⁸ Hans Heinrich EGGBRECHT: «*Historiography*». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8. London, 1980. Resaltar que en ningún momento se hace referencia a obras históricas españolas.

W. Allen⁹ considera que mucho antes de finales del siglo XVIII, en 1600 y 1615 podemos establecer la existencia de historias de la música, reduciendo así la diferencia de tiempo con la considerada tradicionalmente primera historia del arte escrita por Vasari en 1550.

Para Allen las obras de Calvisius *De origine et progressu Musices* (1600) y la de Praetorius *Syntagma Musicum* (1615) que dedican ya una parte importante al estudio de la historia musical, deben ser consideradas como las primeras dentro del fenómeno historiográfico. Sin desestimar esta opinión no es menos cierto que estas obras se encuentran fuertemente atadas a las creencias míticas (origen de la música, quien fue su inventor, etc.), carecen de la metodología histórica necesaria así como de una cronología correcta y sobre todo se observa un desconocimiento general del pasado musical que permitiese asentar las bases para una correcta interpretación de los fenómenos.

Podemos decir, no obstante, que estas deficiencias señaladas son aplicables a buena parte de las obras escritas a principios del siglo XVIII, por autores como Printz *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst* (1690)¹⁰, Bontempi *Historia Musica* (1695)¹¹ y Bonnet-Bourdelot *Histoire de la Musique et de ses effets* (1715)¹² cuyo mérito hay que buscarlo más en el hecho de que instauran este tipo de estudios en sus respectivos países que en la apertura de una vía firme en el campo de la historiografía. Como particularidad destacar que abandonarán el latín como idioma oficial de toda la tratadística teórica anterior, para pasar a utilizar sus lenguas nacionales, francés, alemán, italiano. postura que será mantenida por toda la historiografía posterior¹³.

Entre estas obras de finales del siglo XVII y principios del XVIII y las historias de Hawkins y Burney podemos citar un sinnúmero de opúsculos y obras de pequeño formato que hacen habitualmente referencia a algún aspecto concreto de la historia, como las publicaciones de Ragueneau¹⁴ y Le Cerf de la Vieville¹⁵ que estudian el fenómeno operístico en Francia e Italia y su dispar concepción sobre el carácter imi-

tativo de la naturaleza¹⁶. Para pasar ya a otro tipo de obras de una mayor elaboración y extensión como las de Gerbert (1774)¹⁷ o la *Storia Musica* del padre Martini (1757-1781)¹⁸, que merecen destacarse por la gran cantidad de documentación que aportarían¹⁹.

Frente a este panorama se entenderá que la afirmación de Fubini, expuesta al principio, recobre sentido y que hoy por hoy las historias de Burney y Hawkins sean consideradas como las piedras angulares de todo el fenómeno historiográfico, aún cuando simbolizan dos concepciones dispares de la historia de la música que marcarán el desarrollo posterior de esta ciencia. Mientras que Burney asienta su historia en el concepto progresista de la civilización, inspirándose en los principios empiristas y estableciendo sus juicios en base al propio gusto musical, Hawkins permanece fiel a una teoría racionalista que mantiene un orden establecido y fijado por unas leyes generales y universales de las que no se encuentra exenta la música. Burney concederá una escasa atención a la música de la antigüedad fijando el interés en su época, en contraposición Hawkins dedicará la mayor parte de su obra al estudio de la música antigua evitando emitir juicios sobre la música contemporánea. Burney analiza ante todo el presente y mira hacia el futuro, Hawkins prefiere concentrarse en el pasado²⁰.

Por encima de los diferentes enfoques conviene puntualizar que la historia de Burney tiene un carácter más científico que todas las precedentes, ya que se plantea la necesidad de utilizar una metodología. Para ello no dudará en viajar y recorrer toda Europa en busca de las obras y autores más significativos, en consonancia con el valor que adjudica a la música en la introducción de su obra *The Present State of Music in France and Italy* (1771), donde llega a decir que la alta estimación que tiene la música en Italia demuestra «que sus habitantes son ahora generalmente más civilizados y refinados de lo que han sido en cualquier otro periodo en la historia del pensamiento»²¹. Entiende el arte musical como algo básico dentro de la civilización y de la cultu-

⁹ Warren Dwight ALLEN: *Philosophies of Music History. A study of general Histories of Music 1600-1960*. New York, 1962. No hace ninguna mención a la historiografía española.

¹⁰ Wolfgang PRINTZ: *Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst*. Dresde, 1690.

¹¹ G.A. BONTEMPI: *Historia Musica*. Perugia, 1695. Reed. Facs., Genève, Minkoff, 1975.

¹² J. BONNET: *Histoire de la Musique et de ses effets*. París, Jean Cochart -Etienne Ganeau- Jacques Quillau, 1715. Reed. Facs., Genève, Slatkine, 1969. Véase el prefacio en el que argumenta que el acceso a unas memorias sobre la historia de la música de su tío el abad Bourdelot, fueron la fuente inicial de su obra.

¹³ Oliver STRUNK: *Source Readings in Music History*, 5 vols. London-Boston, 1981. Síntesis de los escritos sobre música más representativos desde la antigüedad hasta el siglo XX, resulta, no obstante, muy insuficiente para el caso de la música española ya que sólo recoge el tratado de Juan BERMUDO: *Declaración de instrumentos musicales*. Juan de León, Ossuna, 1549.

¹⁴ François RAGUENEAU: *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*. París, 1702. Reed. Facs., Genève, Minkoff, 1976.

¹⁵ LE CERF DE LA VIEVILLE: *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*, 3 vols. Bruxelles, Chez François Fopps, 1705. Reed. Facs., Genève, Minkoff, 1972. Contiene una historia de la música en la segunda parte.

¹⁶ Son obras muy parciales, pero que sin embargo suponen el inicio de ese estado de controversia y querrela que caracterizará al siglo XVIII en música. Consúltense FUBINI: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 1988, pp. 179-183.

¹⁷ Martín GERBERT: *De Cantu et Musica sacra*. San Blasianis, 1774. A pesar de lo avanzado del siglo esta obra se encuentra escrita en latín.

¹⁸ P. MARTINI: *Storia della Musica*, 3 vols. Bolonia, Imp. Lelio Dalla Volpe, 1757, 1770, 1781.

¹⁹ H. ANGLÉS - J. SUBIRA: *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. Barcelona, 1946, 1949, 1951. Un ejemplar original de la obra de Gerbert y de Martini se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

²⁰ Enrico FUBINI: *Les philosophes et la musique*. París, 1883. Para un análisis comparado de ambas historias consúltense las obras citadas en nota 5.

²¹ Charles Burney: *The present state of music in France and Italy*. London, Printed for T. Bechet & Co. Strand, 1773. Reed. Facs., New York. AMS Press, 1976, p. 3 y *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*. London, 1773.

STORIA DELLA MUSICA

TOMO PRIMO

ALLA SACRA REALE CATTOLICA

MAESTÀ

MARIA BARBARA

INFANTA DI PORTOGALLO, REGINA
DELLE SPAGNE ec. ec. ec.

Umiliato, e dedicato

DA FR. GIAMBATISTA MARTINI DE' MINORI CONVENTUALI

Accademico nell' Instituto delle Scienze, e Filarmonico.



IN BOLOGNA MDCCLVII.

Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.

Con licenza de' Superiori.

Fig. 1. Fr. Giambatista Martini, *Storia della Musica*. (Bologna, 1757).

ra humana, inseparable del resto de las manifestaciones políticas, religiosas y artísticas²².

La obra de estos autores se vería continuada por la publicación de la *Allgemeine Geschichte der Music* del profesor Forkel en 1788²³, que inicia el camino de la historiografía romántica y por otra serie de escritos de carácter crítico que permitirían el desarrollo de esta ciencia en el siguiente siglo²⁴.

Si la aparición de la historiografía musical en Europa es un fenómeno tardío, la incorporación de España a este movi-

DISCURSO

SOBRE LA HISTORIA UNIVERSAL DE LA MUSICA,

EN EL QUAL SE DA UNA IDEA DE TODOS LOS SISTEMAS DE MUSICA, TANTO PRACTICOS COMO ESPECULATIVOS USADOS POR ANTIDILUVIANOS, CALDEOS, FENICIOS, EGYPCIOS, GRIEGOS, CHINOS, BRACMANES, AMERICANOS, EBREOS, ESPAÑOLES, ARABES, ITALIANOS, FRANCESES, INGLESES, ESCANDINAVIOS Y ALEMANES, TANTO ANTIGUOS COMO MODERNOS, CON OTRAS COSAS ANALOGAS A LA MUSICA:

COMPUESTO

POR DON JOSEPH TEIXIDOR,
Organista principal que fué de las Señoras Descalzas Reales de Madrid, Exvicemaestro de Capilla de la Real de S. M. C., y al presente Organista de la misma Real Capilla.



MADRID.

EN LA IMPRENTA DE VILLALPANDO.

1804.

Fig. 2. Joseph Teixidor, *Discurso Universal de la Música*. (Madrid, 1804).

miento se presenta aún con más retraso. Apenas existen trabajos sobre el estado de la cuestión que nos permitan tener una visión de conjunto, a excepción del excelente artículo de A. Martín Moreno *Hilarión Eslava polemista: la polémica en torno a la historia de la música española*²⁵ del año 1978. Desde entonces poco o nada se ha escrito sobre el tema²⁶.

En el siglo XVIII múltiples son las obras aparecidas en España que sin ser específicamente historias reflejarán en

²² Para un análisis comparativo de la obra de Burney *The present state of music in France and Italy*, específicamente para el viaje a Italia consúltese Roman ROLLAND: *Voyage musical au pays du passé*. París, 1919. Trad. al español R. J. Carman, Buenos Aires, 1955.

²³ Forkel relanzará la vía biográfica en la música al escribir la primera obra de estas características que se conoce sobre la vida de J.S. Bach, continuando la línea iniciada por John MAINWARING en *Memoirs of the Life of the late G.F. Handel*. London, 1760.

²⁴ Consúltese el artículo de Hans Heinrich EGGBRECHT del *New Grove*. Ver nota 8.

²⁵ Antonio MARTÍN MORENO: «Hilarión Eslava polemista: La polémica en torno a la historia de la música española». *Monografía de Hilarión Eslava*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1978, pp. 265-306.

²⁶ El análisis del desarrollo de la historiografía en España en torno a la figura de José de Teixidor y Barceló recoge en parte la comunicación presentada por la autora «La obra teórica de José de Teixidor y Barceló (1750-1804) y el asentamiento de la historiografía musical en España», en el congreso *Mediterranean Musical Cultures and their ramifications. 15th Congress of the International Musicological Society*, Madrid abril 1992.

buen parte de los prólogos y capítulos de algunos tratados teóricos²⁷ el interés por los aspectos históricos. Es el caso de las obras ya conocidas de un F. Valls²⁸, A. Ventura Roel del Río²⁹, Rodríguez de Hita³⁰, y los jesuitas Requeno³¹, Eximeno³², Arteaga³³ y el abate Andrés³⁴. Esta lista puede ser parcialmente ampliada por la obra *Principios de la Música* (finales del siglo XVIII) de D. Isidoro Castañeda y Parés³⁵, socio de mérito de la sociedad de amigos de Sevilla, las *Memorias de la Historia de la Música* de Fray Juan de Cuenca (h. 1788)³⁶, hoy en día sin localizar, y el manuscrito *Libro de Constituciones y ordenanzas de la Real Capilla de S.M.* (1791) del tenor Vicente Pérez³⁷. No se puede hablar con propiedad en ninguna de ellas de una historia de la música.

En opinión de A. Martín Moreno será necesario esperar al siglo XIX para encontrar en España una auténtica preocupación por la historiografía³⁸. Sin embargo las primeras obras que inauguran el siglo se circunscriben todavía conceptualmente dentro del siglo XVIII, es el caso del *Discurso Histórico acerca del origen y progresos de la Ciencia Música* de J.M. Calderón de la Barca (1801) o el *Origen, épocas y progresos del Teatro Español* de M. García de Villanueva y Hugalde (1802)³⁹.

Es dentro de este contexto histórico donde adquieren especial significación las obras del vicemaestro, compositor y organista de la Real Capilla José de Teixidor y Barceló, que publicaría en el año 1804 su *Discurso Universal sobre la Historia de la Música*⁴⁰ y dejaría en estado manuscrito la denominada hasta ahora *Historia de la Música Española*.

Ambas obras formaban parte de un proyecto conjunto compuesto por tres volúmenes. El primero, es decir su *Discurso*, se centraría en el análisis de la música en la antigüedad en pueblos tan remotos en el tiempo como los fenicios, caldeos o egipcios, llegando inclusive a dedicar varios capítulos al estudio de pueblos tan escasamente conocidos

como los chinos, persas o hebreos. El segundo volumen sobre el que no tenemos ninguna referencia cierta sobre si en realidad llegó a ser escrito, analizaría la música de los antiguos españoles, así como la de los provenzales, italianos, franceses y alemanes, entre otros, hasta los inicios del siglo XV, para finalizar en el tercer volumen con el estudio de la música española de los siglos XV y XVI, resaltando la supremacía de ésta frente a la de otros países, reconociendo, no obstante, que a partir del siglo XVI eran muy loables los progresos introducidos en este arte por los italianos, franceses e ingleses frente a la decadencia de la música española.

Este detallado plan de trabajo viene expresado en el prólogo de su *Discurso*. Las razones que le han animado a iniciar tan importante empresa son las mismas que marcarán todo el movimiento historiográfico posterior y que pueden resumirse en primer lugar en la imperiosa necesidad colectiva de reivindicar un lugar más significativo para la música española, ya que como él mismo indica «tanto los italianos como los franceses apenas hacen mención de la música española»⁴¹ en sus obras. La segunda razón tiene un marcado carácter nacionalista y se centra en la especial dotación y afición del pueblo español hacia la música y en el agravio infringido por los otros pueblos al negar su reconocimiento, siendo necesario una rectificación.

Teixidor basará su trabajo en el estudio de la obra de Bonnet, Bontempi, Martini, así como en una obra anónima francesa titulada *Essay sur la Musique*, ya que en su época sólo se conocían las historias francesas e italianas y aún éstas «son raras en nuestras bibliotecas»⁴². Afirmación a la que debemos conceder credibilidad si tenemos en cuenta que las fuentes hoy en día catalogadas por el R.I.S.M. evidencian la ausencia total de obras historiográficas de autores ingleses y alemanes conservadas en España⁴³.

²⁷ Para el estudio de la tratadística del siglo XVIII consúltese Francisco José LEON TELLO: *La Teoría Española de la Música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1973.

²⁸ FRANCISCO VALLS: *Mapa Armónico Universal*. Ms. fechado en 1742. Analiza la historia del villancico y de la ópera.

²⁹ ANTONIO VENTURA ROEL DEL RÍO: *Institución Harmónica, o doctrina musical theórica y practica*. Madrid, Herederos de la Vda. de Juan García Infanzón, 1748.

³⁰ ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA: *Diapasón Instructivo. Consonancias, Música y Morales*. Madrid, Imp. de la Vda. de Juan Muñoz, 1757.

³¹ V. REQUENO: *Saggi sul ritabilimento dell'arte armonica de Greci e Romani cantori*, 2 vols. Parma, 1798.

³² ANTONIO EXIMENO: *Dell'origine e delle regole della musica*. Bolonia, 1783. Reed. preparada por Fco. Otero. Madrid, 1978.

³³ ESTEBAN DE ARTEAGA: *Le rivoluzione del teatro musicale italiano*. Bolonia, Imp. di Carlo Trenti, 1783.

³⁴ ANDRÉS ABATE: *Carta sobre la música de los árabes*. Parma, 1787 y *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*. Parma, 1782-1798.

³⁵ ISIDORO CASTAÑEDA Y PARES: *Principios de la Música*. Ms. conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid de finales del siglo XVIII, según la clasificación de FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. 2. Madrid, 1983.

³⁶ FRAY JUAN DE CUENCA: *Memorias de la Historia de la Música*. Madrid, h. 1788, recogido en la obra de B. JUSTEL: *El monje escurialense Juan de Cuenca. (Estudioso y cortesano, helenista y arabista)*. Cádiz, 1987. Consúltese la correspondencia de Campomanes en J. CEJUDO LOPEZ: *Catálogo del Archivo de Campomanes (Fondos Carmen Dorado y Rafael Gasset)*. Madrid, 1975.

³⁷ VICENTE PÉREZ: *Libro de Constituciones y ordenanzas de la Real Capilla de S.M.* Madrid, 1791. Ms. conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

³⁸ ANTONIO MARTÍN MORENO: *Op., cit.*, en nota 25, p. 268.

³⁹ *Ibidem*. Consúltese para el estudio de la historiografía en el siglo XIX, polémica Eslava-Soriano Fuertes.

⁴⁰ JOSÉ TEIXIDOR: *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*. Madrid, Imp. Villalpando, 1804.

⁴¹ *Ibid.* pp. 3s.

⁴² *Ibid.*, p. 3. Múltiples serán las obras que utilizaría Teixidor en la elaboración de su historia tales como Zarlino, Meobio, Bainsi, Arteaga, Eximeno, Lampillas, Ventura Roel del Río, Marqués de Ureña, etc., sin embargo no son consideradas como historias de la música por nuestro autor.

⁴³ R.I.S.M.: *Repertoire International des Sources Musicales*, vol. 8. París, 1972. Se conservan en la actualidad en España un ejemplar original del Bontempi y otro del Bonnet en la Biblioteca de Cataluña y en la Biblioteca Nacional respectivamente; tres ejemplares del Martini, uno en la Biblioteca Nacional, otro en la Biblioteca de Cataluña y un tercero incompleto (sólo el primer volumen) en la Fundación Lázaro Galdiano. Sin catalogar por el R.I.S.M. Se encuentra en el archivo del monasterio de El Escorial el primer volumen de la Storia Musica del padre Martini.

¿Por qué no llegaban estas obras? Desconocemos las razones de tan grave ausencia de información, pero de ella deducimos que España en el siglo XVIII se mantuvo al margen del movimiento historiográfico. El sentimiento de inferioridad generalizado frente a la música europea y la persecución de que eran objeto las músicas foráneas, especialmente la italiana ⁴⁴, expresado soterrada o abiertamente en algunos de los escritos a los que hemos hecho referencia, entorpecieron el desarrollo natural de esta ciencia. La ausencia de una justa valoración de nuestra propia identidad musical incidió en nuestra voluntad de historiar y relegó a los músicos españoles a la producción de tratados teóricos o de opúsculos controvertidos que mantenían la tradición ya establecida. Qué necesidad había de reflejar nuestra propia decadencia, (en opinión de la época) frente al esplendor del siglo de oro español del que sí era consciente el músico del XVIII.

La *Historia de la Música Española* de Teixidor, manuscrito que quedó sin publicar, era conocido por la utilización posterior que del mismo realizaron buena parte de los historiadores más significativos del siglo XIX, Soriano Fuertes ⁴⁵, Eslava, Saldoni, Fétis, etc.. Sólo se conocía una copia de 73 páginas muy inconexas conservada en el legado Barbieri de la Biblioteca Nacional y otros dos manuscritos muy fragmentados en la Biblioteca Arus de Barcelona. Recientemente he localizado otra copia en la Biblioteca del Monasterio del Escorial de 425 páginas de texto con 16 páginas, al final, de ejemplos musicales que presenta un corpus compacto lo que permite una lectura cronológica desde el principio hasta el final ⁴⁶.

Esta nueva documentación exige una revisión de los criterios hasta ahora mantenidos. En primer lugar nos encontramos con una obra que por primera vez refleja la historia de la música española, aspecto hasta entonces poco conocido, que utiliza una correcta metodología al distribuir los contenidos ajustándose al análisis de la música por reinados finalizando en los últimos años del reinado de Fernando VI, primeros de Carlos III. Desde un punto de vista conceptual se adapta al esquema de Burney al dar una mayor importancia a la música de su época, estableciendo juicios sobre autores

y obras de acuerdo con el criterio de su propio gusto. Nos permite comprobar el grado de desarrollo de la música española y el conocimiento que de los autores más importantes europeos: Mozart, Haydn, Gluck, Lully se tenía entonces en España. Adolece del defecto común a la historiografía del XVIII, su desconocimiento histórico del pasado musical, utilizando la información oral y testimonial como base científica de sus afirmaciones.

Sin embargo la voluntad de magnificar las excelencias de la música española para resarcirse del agravio infringido, según indica en el prólogo de su *Discurso*, llevarían a Teixidor a utilizar en ocasiones los argumentos más insospechados carentes de todo rigor histórico. Este acrecentado patriotismo, que ha sido el argumento en el que se han basado la mayor parte de sus retractores presagia, no obstante, lo que será posteriormente el movimiento de carácter nacionalista.

El valor de esta obra no sólo radica en su aspecto testimonial sino ante todo en que inaugura con solidez el movimiento historiográfico en España, trascendiendo el ámbito de lo accidental para pasar a la elaboración premeditada de un proyecto que superaría con creces los medios de que disponía. Un siglo después el propio Pedrell en la *Revista Musical Catalana* (1990) consideraría que a pesar de la valía de la empresa, el trabajo resultaba inabarcable, estimando todavía precipitado la elaboración de este tipo de obras ante la carencia documental existente ⁴⁷.

Tradicionalmente se ha venido considerando a autores como un Eslava, quizás un Soriano Fuertes o un Saldoni, sobre todo un Barbieri y un Pedrell, en el siglo XIX, como los únicos artífices de la iniciación del movimiento historiográfico y recuperación de la historia de la música española, despreciándose por falta de rigor científico y en realidad por desconocimiento la obra de Teixidor. A la vista de este nuevo aporte documental creemos que se impone una revisión, no sólo sobre la figura de este músico, sino ante todo sobre el fenómeno historiográfico en España, de cuya tardía incorporación al movimiento europeo se ha resentido la música española y por extensión la hispanoamericana, hasta el presente siglo.

⁴⁴ Para un análisis en torno a la polémica italianismo-música española, véase Antonio MARTIN MORENO: *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Orense, 1976.

⁴⁵ Mariano SORIANO FUERTES: *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. 4 vols. Barcelona, 1856-1860. Buena parte de la documentación de esta obra está sacada del manuscrito autógrafo de Teixidor.

⁴⁶ En preparación la edición crítica por la autora del presente artículo.

⁴⁷ Felipe PEDRELL: «Musics vel terra: Joseph de Teixidor y Barceló». *Revista Musical Catalana*, Barcelona, 1909, pp. 45-52; 87-92.

Normas para la presentación de originales

Los trabajos se enviarán a la redacción del **Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte** (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Canto Blanco. 28049 Madrid. Tlf.: 397 46 11).

El **texto** de los trabajos deberá redactarse correctamente y de forma definitiva. Escrito a máquina, a doble espacio y por una sola cara, en papel de formato DIN-A4, con 60 espacios por línea y un total de 30 líneas. Su extensión será la que el autor crea conveniente y su interés será estimado por el Consejo de Redacción. En página de portada irá el título, autor, profesión y lugar de trabajo perfectamente indicado con su dirección postal. También se indicará si el trabajo fue presentado a algún congreso o recibió algún tipo de subvención.

A continuación se añadirán resúmenes en español y en inglés que, a ser posible distinga: motivaciones, estado de la cuestión, idea general, metodología y conclusiones. Será de extensión aproximada de 250 palabras.

Las **notas** serán presentadas a continuación del texto. Las **citas bibliográficas** se someterán a la normativa internacional ISO-UNESCO, escribiendo apellidos en mayúsculas, subrayando los títulos de los libros y revistas, y entrecomillando los artículos o capítulos de obras colectivas, cuidando no falte ningún dato imprescindible. Se presentarán **dos copias del texto**.

Las **figuras** (cuadros, gráficos, mapas, figuras...) deberán ser originales y se presentarán preferentemente en papel vegetal. Las **fotografías** que aparezcan en el texto es preferible que sean en blanco y negro, en formato mínimo 13 x 18, nítidas y bien contrastadas. El Consejo de Redacción admitirá también **diapositivas** y **transparencias** en color, reservándose **en todos los casos** la no publicación de las que estime sin calidad suficiente. Todas irán numeradas y en hoja aparte se hará constar una relación numerada correlativamente, con los pies correspondientes haciendo constar en ellos, si se estima conveniente: autor, obra, edificio, lugar y fecha.

Los originales que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique. Los trabajos aceptados para su publicación aparecerán antes de dos años y los no aceptados se remitirán a su autor.

Durante la corrección de las **pruebas de imprenta** no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto. Los autores deberán corregir el trabajo en un plazo máximo de siete días a partir de la entrega.

Los autores recibirán gratuitamente **25 separatas** de su artículo y un ejemplar del volumen en el que se publique.

Sugerencias para la realización de los trabajos entregados en diskettes:

- 1) Los originales entregados en diskette deberán estar realizados en programas estándar (Microsoft Word, WordPerfect o WordStar).
- 2) Excepto en la realización de tablas, los autores deberán evitar la colocación de tabuladores y, salvo que lo consideren imprescindible, no utilizarán doble retorno de carro.
- 3) Para mayor seguridad, los autores deberán entregar dos copias de cada fichero en el mismo diskette.
- 4) La salida de impresora que debe acompañar al diskette estará actualizada, conteniendo todos los cambios o modificaciones que el autor hubiera realizado en un momento dado.