

Introducción*

Este volumen incluye la edición en partitura —en este caso concreto, por vez primera—, de materiales manuscritos e inéditos conservados en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza. Se trata de un tipo de literatura musical —exclusivamente instrumental— común en la época en el resto de Europa, que, en cambio, en comparación, ha dejado relativamente pocos documentos en el ámbito hispánico de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Desde ese punto de vista, se trata, por tanto, y hasta cierto punto, de una música —por sus características— todavía “infrecuente” para nosotros, aunque no por menos documentada hubiera sido necesariamente menos interpretada en su día.

* Para la elaboración de este trabajo ha sido fundamental la ayuda, colaboración e ideas de diversos compañeros y amigos, a quienes deseo muy particularmente agradecer su apoyo y, sobre todo, su amistad: Javier Artigas, Josep Borràs, Luis Antonio González Marín, Xavier Guitó y Marc Heilbron. De otro lado, quiero agradecer la gestión y oídos atentos a nuestras propuestas, del Departamento de Publicaciones del CSIC y de su director, —asimismo colega y amigo—, Wifredo Rincón. Muy valiosa ha sido también la ayuda del canónigo archivero de las catedrales zaragozanas, Isidoro Miguel, así como del Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, que ha cedido desinteresadamente sus fondos para la investigación. Y más aún que en lo personal, ya en lo familiar, este trabajo, como los demás a mi cargo, no hubiera sido posible sin el ánimo y comprensión de Cinta y de mis hijos, Cinta, Antonio e Irene. Mi familia ha sido también, en los últimos más de veinte años, el canónigo Prefecto de Música de La Seo de Zaragoza e Investigador Científico del CSIC, Prof. Dr. José Vicente González Valle, mi “Maestro”. Guía y amigo, a él va dedicado el presente trabajo.

Música, pues, que —como otra mucha todavía pendiente de rescatar— se interpretó en las catedrales y templos españoles de tiempos pasados, y que se sitúa a medio camino entre la música “da camera” (atendiendo a su *organico* —i.e., el reparto o plantilla requerido—), y la música “da chiesa”, para la que, evidentemente, estas piezas fueron destinadas (cuando no, también, concebidas).

El repertorio aquí seleccionado recoge *conciertos para instrumento solista* —flauta u oboe— con acompañamiento de violines, eventualmente trompas, y órgano; y *dúos* para bajón y *sonatas* para dicho instrumento, así como *versos solísticos* —y algunos en dúo— para chirimía, para bajón, flauta u oboe, casi siempre con un preceptivo acompañamiento de órgano.

La escasez —todavía en la actualidad— de ediciones de partituras originales de música instrumental española de la época, unida a la creciente petición por parte de los profesionales —que desean incorporar nuevos títulos a sus programaciones de conciertos y grabaciones—, y la demanda social de música instrumental española que pueda competir con la foránea de la misma época (italiana, alemana, británica o francesa), hacen que este tipo de materiales —hasta la fecha casi totalmente desconocidos—, en su práctica totalidad conservados manuscritos y a menudo únicamente en partichelas, sean de gran interés, no sólo a nivel nacional, sino incluso internacional.

Como punto de partida, la música española que se extiende desde finales del siglo XVIII hasta los

inicios de nuestra “Guerra de la Independencia”, a la hora de su comparación internacional —e imprescindible valoración posterior— con la música que coetáneamente se realizaba en otros lugares de Europa, se encuentra en una evidente inferioridad de condiciones (con unas distancias que parecen poco menos que insalvables, motivadas por múltiples factores)¹, pues se suele dar por hecho que nuestra música no soporta ni con mucho su comparación con, por ejemplo, la de los clásicos vieneses.

No obstante, se tiende hoy en día a potenciar la hipótesis de que tal premisa pudiera estar, tal vez, ocasionada no tanto por la calidad intrínseca de las producciones españolas (bajo cuya perspectiva no serían tan deleznable o “prescindible” como se les podría presuponer en principio), cuanto por la “herencia” que a día de hoy hemos recibido —¿y asumido?— académica y socialmente, sobre todo a raíz de la aparición de las primeras historias de la música en Occidente —en las que generalmente lo hispánico brilla por su escasa presencia, cuando no por su ausencia— y del historicismo alemán de finales del siglo XIX, con la subsiguiente implantación de la disciplina musicológica en las universidades alemanas hace ya más de un siglo. Todo ello ha influido poderosamente en los criterios estético-valorativos que hoy —incluso dentro del propio ámbito hispánico— se consideran como buenos, los cuales —consciente o inconscientemente, pero de manera ininterrumpida— hemos absorbido desde las aulas de conservatorios y universidades; es decir, que parece

claro que la idea tan extendida de que la música hispánica de los siglos XVII-XIX no soporte su comparación —en igualdad de condiciones— con la foránea que se hacía coetáneamente, por una supuesta inferioridad o complejo heredado y hasta cierto punto asumido, está condicionada por nuestra escala de valores y los modelos a partir de los cuales hemos conformado nuestra “vara de medir”.

Y si bien es cierto que tales son los fundamentos de nuestra disciplina (los que nos aconsejan en qué momento de la historia debemos comenzar nuestro periplo, atendiendo a qué mapa geográfico, y qué compositores son más dignos de estudio o menos que otros), los cuales hasta cierto punto todo el mundo asume sin cuestionárselos (a modo de “status quo”, podríamos decir), no es menos cierto que éstos no han de ser unos valores inalterables y que no puedan estar sujetos, si es el caso, a su revisión, modificación o ampliación, de cara a una deseable actualización y optimización permanentes de la disciplina musicológica².

Precisamente, el problema parece radicar en la “escala de valores” antes mencionada, heredada y asumida, por cuanto resulta prácticamente imposible modificarla (sería por tanto arriesgado —cuando no temerario— pretender modificar el “status quo”), siquiera sea para ampliarla o modificarla en positivo (en nuestro caso concreto, con la aportación de la música española de la época, muy poco —o casi nada— conocida todavía a fecha de hoy). En cualquier caso, sea o no una utopía pretender mejorar (o encajar, o adecuarlo, actualizándolo) nuestro “patrón” valorativo, entiendo que sí resulta al menos enriquecedor constatar la “diferencia” de parámetros que rodean a la música española de esta época —particularizándola y aproximándola a la vez— respecto de la del resto de Europa.

Salvando las distancias, podríamos decir que si obviamente no resulta adecuado aplicar los mismos criterios valorativos para la música de J. S. Bach que para la de W. A. Mozart, puesto que sus condicionantes son muy diversos —y aun diríamos, aplicando un análisis diacrónico, que resultan “anacrónicos” con

1. Vid.: - ETZION, Judith: “Spanish Music as perceived in Western Music Historiography: A case of Black Legend?”, en *IRASM*, 29/2 (1998), pp.93-120. - EZQUERRO, Antonio; GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio; y GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “The Circulation of Music in Europe, 1600-1900: A Spanish Perspective”, en *Musical Life in Europe 1600-1900: Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music in Europe, 1600-1900. A Collection of Essays and Case Studies*, (Rasch, Rudolf, ed.). Berlín, BWV-Berliner Wissenschafts-Verlag, 2004. [Naturalmente, el concepto de “España”, tal y como se entiende actualmente, no es el mismo ni mucho menos que el correspondiente a los siglos XVI a XIX, por cuanto, siempre que me refiera a España, “lo español”, o, mejor aún, el “ámbito hispánico”, de aquí en adelante, me estaré refiriendo a un concepto mucho más amplio que el actual, entonces unificador de múltiples nacionalidades bajo un mismo cetro (y por tanto con meros lazos políticos, en aquel tiempo sub-dependientes muchas veces de leyes o fueros locales), y a menudo —aunque no siempre— cohesionadas por el empleo de la lengua castellana en una mancomunidad que abarcaba no sólo la península (incluido Portugal, hasta 1640), sino además toda Latinoamérica (países y territorios con predominio del habla hispana, y aun portuguesa hasta 1640), territorios insulares (Canarias y Baleares), africanos, filipinos y de Oceanía, el virreinato de Nápoles (hasta el siglo XVIII), y otros varios territorios europeos regidos por los Austrias hasta mediados del siglo XVII (Flandes, Milanesado...)].

2. Sobre las diferentes aproximaciones al fenómeno histórico-musical y las nuevas “tendencias” de la Musicología histórica, he tratado ya en: - EZQUERRO, Antonio y PAVIA, Josep, eds.: *Música de atril en la Colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, colección “Polifonía Aragonesa” vol.XIII, 2002, pp.7-9.

vistas a su comparación—, lo mismo sucede con la música española respecto a la del resto de Europa (sin que eso implique en absoluto que la música española sea radical ni divergentemente distinta de la restante), si aplicamos un análisis sincrónico.

En este sentido, hemos de ser conscientes de que los condicionantes y el contexto de la España monárquica y exclusivamente católica de finales del Setecientos y primeros años del Ochocientos, no fueron exactamente los mismos que los de una Europa que caminaba inexorablemente hacia la Revolución, a pesar de que, no por ello, dejaran de haber numerosos puntos en común.

Entre fines del siglo XVIII y los primerísimos comienzos del Ochocientos—previos a la Guerra de la Independencia contra las tropas napoleónicas—, tuvieron lugar unas prácticas musicales en las que lo específicamente instrumental tuvo no pequeña cabida, seguramente merced a corrientes generalizadas en el resto de Europa, donde el denominado pre-clasicismo, las aportaciones de la escuela de Mannheim (aunque muy dependiente todavía de los esquemas melódicos y armónicos napolitanos), e incluso, a última hora, el primer clasicismo vienés de Haydn, Mozart y Beethoven, iban a inundar el panorama sonoro y auditivo de la época.

Éste, en el caso concreto hispánico, y de su fomento generalizado en ambiente eclesiástico (no olvidemos el influjo de la encíclica “Annus qui” de Benedicto XIV, del 19.02.1749), iba a solaparse, mezclarse o yuxtaponerse de modo muy peculiar, tal vez con escasas conexiones foráneas, en el sentido de que el acompañamiento a la liturgia —v.g., los “versos”—, y la música que podríamos calificar, si no de profana, sí al menos de puramente “civil” (sinfonías, conciertos...), iban a fundirse, para producir, bajo una apariencia profana externa —dichos conciertos y sinfonías—, unos contenidos claramente relacionados con lo religioso (por su empleo para entonces ya anacrónico de la modalidad —al menos fuera de lo estrictamente religioso—), o bien, bajo apariencia externa o formal religiosa —los citados “versos”—, unos contenidos claramente alejados ya del templo y directamente conectados con la música civil de la modernidad (por ejemplo, reminiscencias y alusiones frecuentes, en el empleo del lenguaje compositivo y vocabulario musical, al estilo galante).

En todo caso, la Iglesia católica, como principal promotora y mecenas musical hispánica, iba a pro-

mover una serie de formas musicales, estilos y maneras de hacer específicos que fueran aptos para sus “fines” —una catequización auditiva—, las cuales generaron el que los músicos de aquel tiempo se vieran empujados a incorporar una serie de absorciones de lo foráneo bajo el tamiz de “lo establecido” (o de “lo políticamente correcto” como se diría hoy día), o, mejor aún, de lo adecuado para el templo (en términos de decoro).

Esta auto-limitación (que se aceptaba como natural en la apariencia externa de las composiciones para la Iglesia), que podía llegar a influir también —consciente o inconscientemente— en la libertad expresiva y artística del músico, afectaba también al manejo de la armonía y el contrapunto —ambos sujetos a una estricta tratadística y teoría musical hispana y católica a un tiempo, la cual a menudo poco tenía que ver con la extranjera—, auto-restricción, que, a la postre, impelía al “artista” inquieto —entendido como creador musical—, en busca de nuevas vías de expresión, a una adecuación de formas musicales tomadas de lo religioso hacia un contexto más estrictamente “civil”, o viceversa, además de a realizar ajustes en la duración temporal de las composiciones utilizadas para solemnizar o acompañar las funciones religiosas —litúrgicas o no—, de modo que la música, supeditada al rito, difícilmente podía organizarse cíclica o simétricamente en el tiempo (a la manera de las ascendentes “formas” en el resto de Europa, hoy consideradas como clásicas: y en este sentido, hablaríamos de una forma-sonata, o una forma-concierto, etc.), sino, dejando en segundo plano una posible arquitectura periódica (todavía reducida a meras simetrías de compases, a veces quebradas), a modo de improvisaciones más o menos elaboradas —tientos o “intentos”—, variaciones —“diferencias”—, ornamentaciones a partir de un tema dado —glosas—, meros acompañamientos procesionales —pasacalles y pasaclostros—, etc.).

De hecho, el importantísimo factor de supeditación musical a la liturgia —a la Palabra— en tal contexto, condicionó de algún modo que la música exclusivamente instrumental (con excepción de la organística, la cual asimismo asumía un preponderante papel “funcional” en el templo) desempeñara un papel secundario frente a la música con participación vocal, de donde, acaso, su menor presencia —al menos documental—, en cuanto hemos heredado, o incluso sus llamativas peculiaridades, en aquellos casos de música instrumental, que podríamos casi

calificar de excepcionales —por su rareza—, que han llegado hasta nosotros.

Frente al panorama rápidamente esbozado en el ámbito hispánico, es evidente que, si como hasta aquí, se toma como inalterable el mencionado “status quo” de la música europea de los siglos XVIII y XIX, la música española de la época vio pasar de largo, aunque a su lado, el ascenso paulatino y generalizado en todo el continente de modelos o referentes indiscutibles de gran talla contra los que competir, favorecidos por la pujanza de una imprenta musical muy activa en el resto de Europa³ que iba a facilitar la existencia, circulación y difusión de numerosísimas partituras impresas que contribuyeron, poco a poco, a regularizar, aproximar estilos (rococó, galante, pre-clásico en general, el propio de la escuela de Mannheim...), y conformar, en suma, una nueva corriente o estilo internacional que tomará como modelos a Haydn, Mozart y Beethoven. En este sentido, es obvio que en el ámbito hispánico penetró — y no poco— “lo italiano”, —como en el resto del mundo occidental, al que casi inundó—, pero no lo hizo tanto “lo alemán”, que, sobre todo a partir del siglo XIX, iba a imponerse de manera definitiva a nivel internacional.

En todo caso, para finales del siglo XVIII, teniendo ya enfrente el “gigante” de los grandes genios alemanes, e incluso el indiscutible, perenne y aplastante referente italiano, el nacionalismo español de los siglos XIX y XX ha debido encarar con cierta sagacidad la pretensión histórica —¿el orgullo?, ¿la temeridad?— de compararse —ya que no de contender— con tales “modelos”, si bien, en contrapartida, sabedor de estar supeditado a unos condicionantes que le eran claramente desfavorables, ha mostrado un cierto complejo —pudoroso, casi temeroso, aunque comprensible— a la hora ineludible de ponerse en común con la música de otros países de su entorno.

El desconocimiento de buena parte de nuestro patrimonio hispánico y eclesiástico, sus dificultades

para competir y, en este sentido, el paulatino desánimo nacional y desinterés foráneos emanados de esos mismos factores, han hecho el resto.

Con este panorama, y frente a la dificultad por incorporarnos al grueso europeo, por “entrar en el mercado” y formar parte del “status quo” (fuera del cual “no se existe”), la Musicología española ha optado tradicionalmente por competir “con las armas del contrincante”: es decir, por buscar y editar literatura fácilmente cotejable o de características similares a la existente en el exterior (conciertos, sonatas, sinfonías, divertimentos..., música, en suma, por y para la nueva sociedad “civil”), a pesar de su carácter de “excepcionalidad” —en el sentido de “rareza”— para nuestro contexto uniformemente católico.

Bajo este punto de vista, se buscaba mayoritariamente rescatar, no tanto obras religiosas, cuanto, sobre todo, composiciones procedentes de la corte (que interesaran en el exterior por ser lo que allí había y se valoraba) —y en este sentido, se rescataba “la excepción”—, donde, por su propia naturaleza aristocrática y nobiliaria emparentada con toda Europa, lo internacional se intercambiaba con mayor facilidad, y no se estaba (tan) sujeto a condicionantes de censura eclesiástica.

Sin embargo, por otro lado, tampoco esas obras “excepcionales” —o inusitadas desde el punto de vista de su calidad intrínseca— dejaron una huella clara —en el sentido de nítida y rápidamente adoptada y/o asumida— fuera de su propio contexto cortesano (es decir, que esas obras “de extracción civil”, por regla general, no se imitaban o reproducían inmediatamente en el ámbito mayoritario de la Iglesia de una forma consciente y abierta, sino que, antes al contrario, cuando lo hacían, era generalmente tras un proceso de adaptación y mutuo conocimiento a lo largo del tiempo...). Y de ahí que, lo rescatado entre la música instrumental española de extracción religiosa, ha sido considerado, a la postre (y esto tanto fuera de nuestras fronteras como incluso dentro de ellas), como, o “de baja calidad” (no comparable con los grandes modelos foráneos), o simplemente, “raro” (periférico, curioso sin más).

Al final, el resultado de tal proceder, con el paso de los años, para la música española, ha sido el que era de esperar: “somos marginales”. Porque si buscamos obras musicales que respondan, por ejemplo, al patrón de forma-sonata o de las composiciones del clasicismo vienés, o habrá que esperar muchos años para poder encontrar (entre el cada vez más amplio

3. Sobre los condicionantes de la copia musical manuscrita en España, véase: - EZQUERRO, Antonio: “Casos curiosos, peculiaridades y formas alternativas de anotar la música en el área hispánica en el siglo XVII. Procesos de intercambio entre lo culto y lo popular”, en *Anuario Musical*, 56 (2001), pp.97-113. Pero sobre todo: - ID.: “Tabula compositoria, partitura, chapa y borrador. Formas de anotar la polifonía y música instrumental en el ámbito hispánico durante el período barroco”, en *Im Dienst der Quellen zur Musik: Festschrift Gertraud Haberkamp zum 65. Geburtstag / hrsg. Von der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg durch Paul Mai*. Tutzing, Hans Schneider Verlag, 2002, pp.259-274.

patrimonio que vayamos conociendo) algo parecido —con la consiguiente desventaja y falta de competitividad—, o simple y llanamente, no las encontraremos.

Por lo tanto, parece que se impone la necesidad de hacer un alto en el camino, reflexionar sobre lo sucedido y, si es preciso —de cara a conocer mejor nuestra realidad pasada, darla a conocer, e incluso, si fuera el caso, reivindicarla—, cambiar de estrategia. Lo que verdaderamente se hace necesario es concienciar a profesionales y aficionados de la individualización de nuestro patrimonio musical pasado. Del mismo modo que ya ha sucedido con las artes plásticas: si Goya es tan valorado, no lo es porque se semeje a Gainsborough, Turner o Blake, o a Fragonard, David o Ingres, sino porque, como artista, es diferente al resto, y precisamente la característica que más le particulariza es la de que recoge la “esencia” de lo hispano, en el alegre colorido de sus primeros años en Zaragoza o Madrid, o en “Los desastres de la guerra” o sus pinturas negras del último período en España. Y algo parecido comenzamos a intuir que puede suceder con nuestra música. No se trata de buscar lo que valoremos como “mejor” —influidos como estamos por nuestra “herencia”—, sino de conocer “un poco de todo” (y cuanto más, mejor; aquí no obstante, naturalmente, la selección de hoy presenta claros altibajos, pues presenta intencionadamente composiciones musicales de autores reconocidos en su tiempo, abundantes anónimos, etc.), para poder delinear —poco a poco, pero facilitando así, y con cierta celeridad, diversos modelos de estudio— los rasgos diferenciadores de nuestra composición musical.

Quiero decir con todo esto, que la música que hoy se presenta no debe entenderse como mejor ni peor (al fin y al cabo, valoraciones estéticas, y por tanto, subjetivas), sino como una música válida en sí misma, “diferente” (lo cual en absoluto ha de entenderse como necesariamente malo), en el sentido de que se trata de un tipo de música emanado de un contexto concreto y bajo unos condicionantes muy determinados, y no por ello condenable a priori. Antes al contrario, conviene fijarse en esa peculiar simbiosis de estilos, de materiales, incluso de formas musicales e instrumentario, por cuanto supone una, a mi juicio, interesantísima aportación al conocimiento que hoy tenemos de nuestra música y realidad pasadas.

Y si tenemos en cuenta todo lo anterior, veremos que, al final, formado nuestro juicio y aun atendiendo exclusivamente al puro goce hedonista del oído, se trata de música “buena” (incluso una música magnífica en su peculiaridad, diría yo), que cumple muy bien la finalidad para la que fue creada, que es, a la postre, su razón de ser. Una música “funcional” en tal sentido, y que se explica a sí misma a través de “su cometido”.

Desde esa perspectiva, veremos aquí un tipo de música, si se quiere, “local”, pero que funciona muy bien en la práctica, aportando unos resultados muy dignos y ofreciéndonos un testimonio muy valioso del paisaje sonoro del momento en España, entonces fomentado fundamental aunque no exclusivamente desde instancias religiosas.

Se trata, pues, de unas composiciones eclécticas, que recogen la tradición musical eclesiástica hispana (v.g., los versos, o el empleo de bajones y chirimías), para, actualizándola, incorporar elementos relativamente novedosos y/o foráneos (la estructura externa del concierto, la sonata, la escritura más puramente “camerística”...).

Por otra parte, tengo la impresión de que la presencia de instrumentos muy considerados de forma autóctona, pero ya obsoletos en la época fuera del ámbito estrictamente eclesiástico e hispánico, aportan un interés añadido a la edición, pues, para estas fechas, *chirimías* y *bajones* absorben un tipo de escritura idiomática, ahora influenciada por los pujantes violines —a los que imitarán enseguida melódica y rítmicamente hablando, flautas u oboes—, con profusión de pasajes solísticos rápidos, ornamentaciones abundantes y virtuosismos técnicos que requieren gran pericia por parte del ejecutante; algo anteriormente insospechado para este tipo de instrumentos, habitualmente englobados dentro de los más rudimentarios “ministriles” (fundamental aunque no exclusivamente, instrumentistas de viento —sobre todo, maderas—, en el seno de las capillas eclesiásticas hispánicas).

Así, estos instrumentos —chirimías y bajones— se incorporan a la nueva “orquesta”, dentro de un contexto, por un lado natural por lo habitual y casi cotidiano de su empleo en las iglesias, pero, por otro lado, asimismo insospechado: el templo, donde prima tradicionalmente la música desarrollada en torno a un texto —obviamente, religioso, cuando no, además, litúrgico—.

Sin embargo, con la paulatina secularización social de la época, el nuevo espíritu ilustrado que animó la aparición de sociedades de amigos del país, ateneos y grupos intelectuales que promovieran las artes, la creación de nuevas “academias” y la apertura de ciertos salones aristocráticos donde el cultivo de la música era un elemento imprescindible, también las iglesias se abrieron a las nuevas “modas”, de suerte que se incorporaron a ellas nuevos repertorios (conciertos, determinadas sonatas...), adaptándose otros (versos, dúos instrumentales) a las funciones y programaciones eclesiásticas (v.g., a las “siestas”)⁴.

Lo curioso es, que fueron precisamente las capillas musicales eclesiásticas la mejor —¿la única?— “cantera” para promocionar la música en tales círculos (es decir, fueron músicos de capillas catedralicias quienes tocaban en las sesiones privadas de la aristocracia). Unos círculos que le eran en cierto modo ajenos —civiles—, pero que, de su presencia continuada en ellos, iban a influenciarse mutuamente.

De hecho, como señala J. V. González, la experiencia musical de quienes se formaron en colegios de infantes y capillas eclesiásticas de la época, “va mucho más allá de los géneros litúrgicos o religiosos. Se supone que las catedrales lucían sus orquestas en determinadas solemnidades litúrgicas y que en ellas participaban los infantiles más adiestrados [...] Detalles de este tipo indican el privilegiado ambiente musical que vivieron estos niños durante su estancia en los colegios de infantes. Gran parte del repertorio de música de cámara y orquesta que conservan los archivos de música se interpretaría en las funciones litúrgicas y religiosas”⁵.

Con tales antecedentes “teóricos”, pero que requieren argumentarse en la práctica con nuevas ediciones que “demuestren” la citada hipótesis teórica, este volumen pretende ofrecer y hacer disponible

una nueva literatura para músicos prácticos y estudiosos, en un intento de facilitar su incorporación a programaciones de conciertos y grabaciones. Con, apenas unos ejemplos concretos, en muchos casos, incluso anónimos, se espera contribuir a iniciar una nueva visión de la absorción hispánica de los repertorios foráneos europeos coetáneos, con el subsiguiente cotejo de prácticas y tradiciones. De este modo, se facilitaría la inauguración de una puesta en común con posibles repertorios semejantes conservados en España y Latinoamérica, de los que, aunque lamentablemente apenas contamos todavía a día de hoy con ediciones para la interpretación práctica y el estudio, nos consta su existencia en abundantes archivos y bibliotecas musicales.

Por último, la publicación de estas partituras dan a conocer a algunos de nuestros compositores más relevantes (Ramón Ferreñac, Francisco Secanilla) que, al margen de su dedicación a otros géneros —particularmente, con participación vocal, y casi siempre dentro del ámbito religioso—, escribieron específicamente para estos instrumentos, a pesar de su casi absoluta insignificancia en el panorama, ya no internacional, sino incluso nacional, pues, en buena parte de los casos, se trata de autores poco o nada conocidos (Raimundo Forné, Pedro Medina), a pesar de que la escritura de sus obras denote gran experiencia profesional y pericia técnica en el manejo de la armonía y el contrapunto.

Así, junto a autores relativamente conocidos a nivel nacional, como los citados Ferreñac o Secanilla, se encuentran obras de compositores prácticamente desconocidos como los asimismo mencionados Forné o Medina, entre una gran mayoría de composiciones anónimas. Un nuevo campo —el de estos autores apenas estudiados hasta la fecha y el seguimiento de posibles autorías en el caso de los anónimos—, que ahora se abre a la investigación, a partir de una pequeñísima aportación —y conviene no perder esto nunca de vista— a la difusión hacia el exterior del vastísimo patrimonio músico-documental hispánico (lo que viene a ser lo mismo que histórico y cultural), que nos es propio.

Barcelona, Mayo de 2004

4. Cfr.: - EZQUERRO, Antonio: “Siesta”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.9, pp.1003-1007. Pueden verse también otras aportaciones recientes sobre las siestas musicales en: - GARCÍA FRAILE, Dámaso: “La danza en la Iglesia española durante el reinado de los Austrias”, en *Campos interdisciplinarios de la Musicología*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2001, vol.I, pp.505-527, y - RAMÍREZ I BENEYTO, Ramón: *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'Ordinarium: Missa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdos Magnus (1786)*. Tesis doctoral. Universitat de València, 2004 [ofrece abundantes datos hasta entonces inéditos sobre la celebración de las siestas en la Catedral de Valencia].

5. - GONZÁLEZ VALLE, José Vicente: “Zaragoza”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, SGAE, 2002, vol.10, p.1132.