



Treball de Fi de Grau

El bajón tapado

Aproximació a una tècnica interpretativa oblidada

Estudiant: Antoni Llofriu Prohens

Especialitat: Fagots històrics

Àmbit/Modalitat: Música Antiga

Director: Josep Borràs Roca

Curs: 2020/2021

AGRAÏMENTS

A la meva família i a na Pilar, per haver-me inculcat els valors de paciència i perseverança, per haver-me donat suport incondicional des de sempre, i especialment en aquest període de formació personal i acadèmica que tant important ha esta per a mi.

Als professors que tan amable i curosament m'han orientat en la terminologia i les fonts teològiques i litúrgiques: en Juan Carlos Asensio, en Javier Palao i el P. Jordi-Agustí Piqué.

Al Dr. Josep Borràs pel seu mestratge i per l'entusiasme i dedicació vers aquest treball i vers les innumerables inquietuds i preguntes amb que ens han acompanyat durant aquests anys.

Contingut

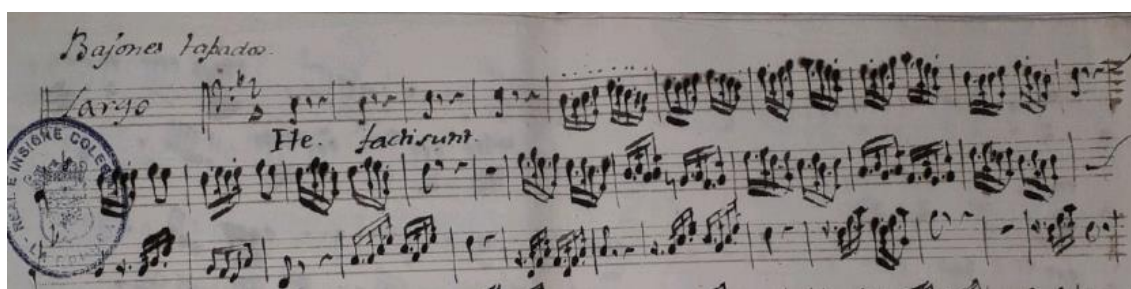
Introducció	7
Hipòtesis, metodologia i objectius	9
Estat de la qüestió	11
El baixó	13
Qüestions terminològiques i instruments similars	16
El baixó i el fagot	17
El repertori	21
La desaparició del baixó	22
El baixó hispànic	24
El <i>bajón tapado</i> i el seu context	28
Sordina	28
El cas de l'oboè	32
El repertori per a <i>bajón tapado</i>	36
Els compositors	38
Les obres	40
Conclusions	52
Bibliografia	54
Annex: Referència de les obres amb <i>bajón tapado</i>	60

Introducció

En aquest treball ens proposem fer una primera aproximació a l'ús del baixó tapat en la música ibèrica. En algunes fonts musicals trobem indicacions com “bajones tapados” o “el bajón es tapado” que semblen fer remetre a la idea de la sordina: l'ús d'algun element aliè a les parts habituals de l'instrument per a modificar les seves qualitats tímbriques, sovint amb la intenció d'esmoreir el so. És curiós que, essent la sordina un element més o menys habitual en la música europea a partir del segle XVIII —tot i que ja en trobem referències abans— la Península Ibèrica sigui l'únic indret en què hem pogut identificar l'aplicació d'aquest recurs al baixó indicat de forma explícita a les partitures.

Entenent el fet de tapar el baixó com un recurs a disposició de l'interpret suposa una gran dificultat l'hora d'explorar en profunditat aquesta “tècnica”. En la majoria de casos en què ens hem assabentat de la indicació *bajón tapado* ha estat gràcies a la meticulositat d'alguns investigadors que han anotat minuciosament els detalls de les partitures més enllà del títol de les partitelles. Durant l'últim any, degut a les restriccions a la mobilitat i a l'accés a arxius i biblioteques, hem tingut dificultats per accedir a les fonts i hem optat per centrar la nostra recerca en els catàlegs que ens han estat accessibles. Donades aquestes circumstàncies el que presentarem en aquest treball serà una primera aproximació al *bajón tapado*, basant-nos en el repertori identificat i les referències contextuals que (creiem) hi afecten més directament.

Les obres en què hem identificat l'ús del baixó tapat poden veure's a l'Annex i a les taules del tercer capítol (p. 41-51).



1. Indicació del "bajón tapado" a la lamentació de Nager (nº24)

En la majoria de les publicacions musicològiques es tracten el baixó i el fagot com el mateix instrument, entenent el baixó com el fagot renaixentista. Això es deu, generalment, a tres factors: (1) les semblances físiques entre ambdós instruments, (2) el fet que en italià el baixó s'anomeni *fagotto* ja des de principis del segle XVII, i (3) que en la major part del territori europeu el baixó desapareix poc després de l'aparició del fagot. No obstant

això, les diferències entre ambdós instruments són prou notables pel que fa a la forma del tub interior, l'afinació o el timbre.

L'ús del baixó en el territori hispànic peninsular és únic si es compara amb la pervivència d'altres instruments que tenen també el seu origen al Renaixement. A Espanya, el baixó és l'únic instrument —a part de l'orgue i l'arpa— que sobreviu a la revolució instrumental esdevinguda a principis del segle XVIII; aquest instrument, degut a la seva estreta relació amb els cants i els usos de la litúrgia i de la paralitúrgia, segueix en ús de manera generalitzada en els temples de la Península Ibèrica fins a finals del segle XIX i, en alguns casos, fins ben entrat el segle XX. En els seus més de tres-cents anys de trajectòria en el territori hispànic el baixó no sofreix grans canvis i podria dir-se que segueix un procés de desenvolupament similar als altres instruments de tipologia semblant: se li afegeixen algunes claus, es modifica lleugerament la conicitat del tub, es varia la inclinació d'alguns forats i fins i tot arriba a dividir-se en parts – donant lloc als baixos de tres i quatre peces. Aquesta evolució és paral·lela a la de la música i els altres instruments, entre ells el fagot, fins que el baixó deixa d'usar-se.



2. A l'esquerra: baixó (MDMB 699). A la dreta: baixó de tres peces (Jaca).

El mot *baixó* —les variants més habituals del terme són *bajón*, *baxon*, *baixon*— fa generalment referència a un instrument de doble llengüeta de tessitura greu que fa la veu del baix de les composicions polifòniques. Les característiques de l'instrument i les diferents qüestions terminològiques es comenten al proper capítol.

Hipòtesis, metodologia i objectius

La primera hipòtesi que proposem és que el terme *bajón tapado* pretengui indicar, simplement, l'ús d'una sordina per a minimitzar el so de l'instrument. Aquesta minimització del so deriva probablement de les noves demandes estètiques del segle XVIII, entre les que es troba pel que fa a la tímbrica la cerca d'un so més versàtil i controlable del que permetien els instruments de vent dels segles anteriors. Pere Rabassa, per exemple, descriu el “nou” fagot com un *bajón dulce*¹. Aquesta “dolçor” hauria esdevingut, suposem, un requisit indispensable per als baixonistes del segle XVIII, que s'haurien vist obligats a adaptar el so dels seus instruments als violins i les flautes, instruments d'intensitat més moderada que la de les xeremies, baixonets i cornetes, que coexistiren amb el baixó fins a principis d'aquest segle.

La nostra segona hipòtesi considera la possibilitat que l'ús del *bajón tapado* pugui respondre a una qüestió estrictament simbòlica: degut a la necessitat d'un instrument que pogués sostenir les veus del cor resultava imprescindible comptar amb el baixó fins-i-tot en aquells períodes de l'any en què no es permetia la intervenció dels instruments, les festivitats i els períodes penitencials de l'any litúrgic. Dins les pràctiques habituals de l'Església Catòlica —i també en altres esglésies cristianes— trobem el costum de tapar les creus i alguns objectes (excessivament) ornamentats que es troben a les esglésies. A partir de les rúbriques del Missal Romà, el Breviari i el “Caerimoniale Episcoporum” veiem que:

*“Abans de les vespres del dissabte precedent al Diumenge de Passió les creus, estàtues i imatges de Nostre Senyor i dels sants que es troben a l'altar i arreu de l'església, amb l'única excepció de les creus i imatges del Camí de la Creu, han de cobrir-se amb un vel violeta no translúcid i amb cap mena d'ornament.”*²

¹ Pedro Rabassa, «Guía para los principiantes, que dessean Perfeccionarse en la Composición de la Mussica.» (Ms, [València-Sevilla], [1720]), p.505.

² Francis Mershman, «Passiontide», a *The Catholic Encyclopedia* (New York: Robert Appleton Company, 1911), accessible en línia: <http://www.newadvent.org/cathen/11535b.htm> [consultat el 13 de maig de 2021].

En aquest context creiem possible que es busqués fer el mateix amb el baixó provocant, intencionalment o no, un efecte tímbric en l'instrument. Tot i no tenir cap referència directa d'això, el fet que bona part de les obres en què s'ha identificat el baixó tapat estiguin adreçades a celebracions litúrgiques en períodes de penitència, principalment la Setmana Santa, Quaresma i últims dies d'Advent, podria sustentar aquesta justificació de l'ús del baixó tapat. A més, moltes persones recorden haver vist —o haver-ne sentit parlar— tapar els orgues d'algunes esglésies durant la Quaresma. Encara avui la Instrucció General del Missal Romà, a l'article 313, demana que durant el temps d'Advent l'orgue i els altres instruments s'utilitzin amb moderació per “evitar qualsevol anticipació de la plena alegria del Naixement del Senyor” i durant el temps de Quaresma, excepte el Diumenge IV i altres solemnitats destacades, només es permet l'ús dels instruments per acompanyar el cant³.



3. Imatge d'una església amb ornaments tapats⁴

En qualsevol cas, la forma en què es tapen les imatges amb una tela o un vel, seria el mateix procediment amb què es taparia el baixó de la forma més senzilla, coincidint amb el què esmenten algunes referències a l'ús de sordines en instruments de vent fusta que esmentarem al tercer capítol.

³ V. «Instrucción general del Misal Romano», consulta 13 maig 2021, https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_o_rdinamento-messale_sp.html.

⁴ Imatge extreta de Redacción Religión y Cadena COPE, «Los motivos por los que se cubren las imágenes en Semana Santa», accedit 16 de maig de 2021, https://www.cope.es/religion/cuaresma/noticias/por-que-cubren-las-imagenes-semana-santa-20200310_641912.

El nostre objectiu en aquest treball és fer una primera aproximació al *bajón tapado*, reunint les partitures i textos que hi fan referència i intentant contextualitzar el seu ús. La nostra tasca ha consistit, d'una banda, en revisar catàlegs i inventaris de diferents catedrals espanyoles cercant referències a termes que poguessin fer referència al concepte de “baixó tapat” i, d'altra banda, cercar dades que sobre l'ús de la sordina en instruments de vent per a contrastar l'ús d'aquest element (la sordina) amb el *tapado* que trobem en el repertori hispànic.

Estat de la qüestió

Com ja hem esmentat, sovint es considera el fagot com a el mateix instrument que el baixó. Malgrat les diferències entre ambdós instruments és evident que són molt propers i en bona part del territori europeu hi ha una clara connexió entre els rols del baixó i el fagot, que poc a poc assimila les funcions de l'anterior. Probablement per aquesta sensació de continuïtat entre els dos instruments no comptem encara amb un corpus extens d'estudis que estudiïn les peculiaritats del baixó en tota la seva complexitat i les seves diverses dimensions; tampoc en el context hispànic, on el baixó tingué un ús molt més extens que no en altres indrets.

La musicologia espanyola ha dedicat nombrosos esforços a estudiar la música religiosa gràcies a l'esplendor de les seves institucions musicals i els “grans” compositors, sobretot els polifonistes de la fi del segle XVI que foren la referència pels primers investigadors com Baltasar Saldoni y Remendo (1807-1889), Felipe Pedrell i Sabaté (1841-1922) o Francisco Asenjo Barbieri (1843-1894). Però l'esperit d'aquests primeres recerques no s'ha estès de manera general a la producció musical religiosa dels segles XVIII i XIX, precisament un període en què la música religiosa roman cada cop més a l'ombra de la música escènica. Tot i què no és l'objecte principal del nostre treball, són molt interessants els treballs d'aquests primers musicòlegs espanyols, ja què es tracta de l'última generació de músics que conviuen amb la tradició de l'ús del baixó.

Per estudiar el rol del baixó durant el Classicisme i el Romanticisme i aproximar-nos al seu repertori en cal recórrer a les recerques sobre els col·lectius musicals al servei de les institucions religioses. Hi ha nombrosos estudis sobre les *capillas de música* dels grans temples que estudien la seva evolució i que presenten catàlegs de les fons musicals conservats, així com publicacions monogràfiques que ens acosten a l'activitat de personatges concrets, principalment mestres de capell i organistes. Malgrat aquest tipus de recerca no ens ofereix grans informacions sobre usos concrets del baixó, sí que ens

proporciona una primera idea de la figura del baixonista i el baixó com a elements presents arreu del territori ibèric.

Les primeres publicacions sobre el baixó a Espanya apareixen en la dècada de 1980⁵. La investigadora Beryl Kenyon de Pascual publicà dos articles on esmenta l'ús del baixó en un context tardà⁶ —segles XVIII i XIX— i, més endavant, un tercer article en què presenta els trets generals de la trajectòria de l'instrument⁷. Kenyon es refereix a un doble ús del baixó: una funció instrumental i una funció vocal —en tant que sostén o substitut de la veu greu. En les seves publicacions aquesta investigadora proposa un període de coexistència del fagot i el baixó entre els anys 1700 i 1825 i fa referència als casos més antics on s'esmenta la substitució del baixó per altres instruments com el fagot o l'oficleide.

A la seva tesi doctoral Josep Borràs i Roca planteja un estudi del baixó⁸ principalment des d'una perspectiva organològica, perspectiva a partir de la qual proposa la consideració dels baixons construïts en el territori ibèric com un fenomen diferent de la tradició europea. Aquesta conclusió es basa en la revisió analítica de fons hispàniques que permeten, a més, constatar el diversos contextos funcionals del baixó en el territori ibèric, que esmentarem breument en el proper capítol.

La publicació més recent amb aportacions al coneixement del baixó és la monografia sobre el fagot escrita per James Kopp⁹. En el capítol que Kopp dedica al baixó es presenta ràpidament la trajectòria de l'instrument a Europa i les colònies portugueses i espanyoles. Aquest investigador no aporta novetats al coneixement del cas hispànic, però presenta un bon recull de dades essencials per obtenir una visió general i apreciar la particularitat del cas ibèric.

⁵ La primera aproximació contemporània al baixó, sota una perspectiva estrictament organològica, és la de Cristina Bordas Ibáñez, "Instrumentos de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español en Madrid", *Revista de Musicología*, XVII, 2, 1984, pp. 301-333.

⁶ Beryl Kenyon de Pascual, "A Brief Survey of the Late Spanish Bajón", *The Galpin Society Journal*, vol. 37, 1984, pp. 72-79. *Id.*, "El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca", *Nassarre*, II, 1, 1986, pp. 109-143.

⁷ *Id.*, "A Further Updated Review of the Dulcians (Bajón and Bajoncillo) and Their Music in Spain", *The Galpin Society Journal*, 53, 2000, pp. 87-116.

⁸ Josep Borràs i Roca, «El baixó a la Pennínsula Ibèrica» (Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009).

⁹ James B. Kopp, *The bassoon*, New Haven, Yale University Press, 2012.

El baixó

En aquesta secció proposo una aproximació al baixó resumint breument algunes característiques funcionals i terminològiques, així com el context en què es desenvolupa el marc d'actuació de l'instrument i les circumstàncies de la seva substitució o progressiva desaparició. Després d'una perspectiva general, ens centrarem en el baixó hispànic.

El baixó és un instrument aeròfon de doble llengüeta format per dos tubs paral·lels perforats en un mateix bloc de fusta i que estan connectats a la part inferior de l'instrument; a l'orifici més petit s'introdueix un curt tub de metall (generalment de llautó) anomenat tudell i a l'extrem d'aquest tub s'acobla l'inxa, on es produeix el so. L'instrument consta de deu forats, dos dels quals es tapen mitjançant una clau oberta, que generalment està protegida per una capsula metàl·lica. A un costat hi trobem sis forats digitals —que cauen al tub descendent— i un forat tapat amb una clau —que va al tub ascendent— igual que trobem, per exemple, a les xeremies. De l'altre costat hi ha una clau i dos forats digitals, tapats pels polzes.

Seguint els estàndards de construcció dels *consorts* o famílies d'instruments propis del Renaixement del baixó es deriven variants conegudes com *bajoncillos*, estandarditzats en les tessitures de tenor, alt i tiple; a diferència d'altres territoris europeus, a Espanya no es coneix la presència de tessitures més greus que la baixa. A partir de finals del segle XVII l'avenç en els mètodes de construcció i la influència de nous instruments apareixen els baixons de tres i quatre peces. La qüestió que ens ocuparà en el treball que presentem, el *bajón tapado*, podria estar o no relacionada amb aquests canvis evolutius – al final d'aquest capítol presentarem les hipòtesis vers l'ús del baixó tapat.

Des de principis del segle XVI apareixen referències que ens fan pensar en l'ús del baixó en territori hispànic, però la terminologia no és suficientment precisa per determinar a quins instruments es fa referència exactament. Ja des de finals del segle XV trobem el mot *baxon* en diverses agrupacions musicals; el terme, però, sembla fer referència a una gran varietat d'instruments de tessitura greu, principalment al sacabutx o la flauta o fins i tot per designar els cantants que feien la veu de baix¹⁰. A partir de la segona meitat del segle XVI els testimonis esdevenen cada cop més habituals i ràpidament es troben

¹⁰ Sobre aquest punt, vegi's l'ús que es fa del mot *baixó* en els treballs Borràs i Kenyon.

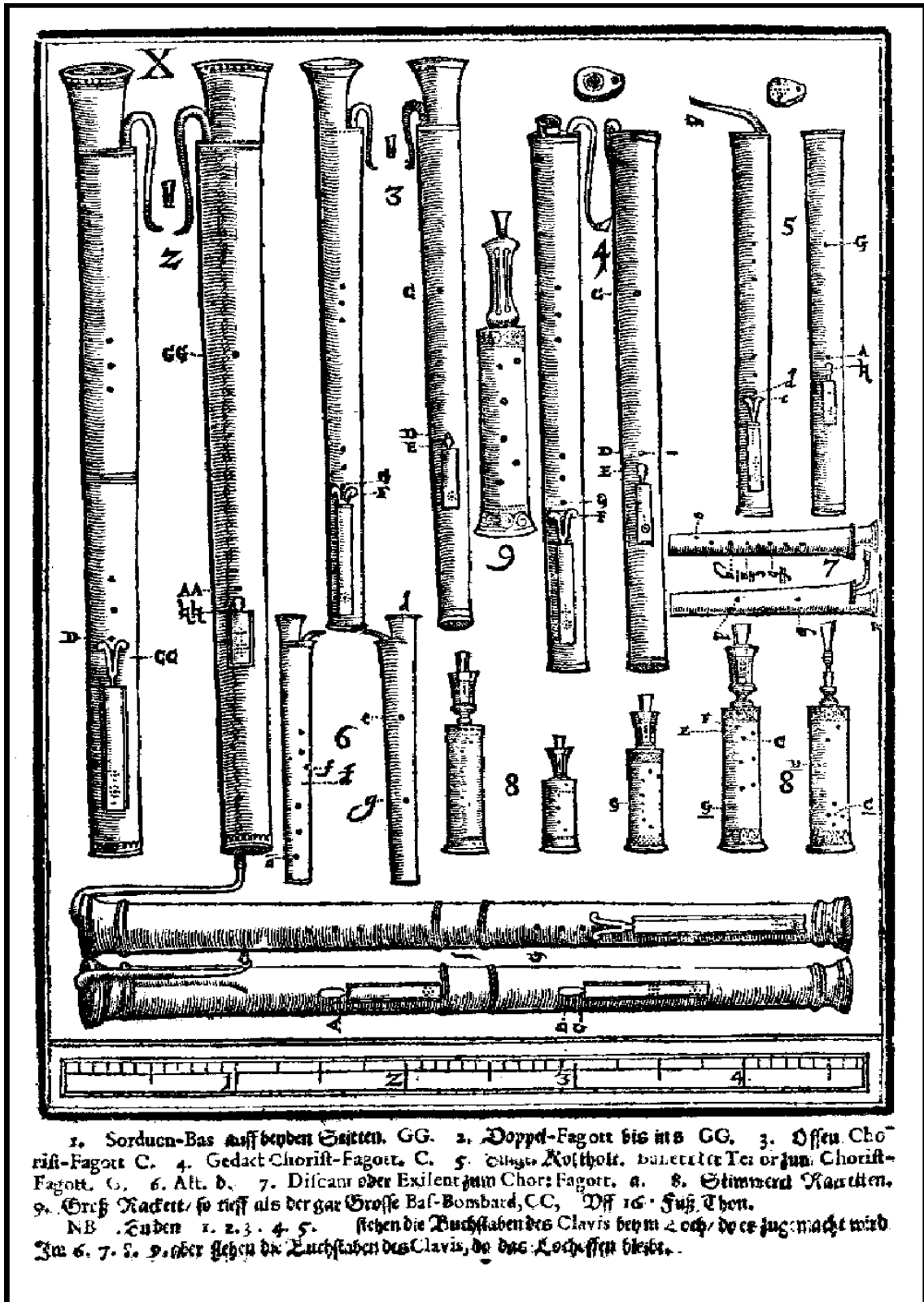
evidències de l'ús del baixó —ara sí, l'instrument tal i com l'entenen nosaltres— arreu de la Península, prenent un rol especialment important en les institucions eclesiàstiques.

En relació al baixó tapat hem d'esmentar una subcategoria d'instruments: el *Gedackt-Fagott*. Es tracta d'un tipus de baixó en que el tub gros de l'instrument acaba a l'alçada de l'espatlla; és a dir, es tracta d'un instrument sense campana. Aquests instruments tenen un “tap” a l'extrem del tub gros, generalment una planxa de metall perforada, com la que es veu a la imatge 4. A la imatge 5 es pot veure una de les taules del *Syntagma Musicum* de Praetorius on es mostren dos baixons amb la campana tapada, de tessitura baix (nº4) i tenor (nº5); a sobre dels dos instruments es representa la càpsula que tapa la campana.



4. Capsula metàl·lica del Baixó Linz (Mu30)¹¹

¹¹ Imatge extreta de Borràs, *op. cit.*, p.175.



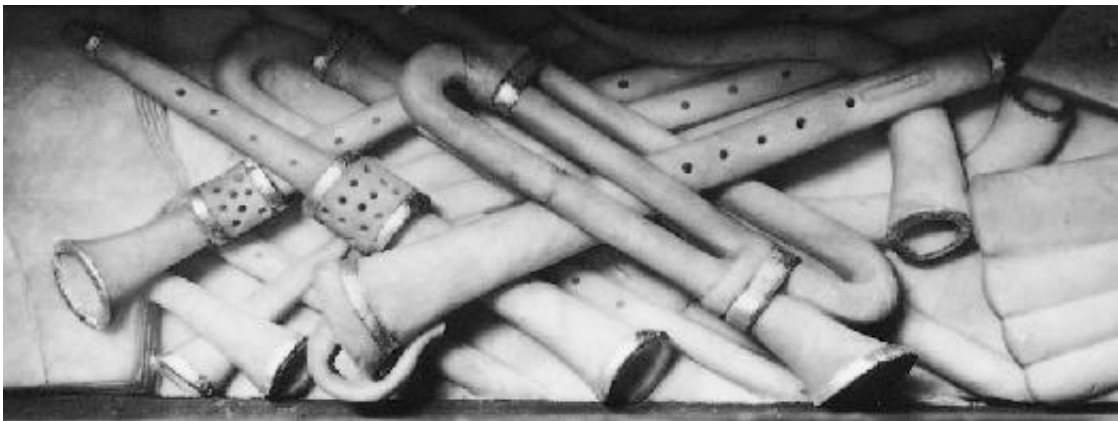
5. Taula X de "Theatrum Instrumentorum", annex (1620) de Syntagma Musicum¹².

¹² Michael Praetorius, *Theatrum instrumentorum* (Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1620).

Qüestions terminològiques i instruments similars

El baixó és el primer instrument de vent fusta —després del cromorn— a tenir el tub plegat, però es desconeix el moment en què va aparèixer. A la imatge 6 es pot veure la primera representació iconogràfica en que s'aprecia un baixó. Sovint s'ha dit que el baixó deriva de la xeremia baixa, però sembla que ambdós instruments apareixen gairebé alhora. Els dos instruments presenten similituds en relació a la conicitat i al sistema de claus, però el baixó es diferencia en alguns elements que el fan més apte per als instrumentistes:

- La campana és més tancada i la profunditat de les xemeneies és major en proporció al diàmetre que en la xeremia, aquestes dues diferències són determinants per la diferència tímbrica.
- És més compacte, fet que facilita el seu ús i transport.
- El sistema de claus és més simple i es facilita la digitació en el registre greu.



6. Relleu sobre alabastre d'Antonius von Zerun (1563) a la catedral de Freiberg

Els termes usats per denominar el baixó són confusos des de la seva aparició, i alguns d'ells ja són utilitzats fins i tot abans que l'instrument aparegués —el terme *dulcina*, ja és citat per Tinctoris¹³. La terminologia habitual deriva de quatre aspectes a partir dels quals es qualifica l'instrument¹⁴:

- **L'aspecte reduït:** *Curtal*, *curtail*, *storta*, *stortito*, *Stört*, *szkort*, entre d'altres.

¹³ V. Johannes Tinctoris, *De Inventione et Usu Musicae* (Nàpols, 1487).

¹⁴ Prenc els termes proposats per Kopp, *op. cit.* p.5.

- **La sonoritat dolça:** aquesta relació entre l'instrument i la seva qualitat tímbrica és d'origen italià, tot i que la trobem arreu del territori europeu amb termes com *dulcian*, *Dulzian*, *dolziana* o *dulcin*.
- **El registre greu:** *Bassoon*, *basson*, *bassono*, *basoncico*, *bajón*, *vajon*, *baixó*, *baixon*, *bajoncillo*, *bajica*, etc.
- Semblança a un **conjunt de bastons:** *Fagot*, *Fagott*, *fagotto*, *Vagot*, *Fagoth*, *facotto*, *fagottino*, *fagotilho*, etc.

Totes aquestes terminologies són ambigües, ja que fan referència a característiques dels instruments que poden ser presents en altres i no identifiquen, per tant, de forma precisa el que nosaltres entenem com a baixó. Un cas clar d'aquesta polisèmia és l'ús que fa Bartolomé de Selma —constructor d'instruments de la Capella Reial de Madrid a partir de 1613— a principis del segle XVII: quan es refereix a “bajones de tres y cuatro llaves”¹⁵ molt probablement es a una xeremia de tessitura tenor o baix, ja que en el baixó no són necessàries més de dies claus.

És en aquest context confús pel que fa a la terminologia i l'ús del baixó i el fagot a Espanya, entre els segles XVIII i XIX, que trobem el *bajón tapado*: una expressió de la que no en tenim cap descripció i que suscita nombroses preguntes. Sembla evident que el *tapado* ha de fer referència al fet de cobrir la campana del baixó amb algun tipus de material per a produir algun efecte.

El baixó i el fagot

El segle XVIII suposa una nova etapa per al baixó a Europa. Els canvis provocats per la influència cada cop més forta de la música d'altres territoris europeus, principalment procedents de França i Itàlia, provocà la renovació dels col·lectius musicals: ràpidament l'oboè i el violí se situen en primer pla i els instruments que durant els dos segles anteriors havien constituït les conjunts de ministrers —la corneta, la xeremia i el sacabutx— desapareixen progressivament o queden adscrits al cor vocal; cap a la meitat del segle la substitució de l'antiga plantilla instrumental és gairebé absoluta. L'arrelament del baixó en la cultura musical-religiosa espanyola, encara molt arrelada en la tradició de la policoralitat durant les primeres dècades del segle XVIII, fa que aquest canvi gairebé no li afecti. L'aparició del fagot, que a principis del 1700 s'estava convertint en el substitut del baixó arreu d'Europa, s'integra poc a poc a les agrupacions musicals espanyoles, però en molts pocs casos el trobem a les capelles musicals eclesiàstiques. Així, generalment,

¹⁵ Borràs, *op. cit.*, pp.29-30.

el baixó es manté com a instrument per a l'acompanyament dels cants litúrgics en la majoria centres religiosos, mentre que el fagot s'adopta en els àmbits orquestrals.

La primera aparició del terme *fagot* en l'àmbit hispànic el trobem a l'*Inventario postmórtem de María de Hungría* (1559) en que s'anota la presència d'un "fagot contra alto"¹⁶. L'ús del fagot a la Península Ibèrica començà a ser habitual a principis del segle XVIII, segurament junt amb els grups d'oboès que arriben amb les capelles de Felip de Borbó i l'Arxiduc Carles. A partir de la dècada de 1730 ja en trobem referències a la documentació musical, però sembla que, almenys en un primer període, s'utilitzava únicament en els gèneres musicals més moderns i més influenciats per les modes estrangeres (òpera, oratori, música militar, etc.). La coexistència del fagot i el baixó sembla ser un intent de combinar la tradició i la modernitat, cadascuna on és necessària: el fagot s'adopta com a instrument integrant de la nova orquestra, mentre que el baixó roman al servei dels serveis religiosos. Per tant, almenys en el cas ibèric, resulta evident que malgrat el baixó i el fagot siguin instruments semblants i a vegades no es diferenciïn terminològicament, es tracta d'instruments amb personalitat diferent i difícilment podem entendre el fagot com el successor del baixó¹⁷.

Una de les primeres dades que fan referència clarament al fagot en el context musical espanyol és un fragment en què es manifesta que, malgrat el so del fagot no té tant de cos com el del baixó, necessita un fagotista que acudeixi a tocar a les misses perquè els baixonistes de la capella ja no poden complir amb aquesta tasca:

[el maestro de la Real Capilla] me tiene propuesto hacen falta dos violas y un Fagoto: aquellas como Medios-vajos de Cuerda, y este de Aire, necesarias ambas cuerdas para el maior luzimiento de las Orquestas [...] según los Nuevos Inbentos de la Música: y también me propone un Vajonista para la asistencia de las Misas diarias de Facistol, à la que concurrirá el Fagoto, por ser instrumento de la misma Cuerda, aunque no de tanto lleno como el Vajon; para que quede suplida esta Clase, de que solo sirve uno, por estar los otros dos Vajonistas principales incapaces de asistir por su mucha Hedad y Achaques¹⁸

Malgrat aquesta divisió funcional, durant tot el segle XVIII els termes *fagot* i *bajón* són confusos i sovint els trobem com a sinònims. En relació a aquesta confusió és

¹⁶ Real Academia Española, «Fagot», a *Diccionario histórico de la lengua española*, actualitzat el 20 de setembre de 2020, <https://www.rae.es/dh/le/fagot> [recuperat el 26 d'abril de 2021].

¹⁷ La majoria de treballs sobre el baixó el situen sempre com l'avantpassat del fagot i es tracta sempre des d'aquesta perspectiva. En el cas espanyol, com acabem d'esmentar, sembla ser un error mantenir aquesta "relació evolutiva" entre ambdós instruments.

¹⁸ Archivos del Palacio Real, Capilla Real, capsa 24; reproduït a Kenyon, «El bajón español...», Nassarre, II, 1, 1986, pp. 111-112. Segons Kenyon aquest document està datat el 5 d'efebret de 1739.

il·lustratiu un anunci publicat al *Diario de Madrid* on es s'esmenta la venda de tres “bajones de chirimía” construïts pels mestres francesos Prudent, Cubiller de Saintomer i Porteaux, dels que només coneixem fagots¹⁹. Un altre bon exemple de l'ús indistint dels termes és el mètode fagot de Blumer²⁰, que presenta un fagot de setze claus però que en la seva traducció al castellà es titula *Método de bajón*²¹.

	1701	1715	1725	1735	1739	1745	1749	1756	1789	1807
Maestro de capilla	1	1	1	2	2	1	1	1	1	1
Vicemaestro								1	1	1
Organistas	4	4	4	5	7	4	5	3	3	4 ⁴⁶
Arpistas	2	2	2	1	2	2	1			
Archilaúd	1	1								
Violines	5	5	5	12	10	10	9	12	12	12
Violas						2	2	4	4	3 ⁴⁷
Violones y contrabajos	3	2	4	6	8	4 + 2	4 + 4	3 + 3	3 + 3	4 + 2 ⁴⁸
Bajones	4	4	4	3	4	3	3	3	3	3
Fagotes						1			2 ⁴⁹	
Oboes (y flautas)			1	2	3	3	2	4	4	4
Clarines y trompas	2	2	2	2	2	3	3	2 + 2	2 + 2	4
Tiples	4	1	4	8	7	6	7	5	4	4
Contraltos	4	2	3	5	5	4	2	4	4	3
Tenores	4	2	4	5	4	5	4	4	4	4
Bajos ⁵⁰	2	1	1	3		4	2	3	4	4
TOTAL	36	27	35	54	54	54	49	53	56	53

7. Taula dels instruments presents a la Capilla Real durant el segle XVIII²²

Tot i aquesta confusió terminològica, és evident que els dos instruments convisqueren conservant cadascun el seu rol i la seva personalitat. Entre els músics de la Capilla Real, per exemple, fins el 1834 —any en què se suprimeixen les places de baixonista— es mantingueren tres places de baixonista i de manera puntual s'esmenta la contractació de fagotistes. En alguns casos tenim constància de la participació d'ambdues tipologies d'instruments en les mateixes obres, ja sigui en la mateixa veu —com al *Saynete de los*

¹⁹ Aquest anunci està recollit en la publicació de Yolanda F. Acker (2007), *Música en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, p. 150.

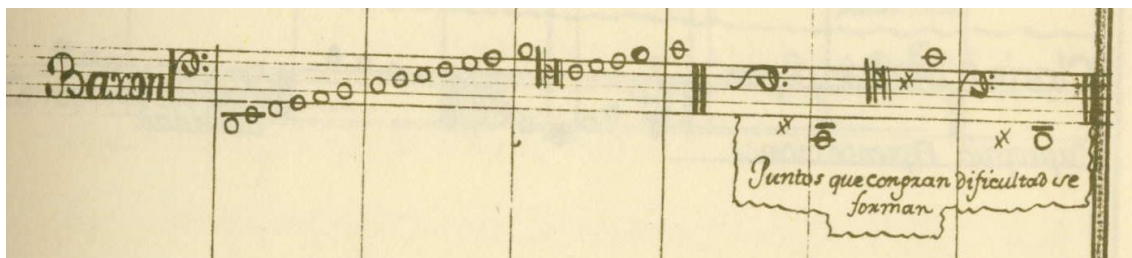
²⁰ Blumer, *Nouvelle Méthode Facile et Progressive de Basson*. París: Schoenberg, s.d. [1804].

²¹ Blumer, traduc.: *Método fácil y progresivo de bajón, conteniendo los Principios, Demostraciones, Escalas, Estudios, Aires y Dúos de los compositores más célebres*. París, Schoenenberger, 1840c. Aquesta traducció (de la que es conserva un exemplar a la biblioteca del castell de Perelada), il·lustra una taula de digitacions d'un fagot de setze claus.

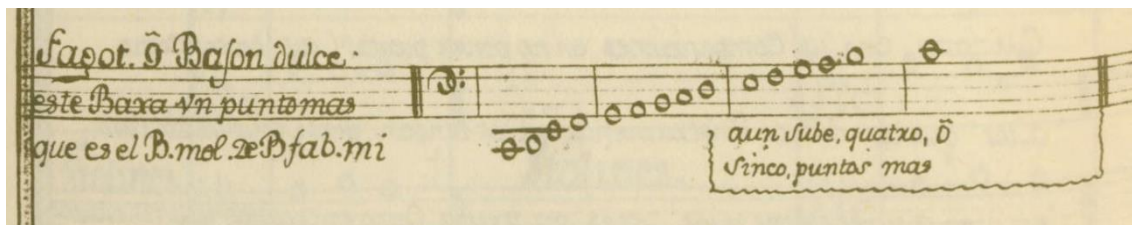
²² V. Malcolm Boyd i Juan José Carreras López, eds., *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid New York: Cambridge University Press, 2000), p. 81.

Músicos y Danzantes de Ramón de la Cruz²³ — o en parts separades — com a la “Aria con fagotto obligado” de Carles Baguer²⁴.

La font més precisa respecte l'ús dels termes *bajon* i *fagot* és la *Guia para los principiantes* (ca. 1720) de Pere Rabassa²⁵, que presenta una descripció sonora dels instruments, entre els que trobem els nous instruments portats d'Alemanya i França. Entre aquestes descripcions trobem les primeres descripcions específiques del baixó i el fagot, i la primera referència a aquest instrument al territori hispànic. Rabassa usa el baixó per a presentar alguns dels nous instruments que arriben a Espanya a principis del segle XVIII i descriure el seu timbre; a partir del baixó defineix el fagot i el serpentó, i defineix el timbre de l'oboè com a semblant al del *bajoncillo*. El fagot el qualifica de *bajon dulce*; per tant, no hi ha dubte que les diferències tímbriques entre els dos instruments eren evidents.



8. Diapasó del baixó segons Pere Rabassa



9. Diapasó del fagot segons Pere Rabassa

A més del que s'aprecia en aquests dos exemples de Rabassa, hem de destacar que:

- El registre del baixó s'inicia en el Re greu²⁶, fet que reforça la hipòtesi del baixó com a instrument afinat en Re i no en Do, com passa en el fagot.

²³ Ramón de la Cruz, “Saynete de los Músicos y Danzantes”, s.d. [1750-1800], (*E-Mn*: MC/4204/14).

²⁴ Carles Baguer, “Dos Arias para la Navidad del Sr. de Tiple, y de Contrº la 1ª Obligada de Violeta y la 2ª de Bajon con toda Orquesta”, 1805 (*E-Bbc*: M 758/2).

²⁵ Rabassa, *op. cit.*

²⁶ Sobre aquest punt, vegi's l'esmentat a la pàgina 24 d'aquest treball.

- El registre del fagot és incorrecte, ja que els fagots d'aquesta època —i així ho indica també el repertori per a fagot de la primera meitat del s. XVIII— tenen com a nota més greu el Si b i en el registre agut arriben gairebé una octava més amunt del que indica Rabassa. Podem pensar, per tant, que el fagot era encara un instrument prou desconegut a Espanya a les primeres dècades del s. XVIII.

Ben entrat el segle XIX encara sembla ser ben vigent la diferència funcional entre el fagot i el baixó. A la dècada de 1830 el baixonista de la catedral d'Alacant Francisco Baldo defensa que la seva tasca com a baixonista és única i exclusivament donar suport al cor i es nega a tocar parts instrumentals escrites per al fagot:

*[...] el bajonista Francisco Baldo, que llevaba más de veinte años en esta entidad, se negó a tocar el fagot en la fiesta de Nuestra Señora de los Remedios, por no ser instrumento de su incumbencia, alegando que su obligación era la de acompañar con el bajón la voz de bajo. Según José Vasco [mestre de capella] le dió el papel de fagot porque estaba compuesto dentro de los límites del diapasón del bajón, y era un error creer que sólo debía seguir la voz, ya que en el archivo de la colegial existían varias obras con bajón obligado siendo injusto que para su desempeño, hubiera que buscar músicos de fuera. [...]*²⁷

Els trets organològics ja han estat tractats en altres treballs²⁸. Simplement destaquem, amb l'ajuda del dos textos que acabem de citar les diferències evidents entre el baixó i el fagot.

El repertori

Al primer període d'ús del baixó a nivell europeu sembla haver-hi una relació molt estreta amb el sacabutx i sovint baixó i sacabutx són tocats pel mateix músic. James Kopp sostén que l'expansió del baixó d'Itàlia a Alemanya, Àustria i Espanya està molt relacionada a la del sacabutx²⁹; de fet, les famílies de constructors Selma i Bassano, dels que coneixem baixons construïts al segle XVII, també havien construït sacabutxos. Durant el segle XVII el baixó pren un rol propi.

²⁷ Archivo Municipal de Alicante (A.M.A.) arm.9, lip.131, fol.136; reproduït per Borràs, *op. cit.* p. 31-32, a partir de Ana María Flori López *El magisterio de capilla en la Colegial de San Nicolás de Alicante durante el siglo XIX. Panorama social y musical en la ciudad.* (València, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia, 2003).

²⁸ V. Borràs i Kenyon, *op. cit.*

²⁹ Kopp, *op. cit.* p.25.

Els primers exemples de música on s'especifica l'ús del baixó els trobem a Itàlia amb les obres d'Arcangelo Carotti (1608) i Mikolai Zielenski (1611) que usen el baixó com a veu intermèdia en la tessitura de tenor. En les dècades posteriors trobem els primers exemples d'obres virtuoses per a baixó a les obres a vàries veus de Castello (1621) i les peces per a baixó sol de Selma (1638) i Bertoli (1645).

Durant el segle XVII el baixó apareix en gairebé tots els contextos musicals europeus. El trobem dins l'àmbit religiós per acompanyar el cant pla —d'on possiblement deriva la denominació *fagotto chorista*— i en obres polifòniques. Al teatre el baixó s'utilitza com a conjunt instrumental dins l'orquestra —com a l'òpera *Seelewig*³⁰ (1644)— o com a efecte sonor —a *Il Pio Enea* (1641³¹) el baixó s'utilitza per posar veu a monstres submarins i de l'inframón. En el context instrumental trobem el baixó entre els grups de ministrers municipals i conjunts militars.

Al repertori de cambra que inclou el baixó trobem generalment un tractament virtuosístic —amb tirades ràpides, ornaments, arpegis, etc. que amb el trombó resulten molt més dificultoses, com les obres de Castello i Bertoli— i sovint es troba com baix en la música veneciana per a violí (Marini, Sponzagga, Riccio).

La desaparició del baixó

El baixó anà desapareixent de forma progressiva i desigual en els diferents territoris amb la incorporació del fagot als diferents conjunts musicals. El fagot sembla haver aparegut a la cort francesa a la dècada de 1660; la primera notícia del que avui en dia coneixem com a fagot sembla ser quan Nicolas (II) Hotteterre apareix com a músic de “fagot” a la capella reial de Lluís XIV. No es coneix com era el model de Hotteterre, però vers 1685 ja està ben documentada la presència d'instruments de quatre cossos i tres claus.

De manera general, la substitució del baixó pel fagot pot justificar-se a partir de dos processos:

- La modificació dels estàndards d'afinació i l'abandonament del to corista³².

³⁰ Aquesta sembla ser la primera aparició del baixó a un teatre alemany; es demana “‘Pomparten or Fagotten’ in three sizes, the earliest documented use of dulcian in the German theatre”; v. Kopp, *op. cit.* p.34.

³¹ Es conserva un exemplar d'aquesta poc coneguda òpera a la Biblioteca Marciana, Ms Cod. Ital. IV-447.

³² En els textos trobem les expressions “tono corista”, “chorton” o “tuono corista”.

- L'adopció dels models francesos que introdueixen el fagot com a baix de l'oboè. En aquest moment de substitució trobem una nova problemàtica terminològica: el terme francès *basson* sembla designar únicament l'instrument "modern" de quatre peces, mentre que els termes *fagott* o *curtal* eren utilitzats per anomenar l'instrument antic i el modern, tal com passa a Espanya amb els termes *fagot* i *bajón*.

El fagot sembla haver-se difós de manera molt ràpida, fent-se present gairebé arreu del continent entre 1680-1700. A Anglaterra els conjunts amb xeremies i baixó desapareixen amb la mort de Carles II (1685) i segons James Talbot (1664-1708) aquest fet suposa l'adopció del fagot³³ i la dècada de 1690 als Països Baixos ja es troben diversos constructors d'instruments que fan fagots. En alguns casos l'arribada del fagot es dedueix de la presència de grups d'oboès, als quals se sobreentén que la veu del baix era interpretada per un fagot; així es dedueix que el fagot arriba, per exemple, a Hamburg amb un grup d'oboïstes francesos cap a 1680 i a Venècia vers 1690. A Espanya, el més probable sembla ser que el fagot s'introduís, almenys de forma sistemàtica, amb els músics militars francesos durant la Guerra de Successió i/o amb els músics de la cort de Felip d'Anjou.

A España, la substitució del baixó és una qüestió més complexa. Des de principis del segle XVIII s'esdevé un període de coexistència dels dos instruments³⁴ generalment en contextos diferents, tot i què en alguns casos apareixen junts en la mateixa obra³⁵: el fagot s'adopta en els conjunts que segueixen el model orquestral amb oboè i el baixó resta per a l'acompanyament del cant pla i la polifonia dins la litúrgia i el repertori instrumental associat a la litúrgia, com els versos³⁶. A partir d'aquest moment el baixó evoluciona i apareixen instruments de tres i quatre peces; fins ara no tenim constància de cap instrument construït en una sola peça després de la introducció del fagot, fet que podria significar una estreta relació entre els dos instruments. La *Gaceta de Madrid* de l'11 de

³³ Anthony Baines, «James Talbot's Manuscript. (Christ Church Library Music MS 1187). I. Wind Instruments», *The Galpin Society Journal* 1 (marzo de 1948), p.19.

³⁴ Així ho indiquen, per exemple, la referència abans esmentada de la Capella Reial o el tractat de Pere Rabassa del que parlarem més endavant.

³⁵ Vegin-se les obres de Ramón de Santa Cruz i Carles baguer abans esmentades.

³⁶ Als arxius espanyols es troben nombrosos *versos para bajón*. Alguns d'aquests poden consultar-se a Antonio Ezquerro Esteban, ed., *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón (con violines y/u órgano)*, de *La Seo y El Pilar de Zaragoza*, Monumentos de la música española 69 (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución «Milà i Fontanals,» Departamento de Musicología, 2004).

març de 1785 porta un anunci del constructor Fernando Llop en afirma que fa “fagots, bajones de tres piezas y de una”³⁷ i *El Lábaro* de Salamanca reproduceix vàries vegades al juliol de 1907 un anunci de venda d’un fagot “con su campana a parte de bajón”³⁸.



10. *El Lábaro*, Salamanca, 9 de juliol de 1907.

El baixó hispànic

Com en els altres contextos, al territori hispànic els termes *baixó-bajón* apareixen en diferents contextos i es designen diversos elements. Les primeres aparicions d’aquests termes els trobem per a designar els homes i els instruments que fan la funció de baix. Al segle XVII sembla que era un terme usat per a designar les xeremies de tessitura greu³⁹. A partir del segle XVIII fins les primeres dècades del segle XX els termes fagot i baixó s’usen de manera indistinta; per exemple Salvador Xuriach i Bofill per accedir al gremi el 1785 fa un “baixó de cinc claus”⁴⁰. Aquest instrument de Xuriach podria tractar-se d’un fagot o d’un baixó de tres o quatre; donat que només coneixem fagots —en el sentit estricte del terme— d’aquest constructor, el més lògic és pensar que es tractés d’un “híbrid” entre el fagot i el baixó, en la línia que es mostra a l’anunci abans esmentat de *El Lábaro* i que es correspon amb la imatge següent: un baixó amb la campana oberta.

³⁷ Reproduït a Beryl Kenyon de Pascual, «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista de Musicología* V, 2 (1982), p.312.

³⁸ Anon., «Para las bandas de música. Instrumentos de metal y caña», *El Lábaro*, 9 de julio de 1907.

³⁹ Bartolomé de Selma, constructor d’instruments de la Capilla Real a partir de 1613, usa el terme “bajones de tres y cuatro llaves” per referir-se a la xeremia tenor. Borràs, *op. cit.*, p.29-30.

⁴⁰ Josep Borràs Roca, «Constructores d’instruments de vent-fusta a Barcelona», *Revista Catalana de Musicologia*, 2001, 93-156.



11. Fagot “Viñolas” amb campana oberta. Col·lecció particular de Josep Borràs.

Els elements característics del baixó hispànic⁴¹ són els següents (il·lustrats també a la imatge 12):

- Estrangul: és una peça de metall que recobreix l’interior del tub descendent des de l’entrada del tudell fins la primera xemeneia. És possible que la incorporació d’aquest element fos inicialment un sistema de reparació per corregir el desgast del tub – pensem que en no desmuntar-se l’instrument les probabilitats que l’aire condensat faci malbé aquesta part del tub són molt altes – però sembla que aviat s’incorporà des del moment de la construcció.
- Campana curta: l’extrem del tub ascendent es notablement més curt que en els baixons d’altres tradicions constructives.
- Afinació en Re dòric: la nota més greu dels instruments hispànics és el Re – que correspon a un Do a 465 Hz – i destapant naturalment els forats es produeix una escala dòrica. Entre d’altres referències, aquesta afinació es correspon amb

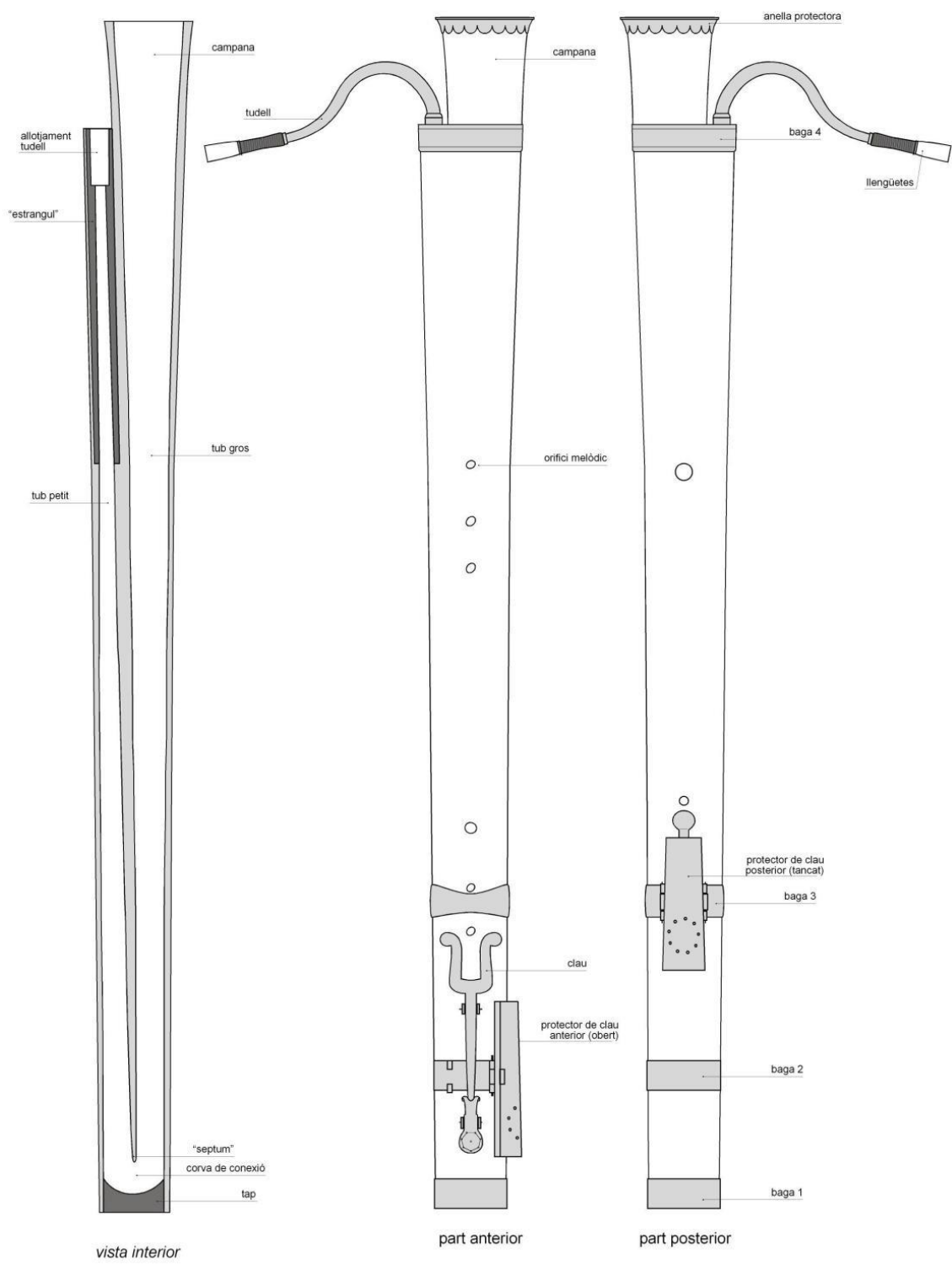
⁴¹ D’acord amb les propostes fetes per Borràs, «El baixó...», *op. cit.*

el que esmenta Pablo Nassarre en parlar dels instruments del ministrers: “tienen el tono un punto mas alto de lo natural”⁴²

A continuació resumim els aspectes funcionals bàsics del baixó que planteja Josep Borràs⁴³, centrant-nos en l'àmbit espanyol. A la segona meitat del segle XVI ja es coneix el baixó amb una doble funcionalitat vocal i instrumental, tot i que se l'identifica principalment en l'àmbit litúrgic. Al segle XVII es desenvolupa la família del baixó amb tres tessitures de baixonets —tenor, alt i tiple— i comencen a aparèixer les primeres mostres de repertori obligat per aquest instrument, gairebé sempre en l'àmbit litúrgic on destaquen les lamentacions de Setmana Santa. Els baixonets també guanyen certa independència del teixit vocal, principalment el tiple. Entrat el segle XVIII els baixonets són ràpidament substituïts per altres instruments, però el baixó manté el seu àmbit d'actuació; en aquest moment apareix una nova literatura per al baixó, els versos. La introducció del fagot no sembla afectar a l'ús del baixó i algunes capelles creen places per als dos instruments que es mantenen durant bona part del segle. Amb l'arribada del segle XIX i els conservatoris el baixó comença el seu període de declivi i és cada cop més habitual que en moltes capelles se'l substitueixi pel fagot o el figle, que segueixen amb la funció que fins al moment havia tingut el baixó.

⁴² Pablo Nassarre, *Escuela Música según la Práctica Moderna, dividida en primera, y segunda parte* (Zaragoza: Herederos de Manuel Román (II), 1723), p.455.

⁴³ Per a més informació vegi's la secció “Breu síntesi de la funcionalitat del baixó al llarg de la història”, a Borràs i Roca, «El baixó a la Pennínsula Ibèrica», pp. 33-38.



12. Estructura del baixó. Diagrama elaborat per J. Borràs⁴⁴

⁴⁴ V. Borràs i Roca, «El baixó a la Pennínsula Ibèrica», p. 212.

El *bajón tapado* i el seu context

L'única referència al baixó tapat fora del que s'indica a les partitures procedeix d'un manual per a les processons editat pel capítol de la Catedral de Vic el 1771. En aquest document s'especifica que en les processons en que es trasllada el Crist des de l'Hospital a l'església si és "en temps Pasqual [...] al tornar a la Catedral se cantarà lo Psalm: Miserere mei Deus, a Fabordó, à baixa veu, i los Baixóns tapáts"⁴⁵. Aquesta cita estableix l'ús dels baixons tapats en un context molt concret i no ens dona elements per a saber si es tracta d'un costum compartit amb altres centres eclesiàstics.

El que més destaca és que, almenys en la documentació a la que hem pogut accedir, el terme *tapat* o *tapado* no el trobem aplicat a cap altre instrument a excepció de determinats registres de l'orgue. Aquests registres estan formats per tubs tapats en l'extrem superior de manera que, en doblar-se el recorregut que fa l'aire dins el tub, produeixen un so una octava més greu del que sonaria amb el tub obert. En essència es tracta del mateix procediment que s'aplicaria al baixó, tapar l'extrem superior de l'instrument. No obstant això, el resultat no és el mateix, ja que en el cas del baixó el "tap" modifica l'afinació de l'instrument però en cap cas en canvia l'octava.

Una altra referència interessant per a l'estudi del *bajón tapado* és el que ens indica el *Llibre de les Solemnitats de Barelona* de 1578: "se féu pública crida per los vuyt trompetes de la Ciutat, vestits ab ses gramalles de dol, ab les trompes sordes, designant lo dol y mort del rey nostre senyor, possant un tros de fusta dins dites trompes per fer lo so trist y llamentable"⁴⁶. Per tant, veiem ja a finals del segle XVI l'ús del so esmorteït en contextos fúnebres.

Sordina

Amb el terme *sordina* es fa referència a la col·locació d'algun artefacte sobre un instrument musical per aconseguir ensordir el seu so. Cal tenir en compte, però, que l'ús

⁴⁵ *Manual que conté todas las processons de rogativas, i altres, que en diferents dias del any acostuma fer ab la solemnitat, que estila lo M. Ille. Capítol ab lo clero de la Santa Iglesia Cathedral de Vich* (Barcelona: Francisco Generas, 1771), p. 53. L'exemplar consultat es troba a la Biblioteca Nacional de España (M/579) i es pot consultar a través del següent enllaç: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124056&page=1>>

⁴⁶ Referència citada per Carlos Herruz Pamies, «El so esclatant. Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII» (Tesi Doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016), p.83.

de la sordina no implica necessàriament un so de baixa intensitat, sinó que comporta una variació tímbrica que permet produir sons en diferents intensitats⁴⁷.

L'ús de sordines en la música a l'Europa Occidental sembla ser habitual des del segle XVI, quan comencem a tenir referències de l'ús de trompetes amb sordina per a les celebracions funeràries⁴⁸. Les primeres referències a la sordina en tractats de música teòrica les trobem a la *Harmonie Universelle* de Marin Mersenne, qui esmenta que l'ús del violí amb sordina disminueix la sonoritat de l'instrument⁴⁹ i que, en cas de guerra, s'ha de tapar la trompeta quan l'enemic és a prop per a què no la sentin⁵⁰. La següent referència a un objecte amb la finalitat d'emmudir el so d'un instrument és *Das neu-eröffnete Orchestre* de Mattheson, que esmenta “petites peces de fusta tallades”⁵¹.

J. E. Altemburg és qui parla més extensament de la sordina. Segons la seva descripció la trompeta amb la sordina posada produeix un so totalment diferent, molt semblant a l'oboè i es modifica l'alçada de la nota emesa fins a un to més agut. Aquest autor dona cinc raons per a l'ús de la sordina a la trompeta⁵². La primera d'aquestes raons és la mateixa que esmenta Mersenne, en una acció militar per no advertir l'enemic. La segona és en cas d'un enterrament o funeral. La resta de motius són qüestions musicals i tècniques de l'instrument: per a millorar l'embocadura, per a prevenir sons grinyolants i per a millorar l'afinació.

La primera obra que coneixem que incorpora instruments amb sordina és la tocata inicial de *L'Orfeo* (1607) de Monteverdi, on l'autor indica que la música “es fa un to més alta volent tocar-la amb les trompetes sordes”⁵³. No tornem a trobar una indicació fins gairebé l'últim quart del segle XVII. La següent obra en que trobem l'ús de la sordina és “La Caprara” (1665) de Maurizio Cazzati, on s'especifica també clarament que la sordina

⁴⁷ David M. Boyden, Clifford Bevan, y Janet K. Page, «Mute», Grove Music Online, accedit el 24 d'abril de 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019478>.

⁴⁸ David M. Boyden, Clifford Bevan, i Janet K. Page, «Mute», Grove Music Online, accedit el 24 d'abril 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019478>.

⁴⁹ Marin Mersenne, *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique*. (Paris: Sebastien Cramoisy, 1636), p.189.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 259

⁵¹ El text original llegeix “kleine ausgeholte Holzschén”; Johann Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg: B. Schiller, 1713), p. 266.

⁵² Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle: Joh. Crist. Bendel, 1795), p.87.

⁵³ Claudio Monteverdi, *L'orfeo. Favola in musica* (Venetia: Ricciardo Amadino, 1609), f. 2v.

apuja un to l'afinació de la trompeta⁵⁴. Més tard apareixen partitures amb indicació de sordines per als instruments de corda al segon acte d'*Armide* (1686) de Lully⁵⁵ i per a trompetes a l'ària "Auf Stimmet die Saiten" (1672) de Buxtehude⁵⁶ i la sonata *Da morto* de J. M. Jacchini⁵⁷. En els fragments de Buxtehude i Jacchini ja no apareixen indicacions sobre l'efecte de la sordina en l'alçada del so.

L'ús de la sordina és molt probablement un recurs amplament usat pels intèrprets. Entre les preguntes que resten obertes sobre l'ús de la sordina en els instruments de vent ens interessa especialment remarcar-ne una: des de quin moment és habitual l'ús d'estrís creats específicament per a desenvolupar la funció de la sordina en els instruments de vent fusta? Només coneixem aquest tipus d'objecte en el context dels instruments de metall (ja hem parlat de les sordines en els tractats de Mersenne i Mattheson). L'única mostra d'aquests utensilis que hem pogut identificar és la sordina conservada a la col·lecció del Royal College of Music de Londres (nº RCM032602) junt amb un oboè fet per Goulding, Wood & Co. al voltant del 1800⁵⁸. Pocs anys abans, el 1785, la família de constructors Tuerlinckx assentats a la ciutat de Mechelen (Bèlgica) rep un encàrrec d'una banda militar per a construir vint-i-tres clarinets amb sordina⁵⁹.

En el repertori hispànic també trobem algunes referències a l'ús de la sordina, principalment a instruments de corda i trompetes. Se'n troben exemples a arxius com la Capilla Real de Granada, la catedral de Màlaga o el Monasterio del Escorial. Per a poder establir connexions entre aquest repertori i el del *bajón tapado* caldria un recerca d'obres molt més ampla de la que ens ha estat possible en aquest treball. Algunes d'aquestes obres en què trobem la indicació de sordina són de compositors que usen el *bajón tapado* en altres obres, com Jaume Badius o Juan Francés de Iribarren.

⁵⁴ Maurizio Cazzati, *Sonate à deux, trois, quatre, et cinq, con alcune per Tromba* (Bologna: Marino Slvani, 1665).

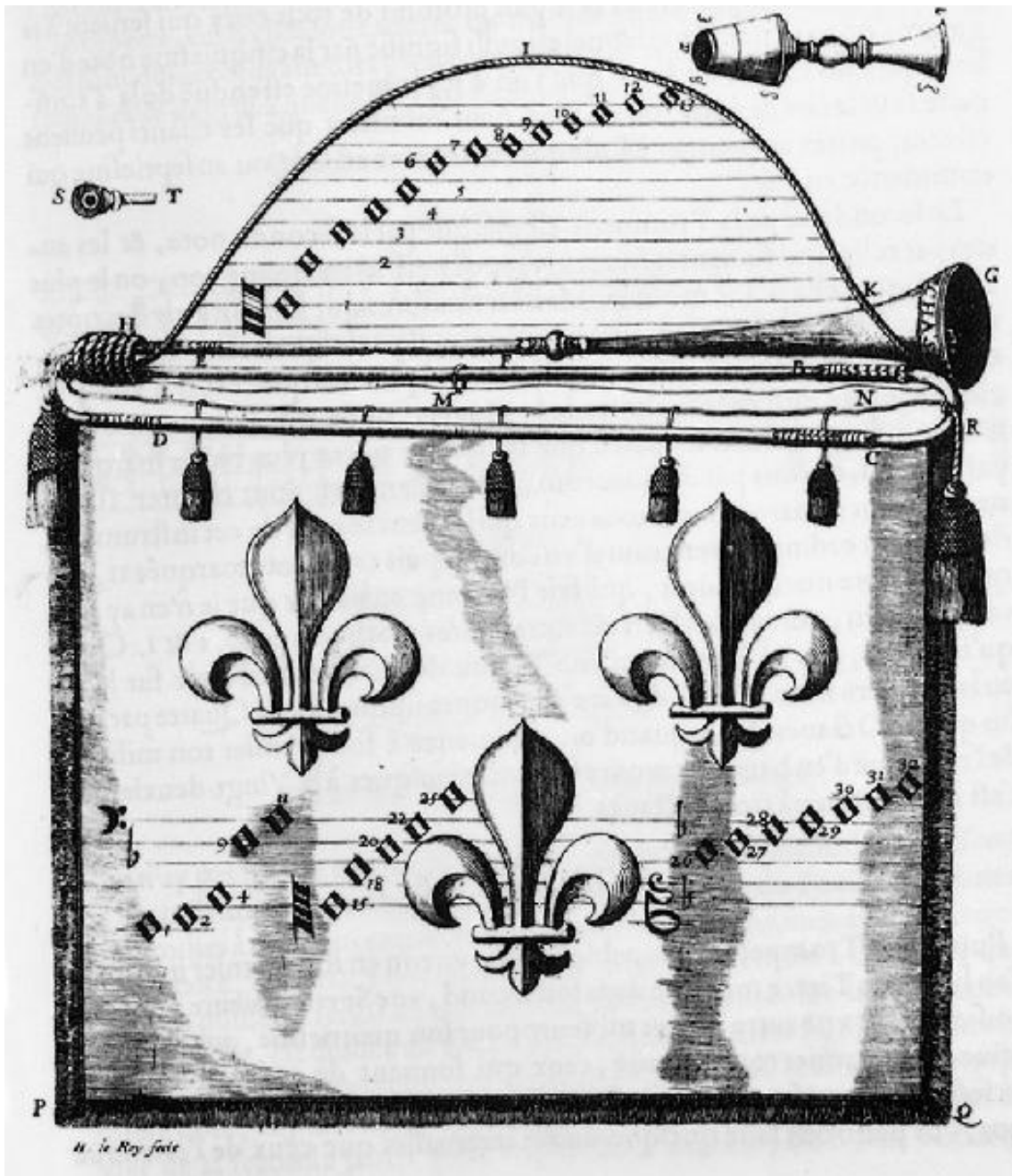
⁵⁵ Jean-Baptiste Lully, *Armide, tragédie mise en musique* (Paris: Christophe Ballard, 1686).

⁵⁶ Dietrich Buxtehude, [*Auf stimmet die Saiten*] (Lübeck: Gottfried Jägers Erben, 1672).

⁵⁷ Giuseppe Maria Jacchini, «Dà morto Sonata con Trombe sordine» (Bologna, 1695), Archivio musicale della Basilica di San Petronio (sig. MS.D.12.7).

⁵⁸ Pot consultar-se la fitxa descriptiva a través del següent enllaç: <<http://museumcollections.rcm.ac.uk/collection/Details/collect/1574>> [recuperat el 25 d'abril de 2021].

⁵⁹ R. van Aerde, «Les Tuerlinckx: luthiers à Malines», *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire & artistique de Malines* 24 (1914), p.176.



13. Trompeta amb sordina (part superior dreta) làmina proposada per M. Mersenne⁶⁰

⁶⁰ V. Mersenne, *op. cit.*

El cas de l'oboè

Donat que hem trobat referències que ens indiquin com es tapava el baixó, les dades que tenim sobre l'oboè —l'instrument més proper al baixó en que hem pogut identificar l'ús de la sordina— poden ser un bon element de comparació. No podem afirmar de cap manera que l'ús de l'oboè amb sordina hagi estat un fet comú en cap període i, molt probablement, l'ús de la sordina era un recurs més a disposició dels intèrprets sense necessitat de fer-ho constar a les partitures. En paraules de Janet K. Page “que el so de l'oboè amb sordina hagi pogut tenir unes associacions tan ben definides durant els segles XVIII i XIX demostra l'efecte real que aquesta alteració en el so hauria tingut en els oients”⁶¹.

Des de principis del segle XVIII trobem obres en què es demana l'ús de la sordina en l'oboè. Aquestes obres ens permeten veure el context en què s'usa la sordina en aquest instrument —que coincideix amb alguns dels contextos en què trobem el *bajón tapado*— i, en alguns casos, s'explicita la forma en què ha de tapar-se l'instrument, fet que ens dona una informació molt valuosa per plantejar les diferents possibilitats com s'hauria pogut tapar el baixó⁶².



14. Oboè i sordina. Royal College of Music de Londres, RCM032602

⁶¹ “That the sound of the muted oboe could have had such well defined associations during the 18th and early 19th centuries speaks for the real effect that this alteration in sound must have had on listeners”. Vegi’s Janet K. Page, «‘To Soften the Sound of the Hoboy’: The Muted Oboe in the 18th and Early 19th Centuries», *Early Music* 21, n.º 1 (1993), p.78.

⁶² Pot trobar-se una relació d’obres amb oboè amb sordina a Bruce Haynes, *The eloquent oboe: a history of the hautboy 1640-1760*, Oxford early music series (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2007), pp. 476-477, i Janet K. Page “To Soften the Sound of the Hoboy”, *op. cit.*

Un dels principals motius per a l'ús de l'oboè amb sordina són la manifestació de la tristesa en un context fúnebre. Aquest és el cas de les òperes *Julius Caesar* (1710) de Reinhard Keiser i *Die getreue Alceste* (1719) de Georg Gaspar Schürmann⁶³. En l'àmbit religiós trobem situacions similars a *Gesù al Calvario* (1735) de Zelenka⁶⁴ o el *Credo a quattro concertato* de Galuppi⁶⁵. En alguns casos s'usa també per a la representació de quelcom irreal, com per exemple les òperes de Reinhard Keiser *Otto* (1726) i *Circe* (1737) on l'oboè amb sordina coincideix amb l'aparició d'un fantasma⁶⁶ o el principi de *Die Schöpfung* de Haydn⁶⁷.

En altres obres pot pensar-se que es tracta simplement d'un canvi tímbric, sovint per la intervenció de l'oboè amb altres instruments. Aquest és el cas de l'ària "Per me gia di morire" de l'oratori *La Resurrezione* (1708, editat el 1828) de Handel⁶⁸, de l'*Stabat Mater* de G. B. Platti⁶⁹, o del *Concerto con corni da caccia* de J. D. Heinichen⁷⁰; en els tres casos l'oboè intervé amb la flauta.

En alguns textos podem trobar com es justifica la necessitat de l'ús de la sordina a l'oboè. El cas més aclaridor és el de C.F.D. Schubart (1806), que ens diu:

El to pur de l'oboè s'aproxima molt a la veu humana en el registre agut, però en el [registre] greu s'assembla molt a una oca, per tant es va intentar treure-li el to d'oca mitjançant la sordina. Però el millor és que el mestre tingui

⁶³ Andrew D. McCredie, «Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera» (Tesi Doctoral, Universität Hamburg, 1964), p.74.

⁶⁴ Jan Dismas Zelenka, "Mi desser tutti di cor penito", a «Gesù al Calvario» (1735), D-DI Mus.2358-D-1b 1. Disponible la seva consulta a través de l'enllaç següent: <https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-211010671/#detail> [recuperat a 25 d'abril de 2021].

⁶⁵ Baldassare Galuppi, "Crucifixus", a «Credo a Quattro concertato» (s.d.), Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, (sign. Mus.Hs.19089). Per veure la fitxa del catàleg de la biblioteca vegi's el següent enllaç: <http://data.onb.ac.at/rec/AC14260095> [recuperat a 25 d'abril de 2021].

⁶⁶ Vegi's Page, «To Soften...», *op. cit.*, p.69.

⁶⁷ En l'exemplar conservat a la Biblioteca Nacional d'Àustria s'indica que tots els instruments han de posar sordina. Vegi's Joseph Haydn, «Orchestereinleitung "Die Vorstellung des Chaos" zum Oratorium "Die Schöpfung"» (s. f.), Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, (sign. Mus.Hs.18987), <http://data.onb.ac.at/rep/100020FD> [recuperat a 25 d'abril de 2021].

⁶⁸ George Frideric Handel, *La Resurrezione. Oratorium*, ed. Friedrich Chrysander, Georg Friedrich Händel's Werke 39 (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1828).

⁶⁹ Giovanni Benedetto Platti, «Stabat Mater» (s. f.), Wiesenheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesenheid, col·lecció privada, Ms. 641, f.1.

⁷⁰ Johann David Heinichen, «Concerto con corni da caccia del Sig. Heinichen» ([17--]), Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (sig.Mus.2398-O-7), f.4r; <http://digital.slub-dresden.de/id318050005> [recuperat a 25 d'abril de 2021].

*ben controlada la respiració de manera que pugui lluitar contra els inconvenients de les notes greus.*⁷¹

Es tracta per tant d'un ús de la sordina no només per aconseguir un so més controlat, sinó també per treure feina a l'intèrpret. D'altra banda, F. D. Weber (1828) simplement proposa la possibilitat d'inserir una sordina a l'oboè, el clarinet i la trompeta en obres "amb un sentiment molt suau i trist"⁷².

Els materials amb que s'han tapat o ensordit els oboès semblen haver estat molt diversos, adaptant sempre el concepte de la sordina a les necessitats de cada intèrpret i cada instrument. Quantz és l'únic autor que s'allunya de les propostes d'altres músics; al seu cèlebre tractat en parlar sobre l'ús de la sordina en els instruments de corda (capítol XVII, II, §29) recomana que en els instruments de vent, enlloc d'usar paper o qualsevol altre material, es posi una esponja humida a la campana⁷³. Aquesta tradició de tapar els instruments amb paper fins a finals del segle XIX; per exemple l'edició de 1895 de la *Passió segons Sant Lluc* (BWV 246, abans atribuïda a J. S. Bach), a l'ària "Lasst mich ihn nur noch einmal küssen" l'editor suggereix tapar l'oboè amb paper⁷⁴.

Allò més usat en l'oboè, i suposem que també en el baixó, hauria estat algun teixit de cotó (o llana). Els autors que fan referència a aquests materials són F. D. Weber:

*[...] aquells instruments de vent que tinguin un to fort i penetrant, en el cas de peces de sensació molt trista i suau, que s'esmoreixin o pacifiquin, cosa que s'aconsegueix utilitzant cotó o alguna cosa més adequat per a aquest propòsit. El material es posa a la campana de l'instrument.*⁷⁵

⁷¹ L'original llegeix "Der Ton der reinen Hoboe nähert sich in der Höhe sehr der Menschenstimme; in der Tiefe aber hat sie noch viel Gänsemässiges; daher man ihr durch Sordinen den Gänseton zu nehmen gesucht hat. Am besten aber ist es, wenn der Meister seinen Hauch so in der Gewalt hat, dass er den tiefen Tönen dadurch ihre Unannehmlichkeit abringt", Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, ed. Ludwig Schubart (Wien: J. V. Degen, 1806), p.319.

⁷² Friedrich Dionys Weber, *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik* (Praga: Marco Berra, 1828), p. 113.

⁷³ Johann Joachim Quantz, *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera: con diversas observaciones necesarias para el fomento del buen gusto en la música práctica*, trad. Alfonso Sebastián Alegre, (Madrid: Dairea, 2015), p.323.

⁷⁴ Anònim, *Passionmusik nach dem Evangelister Lucas*, ed. Bach-Gesellschaft Leipzig, vol. Zweite Lieferung, Johann Sebastian Bach's Werke, 45. Jahrgang (Leipzig, 1895), p.101

⁷⁵ L'original llegeix "für jene Blasinstrumente hinzugesetzt, deren starker und durchdringlicher Ton, bei Stücken von sehr trauriger und sanfter Empfindung, gedimpft oder geschwicht werden soill, welches mann dadurch bewirkt, wenn Baumwolle oder ein anderes hierzu geeignetes Material in den Schallbecher des Instruments gesteckt wird": Friedrich Dionys Weber, *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik* (Praga: Marco Berra, 1828), p. 113.

I J. C. Fischer, qui, a més, s'atribueix la invenció del recurs:

Per suavitzar el so de l'oboè posi una mica de cotó o llana sobre la campana del seu oboè, però vagi amb compte de no fer-lo arribar més amunt del forat acústic, ja que si ho fa perd el seu efecte: aquesta invenció es feu a Anglaterra per obra del famós intèrpret G. C. Fischer.⁷⁶

En documents ja del segle XIX trobem referències una mica més precises respecte l'ús de la sordina. A l'òpera *Fernand Cortez* (1809) de Gaspare Spontini s'indica que a la campana del clarinet i l'oboè ha de lligar-se una bossa de cuir⁷⁷. A l'òpera *Lélio* (1830-1831) Berlioz demana que s'emboliquin els clarinets amb una bossa de roba o de cuir⁷⁸. Aquestes dues explicacions ens indiquen clarament que la sordina no s'introduïa al pavelló de l'instrument, sinó que el teixit simplement recobria la part exterior de l'instrument.

No hem identificat cap referència al baixó o al fagot amb sordina, però (presumiblement) en els casos en què intervé en els mateixos passatges en què s'indiqui l'ús de la sordina per a l'oboè, aquesta indicació afectaria també al fagot.

⁷⁶ L'original llegeix "To soften the sound of the Hoboy put some Cotton or Wool up the Bell of your Hoboy, but be careful not to put it up higher than the Air Hole, for if you do, it looses its effect: this Invention was made known in England by the famous Player, G. C. Fischer.": Johann Christian Fischer, *New and Complete Instructions for the Oboe or Hoboy* (London: T. Cahusac, [17--]), p.7

⁷⁷ Gaspare Spontini, *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique* (Paris, 1809), p.394.

⁷⁸ Hector Berlioz, *A treatise on modern instrumentation and orchestration*, ed. M. Cowden Clarke y J. Bennett (Londres, 1843), p.111-113.

El repertori per a *bajón tapado*

En aquest apartat presentarem el repertori en que hem pogut identificar l'ús del baixó tapat. Donades les limitacions imposades en els últims mesos ens hem limitat a consultar els catàlegs disponibles a les biblioteques a les que hem tingut accés de manera contínua, les de l'Escola Superior de Música de Catalunya i les del Conservatori Superior de les Illes Balears. El que presentem en les següents pàgines, per tant, és simplement una part del repertori i és ben segur que el conjunt d'obres que haurien de consultar-se per a una investigació en profunditat serien de procedències més diverses. Les obres a les que farem referència apareixen esmentades a l'Annex i a les taules que conclouen aquest capítol⁷⁹.

Sovint el *tapado* sembla indicar-se com un comentari a la part del baixó; és a dir, el més habitual no és trobar parts per a *bajón tapado*, sinó que es tracta de part per a baixó que en algun lloc de la partitura s'indica "tapado". Per això pensem que poden haver-hi moltes més referències al baixó tapat que no hagin estat reflectides. També, essent el *tapado* un recurs a disposició de l'instrumentista, hem de contemplar la possibilitat que s'utilitzés en altres obres en les que no hi aparegui la indicació explícita. Hem de destacar, a més, que no hem trobat el terme *tapado* aplicat a cap altre instrument que no sigui el baixó —o fagot o figle— i que només en un cas en repertori per a l'instrument que ens ocupa hem identificat el terme *sordina* (nº 8).

El repertori amb *bajón tapado* el formen obres vocals amb acompanyament d'instruments. Generalment es tracta d'un conjunt instrumental petit, sempre amb una part d'acompanyament i quasi sempre amb dos violins. En 10 de les obres el baixó és l'únic instrument de vent. L'instrument de vent que més apareix al costat del *bajón tapado* són les trompes, sempre esmentades en parella, en 15 de les obres identificades. Els altres instruments de vent que trobem en aquest repertori són la flauta (9 obres), el clarinet (6 obres), l'oboè (4 obres) i el baixonet (3 obres, en una d'elles també és tapat). A tres de les obres trobem indicat *fagotes o bajones tapados* (nº 14, 22 i 23) i en un dels casos *fagot o figle tapado* (nº 13); per tant podem sospitar que el rol del *tapado* està íntimament lligat al context funcional del baixó i, per tant, s'integra en els instruments que el substitueixen.

Bona part del repertori amb *bajón tapado* sembla indicar clarament una intenció de fer disminuir el so del baixó i adaptar-se a la "austeritat" del conjunt. En els casos en que el

⁷⁹ V. pàgines 41-51 d'aquest treball.

baixó és l'únic instrument de vent trobem un conjunt musical molt reduït: sovint una sola veu, dos violins, acompanyament i baixó. El villancico de Navarro (nº 7), tot i tractar-se d'una peça a tres cors tots els instruments poden considerar-se “baixos” i, segons indica la partitura, el *bajón tapado* substituiria el baix del cor d'instruments de corda; el mateix ocorre a la *cantada* de Francisco Pascual (nº 28) i l'antífona anònima (nº 32), ambdues amb un conjunt instrumental més reduït. Altres exemples que semblen presentar una casuística similar són el “villancico negrillo” d'Iribarren (nº 2) en què el *bajoncillo tapado* toca la mateixa part que el violí segon, la lamentació de Francisco A. Gutiérrez (nº 9) on un dels baixons tapats fa la mateixa part que la flauta segona, o el “Miserere” de García Fajer (nº 10 i 35), compostat *a capella*, en que només es requereix l'ús del baixó “si el bariton no es bueno”.

El cas més evident d'aquest ús del *tapado* és el “Vexilla regis” de Diego Llorente (nº 18), una obra per a quatre veus i baixó tapat que indica “O Crux para cuando se cubre el Santo Cristo los Viernes de Cuaresma”. Aquesta indicació, a més de donar-nos una base per a sostenir la hipòtesi que el baixó tapat té una dimensió simbòlica, coincideix amb el que esmenta el processional de Vic abans citat, on també es demana l'ús del baixó tapat en portar en Crist en processó en temps de Quaresma⁸⁰.

En una línia similar trobem l'obra “Vaya, vaya xacarilla” d'Iribarren (nº 6) indica que les cordes han de tocar “todo punteado”; entenent aquesta indicació com un *pizzicato* sembla prou evident que tant el *punteado* com el *bajón tapado* són recursos usats alhora per assolir una determinada tímbrica.

Bona part del repertori que hem identificat es corresponen amb peces litúrgiques de caire penitencial: lamentacions, misereres, ofici de difunts, villancicos per als últims dies d'advent, etc. Per tant, bona part d'aquestes obres es corresponen amb la segona raó que esmenta J. E. Altenburg per a usar la sordina⁸¹ i amb molts dels casos en que s'indica l'ús de la sordina a l'oboè: el context funerari —si revisem les altres raons que ens dona Altenburg, no n'hi ha cap d'altra que pugui encaixar amb la indicació explícita del *tapado* en una partitura. Atenent també a la dimensió simbòlica del repertori litúrgic i paralitúrgic, podríem pensar que, sobretot en les composicions per a celebracions més destacades com les lamentacions o el *Vexilla regis*, l'ús del *tapado* podria pretendre

⁸⁰ V. *Manual que conté todas las processons...*, p. 53.

⁸¹ Altenburg, *op. cit.*, p.87.

representar quelcom místic o diví, de forma similar als elements irrealis o fantasmagòrics esmentats en parlar de l'oboè. Així, el *tapado* tindria un efecte sonor i visual alhora.

Els compositors

Mathias Navarro de Alarcón⁸², nascut a Oriola vers 1666. Es formà a Elx, on fou mestre de capella entre 1686 i 1692; posteriorment fou mestre de capella a Oriola (1692-1727). A la Catedral d'Oriola es conserva el villancico “Mortales venid” (Nº 7), sense datar, que pot tractar-se de la rimera referència escrita al *bajón tapado* —que en aquesta obra s'indica com a alternativa al *violón*.

Francisco Pascual Ramírez de Arellano⁸³, nascut a Ayllón (Segovia) vers 1683. Fou mestre de capella a les catedrals d'Astorga (1719-1723) i Palencia (1723-1743). Cinc de les seves obres conservades a Palencia indiquen *bajón tapado* (Nº 25-29).

Juan Francés de Iribarren Echevarría⁸⁴, nascut a Sangüesa (Navarra) el 1699. Fou organista i substitut del mestre de capella de la Catedral de Salamanca (1717-1733) i mestre de capella de la Catedral de Màlaga (1733-1766). D'ell coneixem 5 obres amb baixó tapat, totes elles conservades a Màlaga (Nº 2 a 6).

Francisco Javier García Fajer⁸⁵, conegut com El Españolito, nascut a Nalda (Logroño) el 1730. Es dedueix que aproximadament entre 1740 i 1755 estudià i treballà a Itàlia. El 1756 guanya la plaça de mestre de capella a La Seo de Saragossa; càrrec que ocupa fins la seva mort el 1809. Coneixem 4 obres seves amb *bajón tapado*: dues lamentacions (Nº 11 i 34, probablement composades per a cantar-se en la mateixa celeració litúrgica) i dos misereres (probablement es tracti de des còpies de la mateixa obra).

Jaime Balius Vila⁸⁶, nascut a Catalunya a mitjans del segle XVIII i format a Montserrat. Fou mestre de capella a les catedrals de la Seu d'Urgell, Girona (1781-1785) i Córdoba (des de 1785). Morí a Córdoba el 1822. En la seva obra trobem l'ús dels termes

⁸² Juan Pérez Berná, «La capilla de música de la catedral de Orihuela las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)» (Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2008).

⁸³ José López-Calo, «Pascual Martínez de Arellano, Francisco», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001), Vol. 8, p. 487-490.

⁸⁴ Luis Naranjo, «Francés de Iribarren Echevarría, Juan», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol., p. 235-241.

⁸⁵ Juan José Carreras, «García Fajer, Francisco Javier [El Españolito, Lo Spagnoletto]», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 5, p. 448-449.

⁸⁶ Javier Garbayo, «Balius Vila, Jaime», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 2, p. 111-113.

bajón i *fagot* aparentment de forma indistinta. L'única de les seves obres amb *bajón tapado* és l'ària *Del cargo il-lustre* (Nº1).

Francisco Antonio Gutiérrez García⁸⁷, nascut a León el prop de 1762. Es formà a León i fou mestre de capella de la catedral de Segovia (1783-1793), del convent de La Encarnació a Madrid (1793-1799) i de la catedral de Toledo (1799-1820)

Melchor López Jiménez⁸⁸, nascut a Hueva (Guadalajara) el 1759. Fou educat al Colegio de Niños Cantorcicos de la Capilla Real i fou mestre de capella de la catedral de Santiago des de 1784.

Mariano Diego Llorente Sola⁸⁹, nascut a Tudela (Navarra) a mitjans del segle XVIII. Treballà a la Catedral de Barbastre (Osca) com a organista (des de 1771) i mestre de capella (1780-1785), també com a organista i mestre de capella a la Catedral d'Osca (1785-1805) i com mestre de capella a la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo (des de 1805). Entre les obres conservades a Osca hi trobem un *Vexilla regis* i dues lamentacions (Nº18 i 19) amb baixó tapat.

Francisco Nager⁹⁰. Fou mestre de capella a la catedral d'Ourense abans de 1780 i de Lugo entre 1780 i 1816. El seu substitut va ser F. González Reyero

Josep Pons⁹¹, nascut a Girona prop de 1768. Fou deixeble de Jaume Balius a la seu de Girona (1780-1784), ajudant de Balius a Córdoba entre (1790-1791), i mestre de capella a les catedrals de Girona (1791-1793), València (1793-1818).

Francisco González Reyero⁹², nascut a León el 1784. Fou mestre de capella de les catedrals de Zamora (1813-1818), Lugo (1818-1832) i Burgos (1832-1861). Cinc de les seves obres indiquen *bajón tapado* (Nº 14, 15, 20-22).

⁸⁷ Casares Rodicio, «Gutiérrez García, Francisco Antonio», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 6, p. 152-153.

⁸⁸ López-Calo, «López Jiménez, Melchor» a *Diccionario de la Música Española...*, Vol. 6, p. 1021-1025.

⁸⁹ López-Calo, «Llorente Sola, Mariano Diego» a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 6, p.966-977.

⁹⁰ V. «III. Renacimiento y Barroco» i «IV. Siglo XIX» de Juan Bautista Varela de Vega, «Lugo», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 6, p. 1083.

⁹¹ Vilar i Torrens, «Pons, Josep (I)», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 8, p. 894.

⁹² José López-Calo, «González Reyero, Francisco», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol 5, p. 782-783.

Agapito Sancho⁹³, nascut a Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) el 1819. Es forma a La Calzada i Burgos, on treballà com a suplent d'organista i allà mateix el a partir de 1861 fou substituït de F. González Reyero, mestre de la capella catedralícia, i n'esdevingué mestre de capella interí. Les seves obres (Nº 16 i 23) són les més tardanes en les que trobem *bajón tapado* o *fagot tapado*.

Les obres

En aquest apartat presentam una sèrie de taules amb les característiques de les obres en que hem identificat l'ús del *bajón tapado*. Les taules 1 a 4 presenten les obres agrupades per gèneres; la taula 5 presenta totes les obres per ordre alfabètic del compositor.

⁹³ Belén Pérez Castillo, «Sancho (III). 1.Agapito», a *Diccionario de la Música Española ...*, Vol. 9, p. 697-698.

Taula 1: Lamentacions

Nº	COMPOSITOR	Data	Gènere	Baixó tapat	Veus	Corda	Vent	Comentaris
11	García Fajer	s.d.	Lamentació	“con bajones tapados” [títol]	SATB, SATB	Ac	[?] Baixons, Clarinet (afegit)	
34	García Fajer	s.d.	Lamentació	“con bajones tapados” [títol]	SATB	Ac	Clarinet (afegit)	
14	González Reyero	s.d.	Lamentació	fagot (bajón “tapado”)	T	3 Violins, Contrabaix	2 Fagots, 2 Trompes	
9	Gutiérrez	1788	Lamentació	“los dos bajones son tapados”	T	3 Violins, Ac.	2 Baixons, 2 Trompes	La part de baixó 2 inclou “o flauta 2 ^a ”
3	Iribarren	1738	Lamentació	“Bajón tapado”	T	2 Violins, Violó, Arpa	Baixó	
4	Iribarren	1738	Lamentació	“Bajón tapado”	A	[2 Violins], Violó, Ac.	Baixó	
18	Llorente	s.d.	Lamentació	“bajón tapado”	T	2 Violins, Bajo	Baixó	
19	Llorente	s.d.	Lamentació	“bajón solo tapado”	A	2 Violins, Bajo	Baixó	

24	Nager	1773	Lamentació	“bajones tapados”	SSAT, ATB	2 Violins, Violó	2 Flautes, 2 Trompes, 2 baixons obligats, baixó Orgue	La indicació del tapat apareix als dos baixons obligats al principi de la 4a secció “He, facti sunt”
25	Pascual	s.d.	Lamentació	“bajón tapado”	S	Cembalo, Ac.	2 Baixons	
26	Pascual	s.d.	Lamentació	“bajón tapado”	S	Ac.	Baixó	
12	Pons	s.d.	Lamentació	“tapados”	T	2 Violins, Violoncel, Contrabaix	2 Flautes, 2 Baixons	

Taula 2: Villancicos

Nº	COMPOSITOR	Data	Gènere	Baixó tapat	Veus	Corda	Vent	Comentaris
15	González Reyero	s.d.	Villancico	fagot (bajón “tapado”)	T (solo), SATB	2 Violins, Contrabaix, Ac.	Fagot, 2 Trompes	Orgue obligat
20	González Reyero	s.d.	Villancico al Naixement	“Bajón tapado”	T (solo), SAAB	2 Violins, Ac.	Baixó, 2 Trompes	
22	González Reyero	s.d.	Villancico al Naixement “con recitado y aria”	“bajón tapado”	SATB	2 Violins, Ac.	<i>Fagot i baixó</i> , 2 Trompes, Orgue	
21	González Reyero	s.d.	Villancico al Naixement “con recitado y cavatina”	“bajón tapado”	SAATB	2 Violins, Ac.	2 Flautes, Baixó, 2 Trompes	Orgue obligat
2	Iribarren	1749	Villancico de Nadal	“Bajoncillo tapado”, “Bajón tapado”	S (solo), SATB	2 Violins, Ac.	Flauta, Baixonet, Baixó	Violí 2 i baixonet tenen la mateixa part
7	Navarro	s.d.	Villancico al Santíssim Sacrament	“bajón tapado violón”	SATB, SATB	2 Violins, [Violó]	Baixó	
27	Pascual	s.d.	Villancico	“bajón tapado”	SST	Violí, Ac.	Baixonet, Baixó	El baixonet no és tapat
30	Pascual	s.d.	Villancico	“bajón tapado”	S	Violí, Arpa, Ac. “general”	Baixonet, Baixó	El baixonet no és tapat

Taula 3: altres composicions litúrgiques

Nº	COMPOSITOR	Data	Gènere	Baixó tapat	Veus	Corda	Vent	Comentaris
32	Anon	s.d.	Antífona	“bajón tapado”	SATB	2 Violins, Viola, Violoncel o baixó, Contrabaix		
10	García Fajer	s.d.	Miserere	“si el Bariton no es bueno, que taña el bariton en los sencillos un bajón tapado”	SATB, SATB	2 Violins, Violó, Ac.	2 Trompes	
35	García Fajer	s.d.	Miserere	“si el Bariton no es bueno, que taña el bariton un bajón tapado”	SATB, SATB	2 Violins, Ac.	2 Clarinets, 2 Trompes	
5	Iribarren	1745	Miserere	“Bajón tapado” [a la portada]	A i T (solo), SATB	2 Violins, Ac.	Oboè, Baixó, 2 Trompes	
23	Sancho	s.d.	Miserere	“fagotes o bajones tapados”	SATB, SATB	2 Violins, Pianoforte , Bajo	2 Flautes, 2 Clarinets, Fagot o baixó , 2 Trompes	

16	Sancho	1846	Miserere	“tapados”	SATB, SATB	2 Violines, Contrabaix	2 Flautes, 2 Clarinetes, Baixó, 2 Trompes	
13	Iradier	s.d.	Missa (introit)	“fagot o figle tapado”	2 solistes, SATB	2 Violins	Flauta oblig., 2 Clarinetes, Fagot o figle	
8	López Jiménez	1798	Missa solemne	“con sordina ”	SATB, SATB	2 Violins, Viola, Violó, Bajo	2 Oboès, 2 Baixons, 2 Trompes, Orgue	
33	Anon	s.d.	Ofici de difunts	“bajón tapado”	SSAT	Ac.	Baixó, 2 Trompes	
17	Llorente	s.d.	Vexilla Regis	“bajón tapado”	SATB	x	Baixó	“para cuando se cubre el Santo Cristo los Viernes de Cuaresma ”

Taula 4: Altres composicions

Nº	COMPOSITOR	Data	Gènere	Baixó tapat	Veus	Corda	Vent	Comentaris
28	Pascual	s.d.	?	“bajón tapado”	A	2 Violins, Violó, Arpa	Oboè, Baixó	El violó i el baixó s'indiquen al mateix paper
31	Pascual	s.d.	Coplas	“bajón tapado”	SA	2 Violins, Ac. “general”	Baixó (3 còpies)	
6	Iribarren	1759	Jácara	“Bajón tapado”	SSAT	2 Violins, Violó	Flautí, Baixó	“Violines y violón ‘todo punteado’”
1	Balius Vila, Jaime (+1822)	s.d.	Recitat i ària	“Bajones tapados”	S	2 Violins, 2 Violoncels, Ac.	[?] Baixons, 2 Trompes	Còpia de José M ^a Velasco
29	Pascual	s.d.	Solo	“bajón tapado”	S	Ac.	Oboè, Baixó	

Taula 5: per ordre alfabètic d'autor

Nº	COMPOSITOR	Data	Gènere	Baixó tapat	Veus	Corda	Vent	Comentaris
32	Anon	s.d.	Antífona	“bajón tapado”	SATB	2 Violins, Viola, Violoncel o baixó, Contrabaix		
33	Anon	s.d.	Ofici de difunts	“bajón tapado”	SSAT	Ac.	Baixó, 2 Trompes	
1	Balius Vila, Jaime (+1822)	s.d.	Recitat i ària	“Bajones tapados”	S	2 Violins, 2 Violoncels, Ac.	[?] Baixons, 2 Trompes	Còpia de José M ^a Velasco
11	García Fajer	s.d.	Lamentació	“con bajones tapados” [títol]	SATB, SATB	Ac	[?] Baixons, Clarinet (afegit)	
34	García Fajer	s.d.	Lamentació	“con bajones tapados” [títol]	SATB	Ac	Clarinet (afegit)	
10	García Fajer	s.d.	Miserere	“ si el Bariton no es bueno, que taña el bariton en los sencillos un bajón tapado ”	SATB, SATB	2 Violins, Violó, Ac.	2 Trompes	

35	García Fajer	s.d.	Miserere	“si el Bariton no es bueno, que taña el bariton un bajón tapado”	SATB, SATB	2 Violins, Ac.	2 Clarinets, 2 Trompes	
14	González Reyero	s.d.	Lamentació	fagot (bajón “tapado”)	T	3 Violins, Contrabaix	2 Fagots, 2 Trompes	
15	González Reyero	s.d.	Villancico	fagot (bajón “tapado”)	T (solo), SATB	2 Violins, Contrabaix, Ac.	Fagot, 2 Trompes	Orgue obligat
20	González Reyero	s.d.	Villancico al Naixement	“Bajón tapado”	T (solo), SAAB	2 Violins, Ac.	Baixó, 2 Trompes	
22	González Reyero	s.d.	Villancico al Naixement “con recitado y aria”	“bajón tapado”	SATB	2 Violins, Ac.	<u>Fagot i baixó,</u> 2 Trompes, Orgue	
21	González Reyero	s.d.	Villancico al Naixement “con recitado y cavatina”	“bajón tapado”	SAATB	2 Violins, Ac.	2 Flautes, Baixó, 2 Trompes	Orgue obligat
9	Gutiérrez	1788	Lamentació	“los dos bajones son tapados”	T	3 Violins, Ac.	2 Baixons, 2 Trompes	La part de baixó 2 inclou “o flauta 2 ^a ”
13	Iradier	s.d.	Missa (introit)	“fagot o figle tapado”	2 solistes, SATB	2 Violins	Flauta oblig., 2 Clarinets, Fagot o figle	

6	Iribarren	1759	Jácara	“Bajón tapado”	SSAT	2 Violins, Violó	Flautí, Baixó	“Violines y violón ‘todo punteado’”
3	Iribarren	1738	Lamentació	“Bajón tapado”	T	2 Violins, Violó, Arpa	Baixó	
4	Iribarren	1738	Lamentació	“Bajón tapado”	A	[2 Violins], Violó, Ac.	Baixó	
5	Iribarren	1745	Miserere	“Bajón tapado” [a la portada]	A i T (solo), SATB	2 Violins, Ac.	Oboè, Baixó, 2 Trompes	
2	Iribarren	1749	Villancico de Nadal	“Bajoncillo tapado”, “Bajón tapado”	S (solo), SATB	2 Violins, Ac.	Flauta, Baixonet, Baixó	Violí 2 i baixonet tenen la mateixa part
18	Llorente	s.d.	Lamentació	“bajón tapado”	T	2 Violins, Bajo	Baixó	
19	Llorente	0	Lamentació	“bajón solo tapado”	A	2 Violins, Bajo	Baixó	
17	Llorente	s.d.	Vexilla Regis	“bajón tapado”	SATB	x	Baixó	“para cuando se cubre el Santo Cristo los Viernes de Cuaresma ”
8	López Jiménez	1798	Missa solemne	“con sordina ”	SATB, SATB	2 Violins, Viola, Violó, Bajo	2 Oboès, 2 Baixons, 2 Trompes, Orgue	

24	Nager	1773	Lamentació	“bajones tapados”	SSAT, ATB	2 Violins, Violó	2 Flautes, 2 Trompes, 2 baixons obligats, baixó Orgue	La indicació del tapat apareix als dos baixons obligats al principi de la 4a secció “He, facti sunt”
7	Navarro	s.d.	Villancico al Santíssim Sacrament	“bajón tapado violón”	SATB, SATB	2 Violins, [Violó]	Baixó	
28	Pascual	s.d.	?	“bajón tapado”	A	2 Violins, Violó, Arpa	Oboè, Baixó	El violó i el baixó s'indiquen al mateix paper
31	Pascual	s.d.	Coplas	“bajón tapado”	SA	2 Violins, Ac. “general”	Baixó (3 còpies)	
25	Pascual	s.d.	Lamentació	“bajón tapado”	S	Cembalo, Ac.	2 Baixons	
26	Pascual	s.d.	Lamentació	“bajón tapado”	S	Ac.	Baixó	
29	Pascual	s.d.	Solo	“bajón tapado”	S	Ac.	Oboè, Baixó	
27	Pascual	s.d.	Villancico	“bajón tapado”	SST	Violí, Ac.	Baixonet, Baixó	El baixonet no és tapat
30	Pascual	s.d.	Villancico	“bajón tapado”	S	Violí, Arpa, Ac. “general”	Baixonet, Baixó	El baixonet no és tapat

12	Pons	s.d.	Lamentació	“tapados”	T	2 Violins, Violoncel, Contrabaix	2 Flautes, 2 Baixons	
23	Sancho	s.d.	Miserere	“fagotes o bajones tapados”	SATB, SATB	2 Violins, Pianoforte , Bajo	2 Flautes, 2 Clarinetes, Fagot o baixó, 2 Trompes	
16	Sancho	1846	Miserere	“tapados”	SATB, SATB	2 Violines, Contrabaix	2 Flautes, 2 Clarinetes, Baixó, 2 Trompes	

Conclusions

La relació de dades que hem proposat mostra que el baixó tapat és un fenomen peculiar —malgrat pugui tractar-se només d’una qüestió terminològica— i pròpia de l’esfera musical espanyola, però que està connectat amb l’ús de la sordina en instruments com l’oboè o la trompeta. Malgrat el terme sordina apareix en algunes peces del repertori espanyol, només hi ha una referència al baixó amb sordina, mentre que en tots els altres casos s’esmenta *bajón tapado*. Per tant, tot i que hi ha una connexió clara amb la sordina, el *tapado* aplicat al baixó sembla tenir quelcom d’exclusiu, probablement per que el sistema d’aplicar la sordina al baixó —i qualsevol altre instrument de vent— necessita literalment tapar l’instrument, a diferència dels instruments de corda que poden usar altres recursos. No obstant això, el baixó i el baixonet són els únics instruments als que hem pogut identificar referències a l’ús del tapat.

L’ús del baixó tapat el trobem en dos casos. D’una banda, en obres que requereixen una sonoritat “feble” i, d’altra banda, en obres en que el baixó intervé amb “nous” instruments com l’oboè, la trompa o el clarinet. En aquest segon cas es tracta d’un conjunt d’instruments amb uns trets sonors diferents del so característic del baixó. Dit d’altra manera, el context sonor del baixó es troba molt més proper al de les xeremies que no als oboès; això podria ser un indicatiu que el *tapado* es tracti d’un intent de modernitzar la sonoritat del baixó i, tal vegada, aproximar-se al so del fagot.

El context funcional del baixó als segles XVIII i XIX, el període en que hem trobat referències al baixó tapat, se centra principalment en l’acompanyament de les veus en les celebracions litúrgiques. Les necessitats simbòliques d’algunes d’aquestes celebracions de ser acompanyades per un so tènue, com les lamentacions o els misereres, sembla ser una circumstància estretament relacionada amb el *bajón tapado*. Podem considerar efectes palesos d’aquesta relació entre el tapat i el decòrum litúrgic en l’aplicació del *tapado* al fagot i al figle en algunes de les obres, dos instruments amb una qualitat tímbrica considerablement més recollida que la del baixó.

El nostre treball ha estat només una espigellada sobre el *bajón tapado*, que com ja hem esmentat, es tracta probablement d’un fenomen que va més enllà de les necessitats dels instrumentistes i, possiblement, més present en la pràctica habitual dels baixonistes del que indiquen les mostres escrites que hem citat. Es tracta, per tant, d’un tema d’estudi que requereix un llarg procés d’anàlisi de les fonts musicals i escrites i dels seus contextos per

a poder plantejar hipòtesis més concretes sobre l'ús del baixó del que nosaltres hem pogut plantejar. La perspectiva que hem ofert en aquest breu treball s'ha fonamentat en tres eixos: el context d'ús del baixó, l'ús de les sordines en altres instruments de vent i el repertori en què s'especifica l'ús del *bajón tapado*.

Amb les dades presentades disposem d'un punt de partida per a una recerca més ampla en diferents direccions. D'una banda, l'anàlisi del repertori i el seu context, per a poder definir, per exemple, si el comportament del baixó es diferencia del comportament de *baixó tapat*; o si es tracta d'un ús local, donada la manca de referències més enllà de les partitures. D'altra banda, com a intèrpret, també queda oberta la porta a l'estudi de les implicacions del tapat sobre l'instrument, com els efectes sobre l'afinació i el timbre i veure l'impacte de cada tipus de material dels que hem comentat al capítol 3 d'aquest treball.

Per la seva peculiaritat i per les seves evidents implicacions en l'ús i la percepció del baixó, la recerca sobre el *bajón tapado* és un tema d'estudi idoni per a la recerca performativa, unint les dades de l'estudi de les fonts històriques textuais, musicals i organològiques amb l'experiència dels intèrprets i és un eix totalment necessari per a poder conduir un estudi sobre l'ús del baixó a Espanya durant els segles XVIII i XIX.

Bibliografia

- Acker, Yolanda F. *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza - INAEM, 2007.
- Aerde, R. van. «Les Tuerlinckx: luthiers à Malines». *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire & artistique de Malines* 24 (1914): 13-210.
- Altenburg, Johann Ernst. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. Halle: Joh. Crist. Bendel, 1795.
- Anon. «Para las bandas de música. Instrumentos de metal y caña». *El Lábaro*. 9 juliol 1907.
- Anònim. *Passionmusik nach dem Evangelister Lucas*. Editat per Bach-Gesellschaft Leipzig. Vol. Zweite Lieferung. Johann Sebastian Bach's Werke, 45. Jahrgang. Leipzig, 1895.
- Baguer, Carles. «Dos Arias para la Navidad del Sr. de Tiple, y de Contr^o la 1^a Obligada de Violeta y la 2^a de Bajon con toda Orquesta», 1805. Biblioteca de Catalunya.
- Baines, Anthony. «James Talbot's Manuscript. (Christ Church Library Music MS 1187). I. Wind Instruments». *The Galpin Society Journal* 1 (març 1948): 9-26.
- Baines, Anthony C., i Bruce Dickey. «Cornett (Fr. cornet-à-bouquin; Ger. Zink; It. cornetto; Sp. Corneta)». En *Grove Music Online*, 2001.
- Berlioz, Hector. *A treatise on modern instrumentation and orchestration*,. Editat per M. Cowden Clarke i J. Bennet. Londres, 1843.
- Blumer. *Método fácil y progresivo de bajón, conteniendo los Principios, Demostraciones, Escalas, Estudios, Aires y Dúos de los compositores más célebres*. Paris: Schoenberger, 1840.
- . *Nouvelle Méthode Facile et Progressive de Basson*. Paris: Schoenberg, 1804.
- Bordas Ibáñez, Cristina. «Instrumentos de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español en Madrid». *Revista de Musicología* XVII, 2 (1984): 301-33.
- Borràs i Roca, Josep. «El baixó a la Pennínsula Ibèrica». Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- . «Constructors d'instruments de vent-fusta a Barcelona». *Revista Catalana de Musicologia*, 2001, 93-156.
- Boyd, Malcolm, i Juan José Carreras López, ed. *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid New York: Cambridge University Press, 2000.

- Boyden, David M., Clifford Bevan, i Janet K. Page. «Mute». Grove Music Online. Consulta 24 abril 2021.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019478>.
- Buxtehude, Dietrich. *[Auf stimmet die Saiten]*. Lübeck: Gottfried Jägers Erben, 1672.
- Carreras, Juan José. «García Fajer, Francisco Javier [El Españolito, Lo Spagnoletto]». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5:448-49. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Casares Rodicio, Rodicio. «Guitérrez García, Francisco Antonio». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 6:152-53. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Cazzati, Maurizio. *Sonate à due, trè, quattro, e cinque, con alcune per Tromba*. Bologna: Marino Slvani, 1665.
- Cruz, Ramón de la. «Saynete de los Músicos y Danzantes», [1750-1800]. Biblioteca Nacional de España.
- Ezquerro Esteban, Antonio, ed. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada. Conciertos, versos y sonatas, para chirimía, oboe, flauta y bajón (con violines y/u órgano), de La Seo y El Pilar de Zaragoza*. Monumentos de la música española 69. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Institución «Milà i Fontanals,» Departamento de Musicología, 2004.
- Fischer, Johann Christian. *New and Complete Instructions for the Oboe or Hoboy*. London: T. Cahusac, [17--]. <https://www.loc.gov/item/41034402/>.
- Galuppi, Baldassare. «“Crucifixus”, Credo a Quattro concertato», s.d. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, (sign. Mus.Hs.19089). <http://data.onb.ac.at/rec/AC14260095>.
- Garbayo, Javier. «Balius Vila, Jaime». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 2:111-13. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- García Fraile, Dámaso. *Catálogo archivo de Música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1981.
- Handel, George Frideric. *La Resurrezione. Oratorium*. Editat per Friedrich Chrysander. Georg Friedrich Händel's Werke 39. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1828.
- Haydn, Joseph. «Orchestereinleitung “Die Vorstellung des Chaos” zum Oratorium "Die Schöpfung», s.d. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, (sign. Mus.Hs.18987). <http://data.onb.ac.at/rep/100020FD>.

- Haynes, Bruce. *The eloquent oboe: a history of the hautboy 1640-1760*. Oxford early music series. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2007.
- Heinichen, Johann David. «Concerto con corni da caccia del Sig. Heinichen», [17--]. Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek (sig.Mus.2398-O-7). <http://digital.slub-dresden.de/id318050005>.
- Herruz Pamies, Carlos. «El so esclatant. Una aproximació al repertori i als usos de la trompeta a Catalunya al primer quart del segle XVIII». Tesi Doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- «Instrucción general del Misal Romano». Consulta 13 maig 2021. https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html.
- Jacchini, Giuseppe Maria. «Dà morto Sonata con Trombe sordine». Bologna, 1695. Archivio musicale della Basilica di San Petronio (sig. MS.D.12.7).
- Kenyon de Pascual, Beryl. «A Brief Survey of the Late Spanish Bajón». *The Galpin Society Journal* 37 (març 1984): 72-79.
- . «A Further Updated Review of the Dulcians (Bajón and Bajoncillo) and Their Music in Spain». *The Galpin Society Journal* 53 (Apr., 2000) (2000): 87-116.
- . «El bajón español y los tres ejemplares de la Catedral de Jaca». *Nassarre* II, 1 (1986): 109-43.
- . «Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de Musicología* V, 2 (1982): 309-23.
- Kopp, James B. *The bassoon*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- López-Calo, José. *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991.
- . *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972.
- . «González Reyero, Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5:782-83. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- . *La música en la Catedral de Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995.
- . *La música en la Catedral de Palencia*. Palencia: Institución "Tello Téllez de Meneses". Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1980.

- . *La música en la catedral de Segovia*. Vol. 2: Catálogo del Archivo de música. Segovia: Diputación de Segovia, 1989.
- . *La música en la Catedral de Zamora*. Zamora: Diputación Provincial, 1985.
- . «Llorente Sola, Mariano Diego». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 6:966-67. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- . «López Jiménez, Melchor». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 6:1021-25. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- . «Pascual Martínez de Arellano, Francisco». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 8:487-90. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Lully, Jean-Baptiste. *Armide, tragédie mise en musique*. Paris: Christophe Ballard, 1686.
- Manual que conté totas las processons de rogativas, i altres, que en diferents dias del any acostuma fer ab la solemnitat, que estila lo M. Ille. Capitol ab lo clero de la Santa Iglesia Cathedral de Vich*. Barcelona: Francisco Generas, 1771.
- Martín Moreno, Antonio, ed. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.
- Mattheson, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: B. Schiller, 1713.
- McCredie, Andrew D. «Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera». Tesis Doctoral, Universität Hamburg, 1964.
- Mersenne, Marin. *Harmonie Universelle, contenant La Théorie et la Pratique de la Musique*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.
- Mershman, Francis. «Passiontide». En *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company, 1911. <http://www.newadvent.org/cathen/11535b.htm>.
- Monteverdi, Claudio. *L'orfeo. Favola in musica*. Venetia: Ricciardo Amadino, 1609.
- Mur Bernard, Juan José. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Huesca*. Huesca: Excelentísimo Ayuntamiento de Huesca, 1993.
- Naranjo, Luis. «Francés de Iribarren Echevarría, Juan». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 5:235-41. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

- Nassarre, Pablo. *Escuela Música según la Práctica Moderna, dividida en primera, y segunda parte*. Zaragoza: Herederos de Manuel Román (II), 1723. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1>.
- Page, Janet K. «“To Soften the Sound of the Hoboy”: The Muted Oboe in the 18th and Early 19th Centuries». *Early Music* 21, núm. 1 (1993): 65-76 i 78-80.
- Pérez Berná, Juan. «La capilla de música de la catedral de Orihuela las composiciones en romance de Mathías Navarro (ca. 1666-1727)». Universidade de Santiago de Compostela, 2008.
- Pérez Castillo, Belén. «Sancho (III). 1.Agapito». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 9:697-98. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Platti, Giovanni Benedetto. «Stabat Mater», s.d. Wiesentheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, col·lecció privada, Ms. 641.
- Praetorius, Michael. *Theatrum instrumentorum*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1620.
- Quantz, Johann Joachim. *Ensayo de un método para tocar la flauta travesera: con diversas observaciones necesarias para el fomento del buen gusto en la música práctica*. Traduït per Alfonso Sebastián Alegre. Theorica musicae. Galapagar, Madrid: Dairea, 2015.
- Rabassa, Pedro. «Guía para los principiantes, que dessean Perfeccionarse en la Composición de la Mussica.» Ms. [València-Sevilla], 1720.
- RAE. «fagot». «Diccionario histórico de la lengua española». Consulta 10 maig 2021. <https://www.rae.es/dhle/fagot>.
- Redacción Religión, i Cadena COPE. «Los motivos por los que se cubren las imágenes en Semana Santa». Consulta 16 maig 2021. https://www.cope.es/religion/cuaresma/noticias/por-que-cubren-las-imagenes-semana-santa-20200310_641912.
- Saura Buil, Joaquín. *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona: Departamento de Musicología, Institución Milá y Fontanals, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Editat per Ludwig Schubart. Wien: J. V. Degen, 1806.
- Spontini, Gaspare. *Fernand Cortez, ou La conquête du Mexique*. Paris, 1809.
- Tinctoris, Johannes. *De Inventione et Usu Musicae*. Nàpols, 1487.

- Varela de Vega, Juan Bautista. «Lugo». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 6:1081-86. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Vilar i Torrens, Josep Maria. «Pons, Josep (I)». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 8:894. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.
- Weber, Friedrich Dionys. *Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik*. Praga: Marco Berra, 1828.
- Zelenka, Jan Dismas. «Gesù al Calvario», 1735. D-DI Mus.2358-D-1b 1.
<https://katalog.slub-dresden.de/id/finc-14-211010671/#detail>.

Annex: Referència de les obres amb *bajón tapado*

1. BALIUS Y VILA, Jaime. *Del cargo ilustre a que me llama el cielo*, s.a. Ms. Part 18. Compl. Bien. Sib M. Voc-Inst. Recitado y Aria. S. Bajones tapados 2-Tpa 2-Vi 2-Vc 1-Ac. "Recitado y Aria del Maestro Don Jayme Balius de la Catedral de Córdoba", firma "José Ma Velasco". **E-MA** Sig.: 10-7.⁹⁴

2. FRANCÉS DE LRLBARREN, Juan. *Azios chocorrotiya. Villancico negrilla a 5 de Navidad con flauta trabesiera, violines, bajoncillo y bajón*. 1749. Ms. Pap 11. Compl. Bien. Sol M. Voc-Inst. Villancico. S-SATB. Fl 1-Vi 2-Ac 1-Bajoncillo 1-Bajón 1. [Ac cifrado. El Pap de Vi 2 o y de "Bajoncillo tapado" es el mismo. El Bajón es "tapado"]. **E-MA**, Sig.: 85-12.

3. FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Aleph. Ego vir videns. Lamentación sola, con violines y violón. 3a del Jueves Santo*. 1735-1738. Ms. Part 22. Pap 6. Compi. Regular. Mi b M. Voc-Inst. Lamentación. T. Bajón tapado-Vi 2-Ve I-Arpa 1. [En los papeles sueltos figura la fecha de 1738]. **E-MA**, Sig.: 50-1.

4. FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Iod. Manum suam misit hostis. Lamentación sola de contralto 3a del Miércoles, con violones*. 1738. Ms. Patì; 20. Pap 5. Compl. Bien. Do m. Voc-Inst. Lamentación. A. Ac-Bajón tapado 1-Violón 2. **E-MA**, Sig.: 51-4.

5. FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Miserere mei Deus. Miserere a 6 con violines, oboe, flauta, trompas y bajón obligados*. 1745. Ms. Part 30. Pap 13. Compl. Regular. Mib M. Voc-Inst. Salmo. AT-SATB. Ob 1-Tpa 2- Bajón 1-Vi 2-Ac. En la portada del Pap de bajón dice "Bajón tapado"]. **E-MA**, Sig.: 57-6.

6. FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan. *Vaya, vaya xacarilla. Xácara sola y a 4de Navidad, con violines y flautino*. 1759. Ms. Pap 9. Compl. Bien. Re m. 3. Voc-Inst. Jácara. SSAT. Vi 2-Flautín 1-Bajón 1-Violón 1. [Tiempos: xácara, allegro y coplas. Violines y violón "todo punteado". Bajón tapado]. **E-MA**, Sig.: 79-8.

7. NAVARRO, Matías (ca.1666-1727): Mortales venid, villancico al Santísimo Sacramento a 11. *Choro 1º: vl 1º, vl 2º, bajon tapado o vlc; Choro 2º voces: S,S,A,T; Choro 3º Llenu: S,A,T,B; Acomp. cifr. general y Acomp. al org.* **E: ORI, 113/6**⁹⁵.

⁹⁴ Per a totes les obres amb la signatura E-MA (arxiu musical de la catedral de Màlaga), vegi's: Antonio Martín Moreno, ed., *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003), p.104

⁹⁵ V. Pérez Berná, «La capilla de música de la catedral de Orihuela», n° 1.448/catálogo 119.

8.LÓPEZ JIMÉNEZ, Melchor (*1750+1822): Misa solemne “Unus Deus”, a 8 v. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla, “violón”; ob 1, 2; bajón 1, 2 “con sordina”; cor 1, 2; b; org. 1798. **E: SC, [52].**⁹⁶

9.GUTIÉRREZ, Francisco Antonio (¿?+1828): Vau. Et regressus est, “Lamentación 2ª del miércoles”. Tsolo; vl 1, 2, 3; bajón 1, 2; cor 1, 2; acompañamiento. 1788. “Los dos bajones son “tapados”; al 2º se le añadió “o flauta 2ª”. **E: SE 122/10.**⁹⁷

10.GARCÍA FAJER, Francisco Javier [El Españolito] (*1730+1809): “Miserere con violines, trompas y bajo”, a 8v. (SATB, SATB), dos violines, dos trompas "en 6º punto bajo", "contrabajo y violón" y acompañamiento. La partitura lleva estas dos notas, del copista original de la misma: “Advierto que todos los versos que son sencillos, esto es, que cantan solas las cuatro voces, si el Bariton no es bueno, que taña el Bariton en los sencillos un bajón tapado”; “Advierto que este verso y el siguiente lo ejecuten con mucho cuidado: el primer punto, al dar el compás, se ha de hacer muy fuerte y estacado, y luego todo lo demás del compás piano y estacado”. **E: GRc 16/2.**⁹⁸

11.GARCÍA FAJER, Francisco Javier [El Españolito] (*1730+1809): “Lamentación 1ª del viernes, a 8, con bajones y bajo”. SATB, SATB, clarinete (añadido), dos bajones y acompañamiento. La partitura lleva este título: “Lamentación primera para el viernes, sin violines, con bajones tapados”. **E: GRc 16/9.**

12.PONS, José (*1768+1818): Lamed. Matribus suis dixerunt, “Lamentación 2ª de la feria 6ª, con violines, flautas, bajones, violón y acompañamiento”. Solo de tenor, dos violines, dos flautas, dos bajones "tapados", "violoncello obligado" y "acompañamiento para el contrabajo". **E: GRc 53/4.**

13.IRADIER. *Egredimini et videte*. "Introito en la misa de la Purísima", a 6 v. ("voz Ia", "voz segunda obligada", SATB), dos violines, "flauta obligada", dos clarinetes, "fagot o figle tapado" y contrabajo. El tenor es "tenor I a " y el bajo "bajo cantante". **E: GRc 201/1.**

⁹⁶ José López-Calo, *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972), p.137.

⁹⁷ José López-Calo, *La música en la catedral de Segovia.*, vol. 2: Catálogo del Archivo de música (Segovia: Diputación de Segovia, 1989), p.6.

⁹⁸ Per a totes les obres amb la signatura E-GRc (arxiu musical de la catedral de Granada), vegi's José López-Calo, *Catálogo del archivo de música de la catedral de Granada* (Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991).

14.REYERO, Francisco (*1784+1866): *Iod. Manum suam misit hostis*, “Lamentación a solo, 3ª del miércoles”. Tsolo; vl “principal, vl 1, 2, cb; fag (bajón “tapado”) 1, 2; cor 1, 2. 1837. **E: BUa 82/10.**⁹⁹

15.REYERO, Francisco (*1784+1866): Tristes ayes dolorosos, villancico a solo de tenor y coro a 4v. Tsolo; S, A, T, B; vl 1, 2, cb; fag (bajón “tapado”); cor 1, 2; org.oblig; acompañamiento. **E: BUa 84/17.**

16.SANCHO, Agapito (1819-1901): Miserere, salmo, a 8v. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2 : S, A, T, B; vl 1, 2, cb; fl 1, 2, cl 1, 2; bajón (fagot) “tapados” 1, 2; cor 1, 2. 1846. **E: BUa 85/3.**

17.LLORENTE Y SOLA, Diego (18.sc): Vexilla Regis. O crux para cuando se cubre el Santo Cristo los Viernes de Cuaresma. S, A, T, B; bajón “tapado”. **E: H 56-20.**¹⁰⁰

18.LLORENTE Y SOLA, Diego (18.sc): Vau. Et regressus est, lamentación 2ª del Miércoles a solo, con violines, bajón y bajo. Tsolo (Ssolo); vl 1, 2, bajón “tapado”; b (2x). **E: H 56-22.**

19.LLORENTE Y SOLA, Diego (18.sc): Lamed. Matribus suis, lamentación 2ª del jueves, a solo, con violines, bajón y bajo. Asolo; vl 1, 2; bajónsolo “tapado”; bc (2x). **E: H 57-6.**

20.GONZÁLEZ REYERO, Francisco (*1784+1866): Dinos, Antón, lo que tienes, “Villancico jocoso al Nacimiento”, a 5v. “de tenor obligado”. S, A 1, 2, T.oblig, B; vl 1, 2; bajón “tapado”; cor 1, 2; org; acompañamiento. **E: ZAc 15/15.**¹⁰¹

21.GONZÁLEZ REYERO, Francisco (*1784+1866): Oh Señor poderoso, “Villancico de calenda, con recitado y cavatina”, al Nacimiento, a 5v. S, A 1, 2, T, B; vl 1, 2; fl 1, 2, bajón “tapado”; cor 1, 2; org.oblig; acompañamiento. **E: ZAc 15/20.**

⁹⁹ Per a totes les obres amb la signatura E-BUa (arxiu musical de la catedral de Burgos), vegi's José López-Calo, *La música en la Catedral de Burgos* (Burgos: Caja de Ahorros del Círculo Católico de Burgos, 1995).

¹⁰⁰ Per a totes les obres amb la signatura E-H (arxiu musical de la catedral de Huesca), vegi's: Juan José Mur Bernard, *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Huesca* (Huesca: Excelentísimo Ayuntamiento de Huesca, 1993), p.140.

¹⁰¹ Per a totes les obres amb la signatura E-ZAc (arxiu musical de la catedral de Zamora), vegi's: José López-Calo, *La música en la Catedral de Zamora* (Zamora: Diputación Provincial, 1985), Vol. I, p.178.

22.GONZÁLEZ REYERO, Francisco (*1784+1866): Tristes ayes doloridos, “Villancico de calenda, con recitado y aria”, al Nacimiento, a 4v. S, A, T, B; vl 1, 2; fag, bajón “tapado”; cor 1, 2; org; acompañamiento. **E: ZAc 15/18.**

23.SANCHO, Agapito (*1819c.+1901): “Miserere a 4 y a 8, con violines, flautas, trompas y acompañamiento [...]. Coro 1: S, A, T, B; Coro 2: S, A, T, B; vl 1, 2, vla; fl 1, 2, cl 1, 2, fag (bajón “tapado”); cor 1, 2; pf; b. “fagotes o bajones tapados”. **E: ZAc 33/15.**

24. Nager. *Lamentación Primera para el Miércoles Santo con Violines trompas y flautas Obligadas. Y a falta de flas, Bajones.* 1773. **E: LCsmc 228**¹⁰²

25.PASCUAL, Francisco (18.sc): Et regressus est, lamentación “a 3 con dos bajos”. Solo; bajón “tapado” 1, 2; cemb; acompañamiento. **E: PAL [1/7]**.¹⁰³

26.PASCUAL, Francisco (18.sc): Quomodo obscuratum est aurum, “Lamentación sola con bajón”. Solo; bajón “tapado”; acompañamiento. “Falta la [particella] del bajón”. **E: PAL [14/7]** .

27.PASCUAL, Francisco (18.sc): Clarines y trompas, villancico “a 4 con instrumentos”. S 1, 2, T; vl; bajoncillo, bajón “tapado”; acompañamiento. **E: PAL [25/8]**.

28.PASCUAL, Francisco (18.sc): Mas no puede ser, cantata. Solo; vl 1 (2x), 2, “violón” (bajón “tapado”); ob; arp. “El violón y el arpa son iguales”. **E: PAL [21/4]**.

29.PASCUAL, Francisco (18.sc): Quién sube, quién baja, “Solo a la Natividad de nuestra Señora con óboe y bajón”. Solo; ob, bajón “tapado”; acompañamiento. **E: PAL [31/10]**.

30.PASCUAL, Francisco (18.sc): Ciudadanos del valle, venid, villancico “a la Resurrección para nuestra Señora”, “a 4 con instrumentos”. Solo; vl; bajoncillo, bajón “tapado”; arp; acompañamiento “general”. **E: PAL [11/7]**.

31.PASCUAL, Francisco (18.sc): Al estallido del trueno, “Coplas al glorioso Santiago, Patrón de España, con instrumentos”. S, A; vl 1, 2; bajón “tapado” (3x); acompañamiento “general” (2x). **E: PAL [32/4]**.

¹⁰² En aquest cas, agraïm a Alberto Miguélez Rouco haver-me donat la referència d'aquesta obra.

¹⁰³ Per a totes les obres amb la signatura E-PAL (arxiu musical de la catedral de Palencia), vegi's: José López-Calo, *La música en la Catedral de Palencia* (Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”. Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1980), Vol. I, p.26.

32.ANÒNIM: Christus, antifona, a 4v. S, A, T, B; vl 1, 2, vla, vlc (bajón “tapado”),
cb. **E: BUa 116/8.**

33.ANÒNIM: Oficio de Difuntos a 4v. Coro 1: S 1, 2, A, T; bajón tapado; cor 1, 2;
acompañamiento. **E: SAc, 8.24.**¹⁰⁴

34.GARCÍA FAJER, Francisco Javier [El Españolito] (*1730+1809): “Lamentación
2ª para el viernes a 4, con bajones y bajo”. SATB, clarinete (añadido), dos bajones y
acompañamiento. La partitura tiene también el título de: “sin violines, con bajones
tapados”. **E: GRc 16/10.**

35.GARCÍA FAJER, Francisco Javier [El Españolito] (*1730+1809): “Miserere de
capilla, con violines, bajones, trompas y bajo”, a 8v (SATB, SATB), dos violines, dos
clarinetes, dos trompas "en 6º punto bajo", dos bajones y acompañamiento. La partitura
lleva, del copista original, las dos notas siguientes: “Advierto que en este miserere, en
todos los versos sencillos, esto es, que cantan solas las voces, sin instrumentos, si el
Bariton no es bueno, que taña el Bariton un bajón tapado”; “El Bariton de 2do coro
unísonos con el primero cuando cantan las ocho voces”. **E: GRc 16/12.**

¹⁰⁴ Dámaso García Fraile, *Catálogo archivo de Música de la Catedral de Salamanca* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1981), p.52.