



# MENU

---

- TRACKLIST P. 4  
ENGLISH P. 12  
FRANÇAIS P. 30

This recording has been made with the support of the  
Fédération Wallonie-Bruxelles  
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique).



2

Recordings:

October 2019 by Aline Blondiau (Castaño del Robledo & Marchena)

September 2020 by Aline Blondiau (Grimbergen, Abdij)

September 2020 by Aline Blondiau (Sint-Truiden, Begijnhofkerk): voices & instruments without organ

June 2021 by Jérôme Lejeune (Lerma & Tordesillas)

Editing & mixing: Lambert Colson & Aline Blondiau

Executive producer: Jérôme Lejeune

Cover illustration: Diego Velazquez, *Francisco Pacheco*

Madrid, Prado museum. © akg-images / album / Oronoz

Booklet cover: Juan de Roelas, *Alegoria de la virgen inmaculada*, Valladolid, Museo Nacional de Escultura (D. R.)

# FRANCISCO CORREA DE ARAUXO (1584-1654)

MENU | EN | FR

## *LIBRO DE TIENTOS (1626)*

---

Bernard Foccroulle: *organ & virginal*

3

InAlto

Alice Foccroulle: *soprano*

Vojtech Semerad: *alto*

Olivier Coiffet, Adriaan De Koster, Reinoud Van Mechelen: *tenors*

Guillaume Olry: *bass*

Lambert Colson: *cornett*

Adrien Reboisson: *schawm & bombard*

Anaïs Ramage, Mélanie Flahaut, José Gomes: *alt, tenor & bass dulcians*

Guy Hanssen, Susanna Defendi: *tenor trombones*

Bart Vroomen: *tenor & bass trombone*

## CD 1: Flemish and Spanish influences

**Castaño del Robledo, Organo de la Iglesia Santiago Apostol****Francisco Correa de Arauxo**

1. <i>Tiento 22 de sexto tono</i>	4'36
2. <i>Tiento 39 de medio registro de tiple de quarto tono</i>	4'35
3. <i>Tiento 7 de setimo tono</i>	6'20
4. <i>Tiento 40 de medio registro de baxon de noveno tono</i>	5'28
5. <i>Tiento 47 de medio registro de tiple de octavo tono</i>	5'00

**Thomas Crécquillon (1505-1557)**

6. <i>Par tous moyens</i>	1'35
cornett, 3 trombones	

4

**Francisco Correa de Arauxo**

7. <i>Tiento 5 de quinto tono</i>	4'31
8. <i>Tiento 19 de quarto tono</i>	4'31

virginal

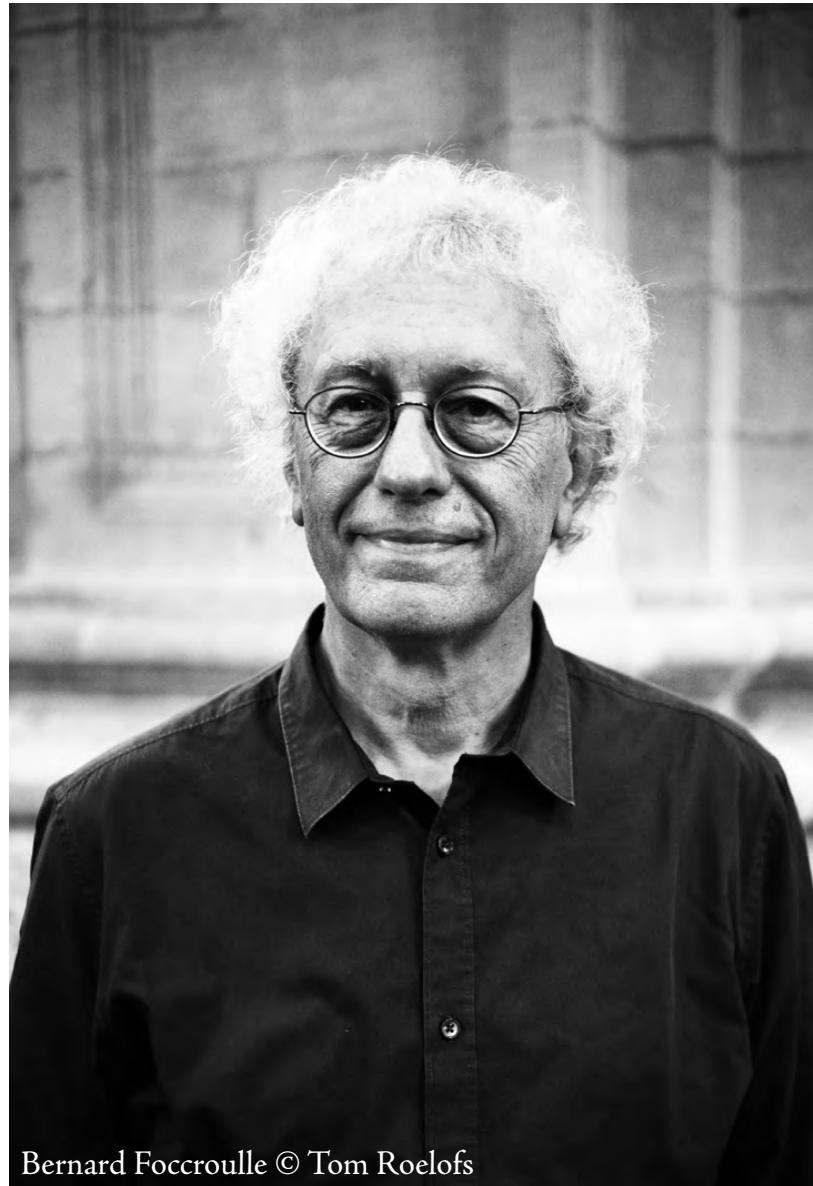
**Philippe Verdelot (1485-1552)**

9. <i>Ultimi miei sospiri</i>	3'03
cornett, alt dulcian (AR), 2 tenor trombones, bass dulcian (MF)	

**Francisco Correa de Arauxo**

10. <i>Tiento 35 de medio registro de baxon de primero tono</i>	3'31
11. <i>Tiento 36 de medio registro de tiple de decimo tono</i>	4'22
12. <i>Tiento 21 de sexto tono</i>	4'03

- |   |      |
|---|------|
| 13. <i>Tiento 17 de quarto tono</i>                             | 4'06 |
| 14. <i>Tiento 34 de medio registro de baxon de primero tono</i> | 4'21 |
| 15. <i>Tiento 59 de medio registro de tiple de segundo tono</i> | 8'52 |



Bernard Foccroulle © Tom Roelofs

CD 2: From Renaissance to Baroque  
**Lerma, Colegiata de San Pedro, Organo de la Epistola**

**Thomas Crécquillon**

1. *Magna et mirabilia* 2'18  
cornett, alt dulcian (AR), 2 tenor trombones, bass dulcian (MF)

**Francisco Correa de Arauxo**

2. *La cancion de Tomas Crequilion Gaybergier* 3'57  
3. *Tiento 53 de medio registro de dos tiples de segundo tono* 5'34  
4. *Tiento 25 de tiple de septimo tono* 5'01  
5. *Tiento 62 de primero tono* 8'56

6

**Nicolas Gombert (1495-1556)**

6. *O Gloriosa Dei Genitrix* 6'00  
soprano, alto, tenor (OC), bass

**Lerma, Colegiata de San Pedro, Organo del Evangelio**

**Francisco Correa de Arauxo**

7. *Tiento 18 de quarto tono* 4'55  
8. *Tiento 44 de medio registro de tiple de sexto tono* 5'23

**Nicolas Gombert**

9. *Mon Seul à 7* 2'35  
cornett, schawm, tenor dulcian (AR), 2 tenor trombones, bass trombone, bass dulcian (MF)

## Tordesillas, Organo de la Iglesia Santa Maria

### Francisco Correa de Arauxo

10. <i>Tiento 33 de baxon de septimo</i>	4'34
11. <i>Tiento 6 de sexto tono</i>	5'12
12. <i>Tiento 31 de medio registro de baxon de septimo tono</i> 5'07	
13. <i>Tiento 26 de medio registro de tiple de septimo tono</i>	4'47
14. <i>Tiento 56 de medio registro de dos baxones de quarto tono</i>	5'32
15. <i>Tiento 23 de sexto tono, sobre la Batalla de Morales</i>	6'55



Lambert Colson © Tom Roelofs

CD 3: Sacred works  
**Grimbergen Abdij**

**Francisco Correa de Arauxo**

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1. <i>Canto Llano de la Inmaculada Concepcion de la Virgen MARIA Señora nuestra</i> | <i>soprano, alto, tenor (OC), bass</i> | 4'46 |
|   | <i>cornett, 3 trombones</i>            |      |
|   | <i>schawm, 3 dulcians</i>              |      |
| 2. <i>Tiento 54 de dos tiples de septimo tono</i>                                   |  | 5'40 |
|   | <i>cornett, organ</i>                  |      |

**Josquin Desprez (1450-1521)**

- |   |      |
|---|------|
| 3. <i>Ave Maria</i>                     | 3'40 |
| <i>soprano, alto, 3 tenors, bass</i>    |      |
| <i>cornett, 3 trombones, 3 dulcians</i> |      |

∞

**Alonso Lobo (1555-1617)**

- |   |      |
|---|------|
| 4. <i>Beata Dei Genitrix</i>  | 2'04 |
| <i>cornett, 2 tenor trombones, bass trombone, bass dulcian (MF)</i> |      |

**Francisco Correa de Arauxo**

- |                                   |      |
|-----------------------------------|------|
| 5. <i>Tiento 4 de quarto tono</i> | 5'52 |
|-----------------------------------|------|

**Pierre de La Rue (1460-1518)**

- |  |      |
|--|------|
| 6. <i>Sanctus (Missa Ave Maria)</i>    | 8'45 |
| <i>soprano, alto, tenor (OC), bass</i> |      |
| <i>cornett, 3 trombones</i>            |      |

**Francisco Correa de Arauxo**

7. *Tres glosas sobre el canto llano de la Immaculada Concepcion  
de la Virgen Maria Señora nuestra* 3'20  
8. *Tiento 9 de noveno tono* 7'15  
cornett, 3 trombones, organ

**Francesco Rognoni (1570-1626), after Roland de Lassus (1532-1594)**

9. *Susanna d'Orlando* 5'47  
bass trombone (BV), organ

**Francisco Correa de Arauxo**

10. *Tiento 51 de baxon de dezimo tono* 4'28

**Francisco Guerrero (1528-1599)/ Juan de Urreda (1430-1482) / Bricio Gaudi**

11. *Pange Lingua* 7'13  
alto, 3 tenors, bass (gregorian)  
cornett, 3 trombones  
schawm, 2 dulcians (AR, MF)

**Francisco Correa de Arauxo**

12. *Tiento 53 de dos tiples de segundo tono* 5'49  
cornett, organ

13. *Prosa del Santissimo Sacramento* 6'04  
soprano, alto, tenor (OC), bass  
cornett, 3 trombones  
schawm, 3 dulcians

CD 4: Chiaroscuro in Correa's work  
**Marchena, Iglesia San Juan Bautista**

**Francisco Correa de Arauxo**

1. <i>Tiento y Discurso 2 de segundo tono</i>	5'54
2. <i>Tiento 38 de tiple de quarto tono</i>	4'40
3. <i>Tiento 37 de medio registro de baxon de noveno tono</i>	4'10
4. <i>Tiento 16 de quarto tono, a modo de cancion</i>	4'32

**Clemens non Papa (1510-1555)**

5. <i>Cancion</i>	1'47
cornett, alt ducian (AR), 3 trombones, bass dulcian (MF)	

10

**Francisco Correa de Arauxo**

6. <i>Tiento 29 de medio registro de tiple de septimo tono</i>	4'47
cornett, organ	
7. <i>Tiento 15 de quarto tono</i>	4'22
8. <i>Tiento 14 de primero tono</i>	4'12
cornett, 3 trombones	
9. <i>Tiento 42 de tiple de doceno tono</i>	5'23
cornett, organ	
10. <i>Tiento 49 de baxon de duodecimo tono</i>	4'39

**Nicolas Gombert – Antonio de Cabezón (1510-1566)**

11. <i>Ayme qui voldra</i>	3'56
cornett, bombard, tenor dulcian (AR), 2 trombones (GH, BV)	

**Francisco Correa de Arauxo**

12. <i>Tiento 60 de medio registro de baxon de segundo tono</i>	6'41
13. <i>Tiento 52 a cinco de primero tono</i>	7'56

Thanks to Andrés Cea Galan;

To the organ builders Gerhard, Natalie and Daniel Grenzing, Joaquin Lois, Joris Potvlieghe; To Manuel Jesús Carrasco Terriza (Castaño), Juan Ramón Gallardo y Tomás Montes Álvarez (Marchena), Pedro Angulo San Cristóbal (Lerma), Luis Ángel Arranz (Tordesillas), Betty Simon (Sint-Truiden), Johan Goossens (Grimbergen).

We'd like also to express our deepest gratitude to Vincent Meyer  
who was at the origin of this project and supported it very generously.

# FRANCISCO CORREA DE ARAUXO: AN IMPORTANT OEUVRE DESERVING OF GREATER RECOGNITION

The works of Francisco Correa de Arauxo, one of the most important composers for organ of the Baroque period, remain largely unknown even to informed music lovers. What is the explanation for this lack of knowledge? Is it due to the fact that practically only organ compositions by him have survived, and no vocal music? I myself have played a selection of his works regularly in concert for more than forty years; my listeners are generally fascinated and say how excited they are to discover this music.

Several modern editions<sup>1</sup> of the *Facultad Orgánica* (1626) have appeared and numerous recordings — including of the work as a whole — have been made, each one revealing new facets of Correa's art. I personally made two recordings<sup>2</sup> some thirty years ago, since when I have had the opportunity to perform vocal and instrumental music of the period on a regular basis, most notably in collaboration with the cornettists Jean Tubéry and Lambert Colson.

The preparation of this new boxed set has given me the chance not only to immerse myself in Correa's music once again, but also to involve instrumentalists and singers, recreating a musical environment close to Correa's own. As I read and reread the preface and the comments dotted throughout his *Facultad Orgánica*, I was struck by the number of references to composers of previous generations: not only the Iberian composers Antonio de Cabezón, Francisco Guerrero, Manoel Rodrigues Coelho, but also the Franco-Flemish composers Nicolas Gombert, Josquin Desprez, Pierre de la Rue Thomas Crécquillon and Roland de Lassus.

Working in this instance with Lambert Colson, the director of the InAlto ensemble, we thought it would be useful to include some of the vocal or instrumental compositions to which Correa refers alongside his organ works. These inclusions have shed new light on two essential sources of his music in their turn, Renaissance vocal polyphony and the practice

of instrumental ornamentation. The practice of diminution dates back to the Middle Ages and gave rise to numerous treatises during the 16<sup>th</sup> century; the virtuosity of singers and instrumentalists continued to develop until the beginning of the Baroque period. Correa brought this tradition of *glosas* and ornamentation to its apogee, demonstrating a staggering virtuosity both in composition and in performance as he did.

This music predates most of the surviving Iberian baroque organs, the vast majority of which date from the 18<sup>th</sup> century. Given its polyphonic density, Correa's music calls for the transparent clarity that is a characteristic of Renaissance and early 17<sup>th</sup>-century instruments. What is more, the instruments that Correa played and heard in Seville were mainly Flemish organs: Cabezón had invited the Brebos family from Antwerp to build the four organs of the Escorial, after which organ builders from Flanders and Northern France had come to most of the major Spanish cities to build instruments that revolutionised the late medieval organ. The Antwerp organ builder Joos Swijsen, known as 'maese Jorge', built an organ for the cathedral of Seville in 1579, which he then revised to a great extent a few years later. All the stops of this two-manual instrument were divided into between the lower and upper registers, a major innovation for the time. Its stops included a set of principals and mixtures, flutes and several sets of reeds, these last most probably being placed inside the organ. We do not know the composition of the organ that Correa played in the church of the Salvador, except that it too was a Flemish instrument<sup>3</sup>; organ building from the Netherlands at that time was famed throughout Europe and had a profound influence on Spanish organ building in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries. It was towards the end of the 17<sup>th</sup> century and throughout the 18<sup>th</sup> century that innovations such as horizontal 'chamade' reeds and swell boxes containing echo cornets as well as changes in musical taste helped to steer instrument making and music itself in a very different direction, one that was less polyphonic and more desirous of spectacular and spatial effects in particular. The search for the most suitable instruments for Correa's music was therefore a fundamental part of the preparation of these recordings, in relation to which I would like to thank Andrés Cea Galán most warmly for his information on the results of his research and for his advice<sup>4</sup>.

## Incandescent emotional intensity

The full title of the *Facultad Orgánica* begins with the words *Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad Orgánica* (a book of *tientos* and discourses [...] on organ music). *Tiento* refers to an instrumental piece and seems to have a similar meaning to *ricercar*, a search. Correa also uses the term *discurso* (speech), without making any apparent distinction between the two terms.

Correa wrote three types of *tientos*: *tientos* written in four or five voices for a full keyboard, *tientos de medio registro de tiple* (half-register *tientos* for the upper line), where the right hand plays a solo voice (sometimes two) with a different registration from the left hand, and *tientos de medio registro de baxón* (half-register *tiento* for the bass) where the left hand plays a solo voice (sometimes two) with a different registration from the right hand, which is then reduced to an accompaniment. In order to understand the term 'half register', listeners must realise that organs in Spain and Flanders at the end of the 16<sup>th</sup> century usually had only one manual, sometimes two, but its stops were divided into bass and treble; the cut-off point was between C3 and the adjacent C#). This division of the stops allows the organist to choose solo stops for either the right hand or the left hand. Correa does not specify which mixtures of stops he recommends for these different *tientos*, except that he briefly mentions the trumpet or the *Lleno* (mixture or organo pleno) for left hand solo passages, and the *Lleno* for right hand solo passages. For the accompaniment he mentions the *Flautado* or the *Bardon* (Bourdon).

The dominant characteristics of Correa's musical language for me are his search for expressivity, a decided taste for emphatic contrasts as well as *chiaroscuro*, and great rhythmic imagination together with dazzling bursts of virtuosity.

Correa attaches great importance to the specific colour of each of the twelve modes; Correa actually talks of tones, but these corresponds to what today are termed modes. Each of the first twelve *tientos* that open the *Facultad Orgánica* is written in one of these twelve modes. In the pieces in the fifth and sixth tones (in the mode of F), he therefore emphasises the B natural

which forms an augmented fourth with the F, an interval traditionally considered dissonant and termed *diabolus in musica* during the Middle Ages. This is particularly noticeable in bar 14 of *Tiento 6*, the entry of the bass on F being a surprise in relation to the end of the previous bar. In general, the minor modes predominate, creating a darker atmosphere whose background sets off the diminutions' brilliant flights of particularly well.

Correa makes exemplary use of the diminutions or *glosas* that were common practice throughout Spain and Europe in the 16<sup>th</sup> century. Working within a polyphonic texture that is essentially vocal in character, he introduces rapid passages that use the entire range of the keyboard or half-keyboard: 42 notes, from the short octave that begins on low C (C-D-E-F-G-A-B flat and then fully chromatic) to high A.

Listeners will be struck by the slow start of many of the pieces. This initial solemnity is followed by a faster tempo, exactly how much faster depending on the piece itself. In the *tientos de medio registro de tiple* — and these are often those that move us the most — the left hand plays the successive entries of the main theme in a rather sombre mood before the right hand enters with a spotlit solo line and with increasing virtuosity. The more virtuosic the *tientos* become, the slower the tempo that Correa recommends.

The *Tiento 26 de tiple de septimo tono* combines all the characteristics of the genre: the three lower voices enter in turn in a slow tempo, the upper voice enters in turn, its solo spotlit, and then literally takes flight away in rapid passages for eight bars before coming to rest on an interrupted cadence. Triplets are scattered amongst the flowing semiquavers in the middle of the piece; a little later the left hand plays a series of dissonances that give the impression of being infinite.

The *Tiento 29 de tiple de septimo tono* is one of the most expressive in the entire collection: the initial theme ends with a diminution that ranges from low A to F, but the soprano part (played here on the cornett) considerably amplifies the expressiveness of the initial subject.

The mood of the *Tiento 39 de tiple de quarto tono* seems particularly sombre, painfully so, partly because of the choice of the mode in E and partly thanks to the descending character of the main theme. The entry of the right hand solo line seems to contradict this feeling of

descent, although careful listening will cause the listener to be struck by the repetition of the melodic motifs: like waves, they rise only to fall again.

### The subtle play of dissonance

Expressiveness is often linked to the play of dissonances (*falsas*) and their resolutions. In anticipation of the criticisms that might be levelled at his seeming to flaunt traditional rules, Correa uses a small hand and a raised index finger to indicate such sensitive spots, justifying them with examples taken from the great masters from the preface onwards. The *Tiento 2 de segundo tono* contains no less than 27 small hands indicating dissonances that he means to justify.

He comments in particular on the *punto intenso contra punto remisso*, this being the superposition of an altered note and the original unaltered note. As an example, he quotes an excerpt from Josquin Desprez — although it is in fact a Sanctus by Pierre de la Rue, which can be heard in this recording — in which a B flat and a B natural are heard simultaneously, creating a surprising temporary dissonance whose resolution gives a pleasantly refreshing sensation. Countless such dissonances can be found in Correa's *tientos*: *Tiento 18* has a wonderful example towards the end of the piece, when an ascending motive repeated three times by the upper voice finishes on a high G natural against a G sharp in the alto part. An even more astonishing example can be found at bar 153 of *Tiento 8*, when the C sharp of the soprano beats against the C natural of the bass line (5'58 in the recording).

These dissonant chords are not necessarily transient: the great five-voice *Tiento 52* has an augmented fifth chord (B flat-D-F sharp-D-D) in bar 95 which remains for the entire bar with no other movement. The mean-tone tuning, which favours unaltered major thirds, also increases the tension of the B-flat-D-F sharp chord.

### Incredible rhythmic invention

Correa's rhythmic writing is also highly original. Some pieces contrast sections in duple

and triple rhythm, for which, in true Renaissance spirit, it is often possible to find a relation between the duple and the triple sections without changing the tactus. The *Tientos de medio registro de baxon* contain many examples of this: there is a highly contrasting triple section two thirds of the way through *Tiento 49*, and a section in septuplets towards the end of *Tiento 34*. The *Tiento 56 de dos baxones* uses not only duple and triple rhythms but also quintuple time.

Correa explains his time signatures and their meaning in terms of tempo, from the slowest to the fastest, in his preface. Most of the pieces written for a right hand solo line are quite slow, while those written for the left hand are livelier or even fast, and sometimes also possess a dance-like character.

*Tiento 23 sobre la primera parte de la Batalla de Morales* (Morales' piece, which was obviously inspired by Clement Janequin's *Bataille*, has been lost) alternates between sections in duple time and sections in triple time or rhythm.

*Tiento 16 a modo de canción* goes even further: the first section is marked C, the second  $\Phi$  3/2, the third in syncopated rhythms in duple time, the fourth in C3, the coda in  $\Phi$  and C3. The indication of *a modo de canción* was most probably inspired by the Italian *Canzone*, which happily changed both rhythm and tempo from one section to the next.

Correa's rhythmic invention was not limited to the opposition of duple and triple time: he also followed Cabezón in his exploration of figures grouped in quintuplets and septuplets. In this respect, *Tiento 59 de medio registro de tiple* is undoubtedly the richest and most rhythmically extraordinary of the entire collection, featuring diminutions with duple (semiquavers and demisemiquavers in particular), triple, quintuple, septuple and nonuplet figures: the contrast between the very sombre mood of the slow passages and the incandescence of their diminutions here reaches its peak.

The majority of the *tientos* are between 4 and 6 minutes long. Some, however, are longer, thanks in particular to the use of several themes that are introduced to keep the discourse alive. The first *tientos* follow this plan, as does the sumptuous *Tiento 52*, which launches a series of compositions for five voices in the collection. This, however, is far removed from

the length of the pieces by Manoel Rodrigues Coelho, the famous Portuguese author whom Correa quoted in his preface on several occasions<sup>5</sup>.

Correa does not hesitate to repeat the same motif in broad progressions; this is a trait often found in Arabo-Andalusian music as well. The long *Tiento* 62 contains some of the most impressive progressions in this respect.

### Aspects of exceptional theoretical and pedagogical importance

Correa has here provided us with a wealth of valuable information on ornamentation, fingering, tuning of the clavichord (the organist's favourite practice instrument), and many aspects of the performance of his pieces. His treatise is one of the most complete that has survived from this period. There are many questions that could still be asked, but the mysteries that remain invite us to be creative in their solution.

Correa classified his pieces by ascending degree of difficulty, from pieces intended for beginners to works reserved for virtuosos. The numbering of the *tientos* does not, however, reflect this progression, as the first twelve *tientos* are some the most polyphonically complex pieces in the entire collection.

One point that still remains a mystery is the question of registrations, especially for *tientos* with a right hand solo line. The only advice he gives is to play on a *Lleno*, which can mean either on the *Lleno* stop (mixture or *organo pleno*) or on a combination of several stops of the performer's choice. The most common registration for these pieces today is the *Corneta*, a cornett of five or six ranks that is to be found on almost all Iberian instruments from the mid-17<sup>th</sup> century onwards. Correa's organ, however, did not have this specific stop, although Castaño del Robledo's Flemish Renaissance organ has a *Lleno* stop with a tierce that is constantly present, without any repetition in the two upper octaves; this allows solo playing with an absolutely convincing colour. Could this be the registration that Correa used for these *tientos* on his Salvador organ?

Correa insists particularly on a form of inequality in triple rhythms: he wrote that one

should linger more on the first note than on the next two, but does this concern articulation or note length? Most likely a mixture of the two, and this inequality must of course be interpreted in relation to its context, to the character of the piece, its tempo and similar factors.

His recommendations for fingering are particularly interesting and innovative: there are the classic two- and three-finger serial fingerings, but there is also four-finger fingering, which obviously allows for greater speed.

That said, Arauxo's preface does not allow us a true exploration of the secrets that lie behind the exquisite beauty of these works. We will most certainly find more information in his biography, in his cultural environment and in the instruments of the period that have been partially or completely preserved.

### An enigmatic character: a tormented life from Seville to Segovia

Correa's life remains shrouded in mystery. He was born in Seville in 1584 and lived there until 1636. He was appointed organist of the church of Salvador at the age of fifteen, but his appointment was contested for many years by a rival for the post. He was ordained priest in 1608. He applied for the position of organist at the cathedrals of Seville (1602), Seville and Malaga (1613) and Toledo (1618), but without success. He finally left Seville to take up positions in Jaén (1636) and in Segovia (1640); he died in Segovia in 1654 and is buried in the cathedral there.

Seville was one of the largest, richest and most cosmopolitan cities in Europe at that time; it was from there that Christopher Columbus had set out to discover America a century earlier. The city was the centre of all trade with the New World and had a colourful history that swung from prosperity to disaster and back again; traces of this are still evident today. The city enjoyed a flourishing cultural life: Francisco Guerrero was master of music at the cathedral, while Diego del Castillo and then Francesco de Peraza, a virtuoso much admired in his time, were its organists. Correa was most likely in contact with all three and quoted them in the preface to his *Facultad Orgánica*.

Let us now recall the main stages in the development of this multicultural city, as this

will surely lead us to a better understanding of the specificity of Correa's personality and musical language. *Al Andalus* lasted for nearly five centuries and was a fascinating time in which Muslims, Christians and Jews could coexist and exchange ideas in a relatively tolerant atmosphere under Arab rule. The capture of Seville by Ferdinand III of Castile in 1248 marked an important step in the *Reconquista* and the unification of Spain. For the Arab population, however, it marked the beginning of a slow descent into hell that ended with their expulsion in 1502. The situation of the Jews was hardly more enviable, as they went from periods of calm where their various scientific, medical and artistic talents could be expressed in relative freedom to periods of humiliation and persecution when they were forced to withdraw into ghettos surrounded by high walls. A pogrom of unprecedented violence killed some four thousand Jews in Seville in 1391 and tens of thousands of Jews were forced to convert to Christianity from 1412 onwards, but this was not enough: 1478 saw the establishment of the Inquisition, after which the Catholic monarchs Ferdinand and Isabella signed the documents expelling the Jews from Spain in 1492; the expulsion of the Arabs took place ten years later. Even during Correa's lifetime, the Inquisition persecuted Jews and Arabs who had converted to Christianity; only those whose blood was 'pure', without any Jewish or Arab ancestry, were spared this merciless hunt. It is hard to imagine that these persecutions did not have a profound effect on the lives, the imaginations and the emotions of the entire population, whatever their origin.

Correa lived amidst visible traces of the Arab presence: his church of the Salvador was itself formerly a mosque, whilst the Spanish language, culture, music and daily life had preserved unalterable traces of this intermingling. How aware was Correa of this? We cannot know. We so know, however, that the Christian religion had become a state religion, a political as well as a spiritual and cultural instrument. The architecture of the great cathedrals of Granada, Seville, Segovia and Salamanca mirrors this dual function and reveals the deep interconnections between religion and politics. The famous "battles" for organ were intended to commemorate the victories of the *Reconquista* and bear witness to this.

Spanish culture of the period presents violent emotional contrasts, not without a

certain predominance of dark colours, in its various forms. The mystical poetry of John of the Cross and Teresa of Ávila appears in striking relief: the experience is purely individual, but its emotional intensity can reach ecstasy; spiritual expression goes hand in hand with exacerbated sensuality.

The art of the painters of Seville is particularly revealing in this respect, especially in works by Pacheco, Zurbarán and above all the young Velázquez, whose *chiaroscuro* was probably inspired at a young age by Caravaggio. Many of Correa's *tientos* seem to me to contain that *chiaroscuro* that was so attractive to those great artists; no other Iberian composer seems to have gone so far in this exploration of the contrast between darkness and light. It is also difficult not to make certain comparisons between Correa's virtuoso outbursts and the brilliance of flamenco. Flamenco as we know came from a later date, but these two artistic forms surely share common roots that go far back in time, to the Arabo-Andalusian period that left so many traces in Spain's architecture, life, language, culture and soul. This is, I feel, an exciting area for future research.

21

## Choice of instruments

The search for the most suitable historical instruments for a particular piece of music has always been one of my priorities when preparing a recording. I first began this particular search in the early 1980s and resumed it when a new recording project was suggested a few years ago, visiting a number of historical organs in different parts of Spain.

My warmest thanks to Andrés Cea Galán for making me aware not only of the Castaño del Robledo organ, whose Flemish pipework most probably dates back to the end of the 16th century, but also of the later but still extremely polyphonic Marchena organ. I also chose the two organs of the Collegiate Church of Lerma, which date from 1616 and 1617. The church of Santa María in Tordesillas has an instrument from the early 18<sup>th</sup> century, fairly traditional in its construction and rich in reed stops. The abbey of Grimbergen in Flanders possesses a choir organ built by Joris Potvlieghe in the style of the late 17<sup>th</sup> century Flemish organ school.

The InAlto ensemble recorded the vocal and instrumental pieces featured here in Grimbergen and in the Beguinage of Sint-Truiden.

## The programmes of the four CDs

The programme of each CD has been made to a particular theme and to suit the organ on which it is performed.

The first CD features the Flemish organ of Castaño del Robledo and a Flemish virginal. There were frequent exchanges between Flemish and Spanish musicians during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries: Correa played a Flemish organ in the church of the Salvador, and it is likely that the pipework of Castaño's instrument came from an older organ, perhaps from the cathedral in Seville (see below). The listener will easily perceive the exceptional richness of the instrument's timbre in the *organo pleno* and in the principals and the 4' flute stops.

The programme includes three pieces that Correa presents as youthful works: *tientos* 19, 35 and 36. A comparison between these works and *Tiento* 59, one of the most extraordinary in the collection, provides a clear demonstration of the composer's development.

I also chose to perform two *tientos* on the Flemish 'Mother and Child' *muselaar*, a type of virginal, built by Andreas and Jacob Kilstöm (Sweden, 2008-2010) after Ioannes Ruckers (Antwerp 1623)<sup>6</sup>. Flemish harpsichords were present in Spain at this time; the cathedral of Segovia where Correa ended his life still contains a Ruckers harpsichord dated 1601.

The second CD was recorded on the two organs of the Collegiate Church of Lerma. These were built in 1616 and 1617 by Diego de Quijano, organ builder to the King and grandson of a Flemish organ builder. The epistle organ has lost its original pipework but has kept its windchests, rackboards, action and manual, together with a few fragments of pipework. Joaquin Lois has reconstructed an instrument in the style of the early 17<sup>th</sup> century on this basis: the brilliance and transparency of the solid tin *plenum* are ideal for polyphonic music, whilst the sound of the lead flute stops is magical. The gospel organ still has its old pipework, but underwent a major transformation at the end of the 18th century. The presence of these

two instruments allows us to make the stylistic evolution from the end of the Renaissance to the Baroque immediately audible.

The Collegiate Church of Lerma is also the home of two manuscripts from 1616 of works that were performed during celebrations organised by the Duke of Lerma; these manuscripts form an anthology of instrumental versions of works by the great Flemish and Spanish masters. It seemed only natural to include a few pieces from these manuscripts on this CD. The CD ends on the organ of Santa Maria in Tordesillas, a beautiful and somewhat later instrument, although still well-suited to the polyphonic style.

The third CD contains the two religious works that close the *Facultad Orgánica*: the hymn *Lauda Sion* in honour of the Blessed Sacrament and the Song of the Immaculate Conception of the Virgin Mary. Many paintings by artists from Seville at that time were dedicated to this theme. Correa mentions a forthcoming publication of sacred works in his preface, but this seems never to have appeared. This CD also contains other liturgical pieces by composers mentioned by Correa.

The fourth CD was recorded on the Chavarria organ (1765) of the church of San Juan Bautista in Marchena in Andalusia. This instrument combines a great organ and a ruckpositiv; polyphonic works here emerge with remarkable clarity, whilst the chiaroscuro of Correa's *tientos* and the dialogues between the cornett and the organ are also admirably evident. We do not know whether Correa played some of his *tientos* with instrumental assistance, although he does mention several wind instruments, notably the cornett, the *chirimia* and the *dulzaina*; he also notes the exceptional virtuosity of the trombonist Gregorio de Lozoya.

The preparation and production of these recordings has given me intense moments of great joy. I hope that these recordings will captivate many listeners in their turn and contribute to a wider recognition of this incomparable body of work.

BERNARD FOCCROULLE

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD

1. I have relied mainly on the Santiago Kastner edition (Instituto Español de Musicología, 1952) and the Guy Bovet edition (Ut Orpheus Edizioni, 2007; I have also consulted frequently the facsimile of the original edition (Minkoff Reprint, 1981).
2. Ricercar CD (RIC 070056, 1988) on the Spanish organ by Patrick Collon in the church of St. Lambert (Brussels); Auvidis-Valois CD “Órgano Histórico Español II” (V 4646, 1992) on two historic Spanish organs (Lietor and Salvador in Seville).
3. The Flemish organ builder Enrique Franco reassembled a Flemish organ purchased from the cathedral of Granada in the church of the Salvador in 1592. He then carried out further work on it at Correa’s request in 1606 and 1618. Given the high price paid by the Salvador church, it seems likely that it was a fairly large instrument, most probably with two manuals.
4. Andrés Cea Galán, organist, musicologist and organologist, is the author of the monumental thesis *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, 2014 (ISBN 978-84-697-1420-1). He has also written numerous articles on historical organs and Spanish composers.
5. Manoel Rodrigues Coelho composed the extremely important *Flores de musica para o instrumento de tecla y harpa* (Lisbon, 1620), quoted frequently by Correa in the preface to the *Facultad Orgánica*.
6. This instrument is part of the François Ryelandt collection.



InALTO in Sint-Truiden © Tom Roelofs

## The Franco-Flemish masters and the tradition of the *ministriles*

My first contact with the work of Correa de Arauxo was through *Tiento 53 (de medio registro de dos tiples)* during a concert given by Jean Tubéry on cornett with Bernard Foccroulle at the organ. I discovered a new world: Correa de Arauxo was not only an absolute genius in counterpoint but also possessed breathtaking creativity.

When this recording project began to take shape, Correa's preface prompted us to select works by some of the eminent composers he quoted as his models; one such example is Gombert's song *Ayme que voldra*, glossed by Antonio de Cabezón. The virtuosity of the sackbut player Gregorio de Lozoya, to whom Correa paid tribute, is evoked here in the *Passaggi sopra la Susanna d'Orlando* from the *Selva de varii passaggi* (1620) by Francesco Rognoni. Correa also gives an example of a particularly skilful false relation that he first came across in a Mass by the great Josquin. Peter de Laurentiis, however, has made it possible for us to identify that it is in fact the *Missa Ave Maria* by Pierre de la Rue. We have recorded the *Sanctus* of this Mass, which contains the splendid sequence of dissonances from the *Pleni sunt coeli* that Correa so admired.

The presence of the *ministriles* in many Spanish musical centres at the end of the 16th and beginning of the 17<sup>th</sup> centuries is well documented. These groups of professional instrumentalists were usually attached to important parishes or aristocratic courts and were generally ensembles of wind instruments such as cornets, sackbuts, dulcians, shawms and bombards. Their season generally began in autumn with an intensification of Marian celebrations around the feast of the Immaculate Conception and ended in June with the feast of Corpus Christi. The two 'vocal' pieces in Correa's collection correspond precisely to these two feasts.

Seville experienced a period of intense religious fervour around the Immaculate Conception in the early years of the 17<sup>th</sup> century; this exaltation reached its height with the proclamation of the new doctrine by Pope Paul V on 9 October 1617. This success in Rome was attributed to the efforts of a congregation led by two Andalusian personalities, Bernardo de Toro and Mateo Vázquez de Leca, the archdeacon of the city of Carmona.

The poem *Todo el mundo en general* was written by the poet Miguel Cid, another member of the same congregation. A simple melody composed by Bernardo de Toro turned this song into a true hymn of Seville, symbolising the fervour and determination of an entire community to have the Immaculate Conception recognised as doctrine. A famous painting by Pacheco shows Miguel Cid at the feet of the Virgin; in his hands he holds the famous poem, four thousand copies of which were printed thanks to monies contributed by Mateo Vázquez de Leca, and which were distributed like political pamphlets throughout the streets of Seville. The incredible excitement that accompanied these processions is clearly to be seen in Juan de Roelas' *Alegoria de la Virgen Immaculada*. Correa, a native of Seville, obviously experienced these events from the inside, and he closes his *Facultad Orgánica* with a four-part harmonisation of *Todo el mundo* as well as a glossed version. For the present recording, we have chosen to perform the entire poem by Miguel Cid in Correa's harmonisation as well as in its glossed version.

The *Lauda Sion*, sung at the feast of Corpus Christi in June, is performed here in its entirety using Correa's harmonization; its verses are performed in alternation by voices and either organ or other instruments.

The main sources of the repertoire for the *ministriles* are the manuscripts of the *capilla* of Francisco Gomez de Sandoval, Duke of Lerma, who created a splendid musical body in Lerma between 1607 and 1618. A native of Tordesillas, his marriage and connections quickly accelerated his political career; he became a favourite of King Philip III of Spain and held the positions of first *Valido* and *Caballerizo Mayor*. The Duke of Lerma quickly undertook the construction of a sumptuous palace, several convents and the transformation of the chapel of San Pedro into a collegiate church. He had a passion for music and built the two organs that are recorded here; he also acquired precious manuscripts from the *ministriles* of the city of León as well as other volumes selected by his uncle when he was ambassador in Vienna in the second half of the 16<sup>th</sup> century. All the pieces performed on this recording (Gombert, Crécquillon, Verdelot, Morales, Clemens non Papa, etc.) come from the two manuscripts



Francisco Pacheco, *Inmaculada con Miguel del Cid*, Sevilla, Iglesia de San Lorenzo  
(D.R.)

DK1 and DK2, preserved in Utrecht and in the collegiate church of Lerma respectively.

Here you will hear a selection of Marian pieces, madrigals and *canções*, as well as a collage of the hymn *Pange Lingua*, alternating verses in plainsong with different polyphonic versions composed by Guerrero, Urreda, and Bricio Gaudi. This hymn, undoubtedly the most famous in Spain, was sung not only on Corpus Christi but also more generally whenever the Blessed Sacrament was exhibited and borne in procession.

As I finalise this project, I realise how fortunate we have been to be able to bring together all of these organs and this fabulous repertoire in one boxed set. It is fascinating to note the extent to which the tradition of the Franco-Flemish masters continued to influence composers well into the early decades of the 17<sup>th</sup> century; Correa not only fully embraced this heritage but also incorporated his own blazing genius.

LAMBERT COLSON

TRANSLATION: PETER LOCKWOOD



InALTO with Bernard Foccroulle in Grimbergen © Tom Roelofs

# FRANCISCO CORREA DE ARAUXO : UNE ŒUVRE MAJEURE ENCORE TROP MÉCONNUE

L'œuvre de Francisco Correa de Arauxo, l'un des plus importants compositeurs pour orgue de l'époque baroque, reste largement méconnue, y compris des mélomanes avertis. Comment expliquer cette méconnaissance ? Est-elle due au fait que nous n'avons conservé pratiquement que des compositions pour orgue de ce musicien, et pas de musique vocale ? Pour ma part, je joue régulièrement certaines de ses œuvres en concert depuis plus de quarante ans, et les auditeurs se montrent généralement fascinés, leurs réactions traduisant une vive émotion à leur découverte.

Plusieurs éditions modernes<sup>1</sup> de son ouvrage *Facultad Orgánica* (1626) ont été publiées, et de nombreux enregistrements discographiques, y compris de l'œuvre intégrale, ont vu le jour, contribuant à en révéler chaque fois de nouvelles facettes. J'y ai personnellement consacré deux enregistrements discographiques<sup>2</sup> il y a une trentaine d'années. J'ai eu depuis lors l'occasion de pratiquer régulièrement la musique vocale et instrumentale de l'époque, notamment en duo avec les cornettistes Jean Tubéry et Lambert Colson.

La préparation de ce nouveau coffret m'a donné l'occasion de revenir en profondeur à ce compositeur et d'y associer des musiciens et des chanteurs, recréant ainsi un environnement proche de celui qui dut être celui de Correa. En lisant et relisant la préface et les commentaires qui émaillent *Facultad Orgánica*, j'ai été frappé par le nombre de références aux compositeurs des générations précédentes : les compositeurs ibériques Antonio de Cabezón, Francisco Guerrero, Manoel Rodrigues Coelho, mais aussi les compositeurs franco-flamands Nicolas Gombert, Josquin Desprez, Pierre de la Rue, Thomas Crécquillon, Roland de Lassus...

Avec Lambert Colson, directeur de l'ensemble InAlto, nous avons pensé qu'il serait utile de joindre aux œuvres d'orgue de Correa quelques-unes des compositions vocales ou instrumentales auxquelles il fait référence. Nous mettons ainsi en évidence deux éléments

essentiels de cette musique : la polyphonie vocale de la Renaissance et la pratique de l'ornementation instrumentale. Cette pratique des diminutions remonte au Moyen Âge ; durant le XVI<sup>e</sup> siècle, elle a donné naissance à de nombreux traités et la virtuosité des chanteurs et instrumentistes n'a cessé de se développer jusqu'au début du baroque. Correa a mené cette tradition des *glosas* et de l'ornementation à un point culminant, faisant la preuve d'une virtuosité sidérante, dans l'écriture comme dans l'exécution.

Cette musique est antérieure à la plupart des orgues baroques ibériques conservés, dont la très grande majorité datent du XVIII<sup>e</sup> siècle. En raison de sa densité polyphonique, la musique de Correa appelle une transparence et une clarté caractéristiques des instruments de la Renaissance et du début du XVII<sup>e</sup> siècle. En outre, les instruments que Correa jouait et entendait à Séville étaient principalement des orgues flamands : depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, à la suite de la famille anversoise Brebos invitée par Cabezón à construire les quatre orgues de l'Escurial, des facteurs d'orgues originaires de Flandre et du Nord de la France étaient venus s'installer dans la plupart des grandes villes espagnoles afin de construire des instruments venant révolutionner la facture de la fin du Moyen Âge. À Séville, le facteur anversois Joos Swijsen, connu sous le surnom de *maese Jorge*, avait construit un orgue pour la cathédrale en 1579 et y avait réalisé une importante transformation quelques années plus tard. Tous les jeux de cet instrument à deux claviers étaient divisés en basse et dessus, ce qui constituait une nouveauté très importante. La composition comprenait un ensemble de principaux et de mixtures, des flûtes et plusieurs jeux d'anches (très probablement placés à l'intérieur de l'orgue). Nous ne connaissons pas la composition de l'orgue que Correa jouait à l'église San Salvador, mais c'était également un instrument flamand<sup>3</sup>. La facture des Pays-Bas faisait à cette époque référence dans toute l'Europe, et elle influencerait profondément la facture espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XVIII<sup>e</sup>, des innovations telles que les anches horizontales « en chamade » et les boîtes expressives contenant les cornets d'écho ainsi que l'évolution du goût musical contribuèrent à orienter la musique et la facture instrumentale dans une direction très différente, moins polyphonique, plus gourmande en

effets spectaculaires, notamment dans le domaine de la spatialisation. Chercher les instruments les plus adéquats pour la musique de Correa a donc constitué un axe fondamental dans la préparation de ces enregistrements. Je tiens à remercier ici très chaleureusement Andrés Cea Galán pour ses informations concernant les résultats de ses recherches et pour ses conseils<sup>4</sup>.

## Une intensité émotionnelle incandescente

*Libro de tientos y discursos de musica practica, y theorica de organo, intitulado Facultad Orgánica* : voilà le titre complet du recueil. *Tiento* désigne une pièce instrumentale et semble avoir une signification proche de celle de *ricercar* : une « recherche ». Correa utilise également le terme *discurso* (ou « discours »), sans faire de distinction apparente entre les deux.

Correa a écrit trois types de *tientos* : des *tientos* à quatre ou cinq voix pour clavier entier, des *tientos de medio registro de tiple* (*tientos* de demi-registre de dessus), où la main droite joue une voix soliste (parfois deux) sur une registration différente de la main gauche, et des *tientos de medio registro de baxón* (*tientos* de demi-registre de basse), où la main gauche joue une voix soliste (parfois deux) sur une registration différente de la main droite, qui est alors réduite à un accompagnement. Pour bien comprendre cette appellation de « demi-registre », il faut savoir qu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les orgues en Espagne et en Flandre ne comportaient le plus souvent qu'un seul clavier, parfois deux, mais avec des jeux divisés en basse et dessus (la coupure se situant entre le *do3* et le *do* dièse voisin). Cette division des jeux permettait à l'organiste de choisir des jeux solistes soit à la main droite, soit à la main gauche.

Correa ne précise pas quels mélanges de jeux il préconise pour ces différents *tientos*, si ce n'est qu'il évoque brièvement la trompette ou le *Lleno* (mixture ou plein-jeu) pour la main gauche soliste, et le *Lleno* pour la main droite soliste. Pour l'accompagnement, il mentionne le *Flautado* ou le *Bardon* (Bourdon).

Parmi les caractéristiques dominantes du langage musical de Correa, citons en premier lieu la recherche d'expressivité, un goût prononcé pour les grands contrastes et pour le clair-obscur, une grande imagination rythmique, des élans de virtuosité fulgurants.

Correa attache beaucoup d'importance à la couleur spécifique de chacun des douze modes (Correa parle de « tons »). Les douze premiers *tientos* de la *Facultad organica* sont écrits chacun dans l'un de ces douze modes ou tons (X). Ainsi, dans les pièces du cinquième et du sixième ton (dans le mode de *fa*), il met en évidence le *si* bécarré qui forme avec le *fa* une quarte augmentée, intervalle traditionnellement considéré comme dissonant (le *diabolus in musica* médiéval). C'est particulièrement remarquable à la mesure 14 du *Tiento* 6, l'entrée de la basse sur *fa* constituant une surprise par rapport à la fin de la mesure précédente. Globalement, on constate une nette prédominance des modes mineurs, qui créent une atmosphère plus sombre, propice à mettre en valeur les envolées flamboyantes qui proviennent des diminutions.

En effet, Correa fait un usage exemplaire des diminutions ou *glosas* qui se sont répandues un peu partout en Espagne et en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle. À l'intérieur d'un tissu polyphonique essentiellement vocal, il introduit des passages rapides qui utilisent toute l'étendue du clavier ou du demi-clavier : 42 notes, de l'octave courte qui débute sur l'*ut* grave (*ut-re-mi-fa-sol-la-si* bémol et suite chromatique) jusqu'au *la* aigu.

L'auditeur ne manquera pas d'être frappé par la lenteur du début de nombreuses pièces. À cette gravité initiale succède une animation plus ou moins affirmée selon les pièces. Dans les *Tientos de medio registro de tiple* – ce sont souvent ceux qui nous touchent le plus directement –, la main gauche fait entendre les entrées successives du thème principal dans une atmosphère assez sombre, avant que la main droite, soliste, n'entre sous une lumière vive et avec une virtuosité croissante. Et plus les *tientos* sont virtuoses, plus Correa recommande de prendre un tempo lent.

Le *Tiento 26 de tiple de septimo tono* réunit toutes les caractéristiques du genre : les trois voix graves entrent à tour de rôle dans un tempo lent, la voix supérieure entre à son tour dans la lumière du jeu soliste puis s'envole littéralement en passages rapides pendant huit mesures avant de venir se poser sur une cadence évitée. Au centre de la pièce, les triolets viennent s'intercaler au milieu du flux de doubles croches. Un peu plus loin, la main gauche fait entendre une suite de dissonances qui semble ne pas vouloir s'arrêter.

Le *Tiento 29 de tiple de septimo tono* est l'un des plus expressifs de tout le recueil : le thème initial s'achève avec une diminution qui relie le *la* grave au *fa*, mais la partie de soprano (jouée ici au *cornetto*) amplifie considérablement l'expressivité du sujet initial.

L'atmosphère du *Tiento 39 de tiple de quarto tono* est particulièrement sombre ou douloureuse, en raison du choix du mode de *mi* mais aussi du caractère descendant du thème principal. L'entrée de la main droite soliste semble contredire cette dimension descendante, mais en l'écoutant attentivement, on ne peut qu'être frappé par la répétition des motifs mélodiques qui, comme des vagues, s'élèvent pour mieux retomber.

## Le jeu subtil des dissonances

L'expressivité est souvent liée au jeu des dissonances (ou *falsas*) et de leurs résolutions. Anticipant les reproches qui pourraient lui être adressés quant à la licence qu'il prend avec les règles traditionnelles, Correa utilise une petite main et un index levé pour indiquer les endroits névralgiques et s'emploie dès la préface à les justifier par des exemples pris chez les grands maîtres. Le *Tiento 2 de segundo tono* ne contient pas moins de 27 petites mains indiquant des dissonances qu'il entend justifier.

Il commente notamment le *punto intenso contra punto remisso*, qui consiste en la superposition d'une note altérée et de la même note non altérée. À titre d'exemple, il cite un extrait de Josquin Desprez (il s'agit en fait d'un *Sanctus* de Pierre de la Rue, que l'on pourra écouter dans cet enregistrement) qui fait entendre simultanément un *si* bémol et un *si* bécarre, créant ainsi une dissonance passagère étonnante et dont la résolution procure un sentiment agréable et rafraîchissant. On trouve dans les *tientos* de Correa un nombre incalculable de ces dissonances : le *Tiento 18* en comporte un exemple magnifique vers la fin de la pièce, quand un motif ascendant répété trois fois par la voix supérieure aboutit sur le *sol* bécarre aigu alors que l'*alto* fait entendre un *sol* dièse. Un exemple plus étonnant encore se trouve à la mesure 153 du *Tiento 8* quand le *do* dièse du soprano vient frapper contre le *do* bécarre de la basse (à 5'58 dans l'enregistrement).

Ces accords dissonants ne sont pas forcément passagers : le grand *Tiento* 52 à cinq voix fait entendre en son milieu, à la mesure 95, un accord de quinte augmentée (*si bémol-ré-fa dièse-ré-ré*) sur lequel il reste une mesure entière, sans aucun autre mouvement ! Et le tempérament mésotonique qui privilégie les tierces majeures justes accroît la tension de l'accord *si bémol-ré-fa dièse*.

## Une incroyable inventivité rythmique

L'écriture rythmique de Correa révèle également une très grande originalité. Certaines pièces font entendre des contrastes entre sections en rythme binaire et en rythme ternaire. On pourra souvent trouver une « proportion » entre le binaire et le ternaire sans changer le *tactus*, dans l'esprit de la Renaissance. Les *Tientos de medio registro de baxón* en contiennent de nombreux exemples : on trouve une section ternaire très contrastante aux deux tiers du *Tiento 49*, ou une section en septolets vers la fin du *Tiento 34*. Le *Tiento 56 de dos baxones* utilise des rythmes binaires et ternaires, mais aussi des mesures à cinq temps.

Correa explique dans sa préface les signes de mesure utilisés et leur signification en termes de tempo, du plus lent au plus rapide. On constate ainsi que la plupart des pièces écrites pour une main droite soliste sont assez lentes, alors que celles écrites pour la main gauche sont plus allantes, voire carrément rapides, parfois dans un caractère dansant.

Le *Tiento 23 sobre la primera parte de la Batalla de Morales* (l'œuvre de Morales qui s'inspirait visiblement de la *Bataille* de Clément Janequin a été perdue) alterne sections en mesure binaire et en mesure ou en rythme ternaire.

Le *Tiento 16 a modo de canción* va encore plus loin : une première section est écrite en C, la deuxième en  $\Phi$ , la troisième en rythmes syncopés en mesure binaire, la quatrième en C3, et la coda en  $\Phi C3$ . Probablement la mention « *a modo de canción* » invite-t-elle à s'inspirer des *canzone* italiennes qui changeaient volontiers de rythme et de tempo d'une section à l'autre.

L'invention rythmique de Correa ne se limite pas à l'opposition du binaire et du ternaire : à la suite de Cabezón, il explore également les figures groupées en quintolets et en septolets.

À cet égard, le *Tiento 59 de medio registro de tiple* est sans doute le plus riche et le plus

extraordinaire de tout le recueil sur le plan rythmique, faisant entendre des diminutions en figures binaires (en doubles et surtout en triples croches), ternaires, en 5, en 7 et en 9 temps : le contraste entre le caractère très sombre des passages graves et l'incandescence des diminutions atteint ici des sommets.

La plupart des *tientos* durent entre 4 et 6 minutes. Certains atteignent toutefois une durée plus importante, notamment grâce à l'utilisation de plusieurs thèmes qui interviennent pour relancer l'intérêt du discours. Les premiers *tientos* sont caractéristiques sur ce plan, ainsi que le somptueux *Tiento* 52 qui ouvre dans le recueil une suite de compositions à cinq voix. On est toutefois très loin de la durée des pièces de Manoel Rodrigues Coelho, célèbre auteur portugais que Correa cite dans sa préface à plusieurs reprises<sup>5</sup>.

Correa n'hésite pas à répéter un même motif en larges progressions – un trait que l'on retrouve souvent également dans la musique arabo-andalouse. Le long *Tiento* 62 contient quelques-unes des progressions les plus impressionnantes de ce point de vue.

## Une dimension théorique et pédagogique exceptionnelle

Dans la *Facultad Orgánica*, Correa nous transmet quantité de renseignements précieux sur l'ornementation, les doigtés, l'accord du clavicorde (l'instrument de travail privilégié des organistes), et maints aspects de l'interprétation de ses pièces. Son traité est l'un des plus complets de cette époque qui nous soient parvenus. Bien sûr, nous aurions encore bien des questions à lui adresser, mais la part de mystère qui demeure nous invite à faire preuve de créativité.

Correa classe ses pièces par degré ascendant de difficulté, depuis les pièces destinées aux débutants jusqu'aux œuvres qu'il réserve aux virtuoses. La numérotation des *tientos* ne traduit toutefois nullement cette progression, les douze premiers figurant parmi les pièces les plus complexes sur le plan polyphonique.

Parmi les points qui restent mystérieux figure la question des registrations, notamment pour les *tientos* destinés à la main droite soliste. Le seul conseil qu'il donne est de jouer sur un « *Lleno* », ce qui peut vouloir dire aussi bien sur le jeu de *Lleno* (mixture ou plein-jeu)

que sur une combinaison de plusieurs jeux *ad libitum*. Aujourd’hui, la registration la plus communément employée pour ces pièces est la Corneta, un cornet de cinq ou six rangs, jeu typique que l’on trouve sur pratiquement tous les instruments ibériques à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais l’orgue de Correa ne possédait pas ce jeu spécifique ; par ailleurs, l’orgue de Castaño del Robledo, de facture Renaissance flamande, comporte un jeu de *Lleno* avec tierce sans répétition dans les deux octaves supérieures, ce qui autorise un jeu soliste avec une couleur absolument convaincante. Serait-ce là la registration que Correa utilisait pour ses *tientos* sur l’orgue de San Salvador ?

Correa insiste beaucoup sur une forme d’inégalité dans les rythmes ternaires : il faut rester davantage sur la première note que sur les deux suivantes, écrit-il. Mais parle-t-il d’articulation ou de longueur de note ? Probablement un mélange des deux, et sans doute faut-il interpréter cette inégalité en fonction du contexte, du caractère de la pièce, de la vitesse, etc.

Les conseils qu’il donne pour les doigtés sont particulièrement intéressants et novateurs : on y trouve les doigtés classiques par deux ou trois doigts consécutifs, mais aussi par quatre doigts, ce qui permet évidemment une rapidité plus importante.

Cela dit, la préface ne nous permet pas de percer véritablement les secrets qui fondent la beauté exquise de ces œuvres. Sans doute pourrons-nous trouver des informations dans sa biographie, dans son environnement culturel ainsi que dans les instruments qui ont été partiellement ou complètement préservés.

## Un caractère ombrageux, une vie tourmentée, de Séville à Ségovia

La vie de Correa reste nimbée de mystère. Il naît en 1584 à Séville et y vit jusqu’en 1636. À l’âge de quinze ans, il est nommé organiste de l’église San Salvador, mais sa nomination sera contestée durant de longues années par un rival malchanceux. Il est ordonné prêtre en 1608. Il pose sa candidature au poste d’organiste auprès de plusieurs cathédrales (Séville en 1602, Séville à nouveau et Malaga en 1613, Tolède en 1618), mais sans succès. Il finit par quitter Séville pour Jaén en 1636, puis pour Ségovia en 1640. Il y meurt en 1654 et est enterré dans la cathédrale.

À l'époque, Séville est l'une des plus grandes villes d'Europe, l'une des plus riches et des plus cosmopolites. C'est de là qu'un siècle plus tôt, Christophe Colomb est parti à la découverte de l'Amérique. La ville est la plaque tournante du commerce avec le Nouveau Monde. Sa destinée est mouvementée, alternant moments de prospérité et catastrophes dont les traces subsistent jusqu'à aujourd'hui.

La vie culturelle est foisonnante. Francisco Guerrero est maître de chapelle de la cathédrale, tandis que Diego del Castillo puis Francesco de Peraza, virtuose très admiré en son temps, y sont organistes. Correa est très probablement en contact avec ces personnalités qu'il cite dans sa préface.

Il me semble important de rappeler les grandes étapes du développement de cette ville multiculturelle : nous pouvons sans doute y trouver des éléments qui permettent de mieux comprendre la personnalité et le langage musical de Correa. Pendant près de cinq siècles, *Al Andalus* est une période fascinante durant laquelle, sous domination arabe, musulmans, chrétiens et juifs coexistent et échangent dans une atmosphère de relative tolérance. La prise de Séville par Ferdinand III de Castille en 1248 marque une étape importante de la *Reconquista* et de l'unification de l'Espagne. Elle signifie pour la population arabe le début d'une lente descente aux enfers, qui se conclura par leur expulsion en 1502. La situation des juifs est à peine plus enviable : ils passent de périodes d'accalmie où leurs talents divers, scientifiques, médicaux et artistiques, peuvent s'exprimer assez librement à des périodes d'humiliations et de persécutions où ils sont forcés de se retirer dans des ghettos entourés de hautes murailles. L'année 1391 voit quelque 4 000 juifs assassinés à Séville lors d'un pogrom d'une violence inouïe. À partir de 1412, des dizaines de milliers de juifs sont forcés de se convertir au christianisme, mais cela ne suffit pas : l'an 1478 voit l'installation de l'Inquisition ; en 1492, Isabelle la catholique ordonne l'expulsion des juifs d'Espagne et dix ans plus tard, celle des musulmans. Du vivant de Correa déjà, l'Inquisition poursuit les juifs et les musulmans convertis au christianisme. Seuls ceux dont le sang est « pur », sans aucune ascendance juive ou arabe, sont préservés de cette traque impitoyable. On a du mal à imaginer que ces persécutions ne bouleversent pas en profondeur la vie, l'imaginaire, l'affect des populations, quelle qu'en soit l'origine.

Correa vit au milieu de traces visibles de la présence arabe : son église San Salvador n'est autre que l'ancienne mosquée. La langue, la culture, la musique, la vie quotidienne conservent des marques inaltérables de ces métissages. Quelle en est la conscience de Correa ? Nous ne le savons pas. Ce qui est certain, c'est que la religion chrétienne s'est érigée en religion d'État, en instrument politique autant que spirituel et culturel. L'architecture des grandes cathédrales de Grenade, Séville, Ségovie, Salamanque révèle puissamment cette fonction double, religieuse et politique, profondément intriquée. En témoignent également les fameuses « batailles » pour orgue qui ont pour fonction de commémorer les victoires de la Reconquista.

Dans ses différentes déclinaisons artistiques, la culture espagnole de l'époque offre de violents contrastes émotionnels, non sans une certaine prédominance des couleurs sombres. La poésie mystique de Jean de la Croix et de Thérèse d'Ávila prend un relief saisissant : l'expérience est purement individuelle, mais l'intensité émotionnelle peut atteindre l'extase, l'expression spirituelle va de pair avec une sensualité exacerbée.

L'art des peintres sévillans est particulièrement révélateur à cet égard, notamment chez Pacheco, Zurbarán et surtout le jeune Velázquez, dont les clairs-obscurs ont probablement été inspirés très tôt par Caravaggio. Je ne peux m'empêcher de retrouver dans de nombreux *tientos* de Correa ce *chiaroscuro* cher à ces grands peintres. Aucun autre compositeur ibérique ne semble être allé aussi loin dans cette exploration du contraste entre le sombre et le lumineux.

De même, il est difficile de ne pas faire certains rapprochements entre les éclats virtuoses de Correa et les éblouissements du flamenco. Certes, le flamenco tel que nous le connaissons est bien plus tardif, mais ne retrouvons-nous pas dans ces deux formes artistiques des racines communes qui remontent loin dans le temps, à cette époque arabo-andalouse qui a laissé tant de traces dans l'architecture, dans l'art de vivre, dans la langue, la culture et l'âme espagnoles ? Il reste là, me semble-t-il, un domaine de recherche passionnant pour des explorations futures.

## Le choix des instruments

La recherche des instruments historiques les plus adaptés à une musique déterminée a

toujours fait partie de mes priorités lors de la préparation des enregistrements. Dans le cas de Correa, j'ai entamé cette recherche au début des années 1980, et je les ai reprises il y a quelques années, lorsque ce projet d'un nouvel enregistrement a vu le jour. Je suis reparti visiter un certain nombre d'orgues historiques dans différentes régions d'Espagne.

Je remercie chaleureusement Andrés Cea Galán de m'avoir fait découvrir l'orgue de Castaño del Robledo, dont la tuyauterie de facture flamande remonte très probablement à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, ainsi que celui, plus tardif mais encore extrêmement polyphonique, de Marchena. J'ai également choisi les deux orgues de la collégiale de Lerma, qui datent de 1616 et 1617. À Tordesillas, l'église Santa Maria comporte un instrument du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, de facture assez traditionnelle et riche en jeux d'anches. En Flandre, l'abbaye de Grimbergen comporte un orgue de chœur construit par Joris Potvlieghe dans le style de la facture flamande du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est à Grimbergen et à l'église du béguinage de Saint-Trond que l'ensemble InAlto a enregistré les pièces vocales et instrumentales qui figurent dans cet album.

## Le programme des quatre CD

Le programme de chaque CD a été conçu en fonction de l'orgue choisi et d'une thématique particulière.

Le premier CD réunit l'orgue de Castaño del Robledo, de facture flamande, et un virginal flamand. Les échanges entre musiciens flamands et espagnols furent extrêmement nombreux durant les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Correa jouait un orgue flamand à l'église San Salvador, et il est probable que la tuyauterie de l'orgue de Castaño provienne d'un autre orgue plus ancien, peut-être de la cathédrale de Séville (voir ci-dessous). L'auditeur percevra aisément l'exceptionnelle richesse de timbres de cet instrument, tant dans le « plein-jeu » que dans les principaux et la flûte 4'.

Le programme contient notamment trois pièces que Correa présente comme des œuvres de jeunesse : les *Tientos* 19, 35 et 36. La comparaison entre ces œuvres et le *Tiento* 59, l'un des plus extraordinaires du recueil, permet de mesurer le chemin parcouru par le compositeur.

J'ai choisi d'interpréter deux *tientos* sur le *muselaar* (virginal) flamand « Moeder & Kind » construit par Andreas et Jacob Kilström (Suède, 2008-2010) d'après Ioannes Ruckers (Anvers, 1623)<sup>6</sup>. Les clavecins flamands étaient présents en Espagne à cette époque, et la cathédrale de Ségovie où Correa a terminé sa vie contient encore un clavecin Ruckers de 1601.

Le deuxième CD a été enregistré sur les deux orgues de la collégiale de Lerma. Ceux-ci furent construits en 1616 et 1617 par Diego de Quijano, facteur d'orgues du Roi (et petit-fils d'un facteur flamand). L'orgue d'épître a perdu sa tuyauterie d'origine mais a conservé sommiers, faux-sommiers, mécanique, clavier et quelques fragments de tuyauterie. Joaquin Lois a reconstitué sur cette base un instrument dans le style du début du XVII<sup>e</sup> siècle : la brillance et la transparence du *plenum* en étain pur sont idéales pour la polyphonie, la couleur des flûtes en plomb est magique. L'orgue d'évangile comporte encore une tuyauterie ancienne, mais a fait l'objet d'une transformation importante à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La présence de ces deux instruments permet de percevoir l'évolution stylistique de la fin de la Renaissance au baroque.

Par ailleurs, la collégiale de Lerma a abrité deux manuscrits qui datent de 1616, dont les œuvres furent exécutées lors des célébrations organisées par le duc de Lerma et qui forment une anthologie d'œuvres des grands maîtres flamands et espagnols dans des versions instrumentales. Il nous a semblé naturel d'inclure quelques pièces de ces manuscrits sur ce CD, qui se termine sur le très bel orgue de Santa María à Tordesillas, plus tardif mais toujours très polyphonique.

Le troisième CD comporte les deux œuvres religieuses qui clôturent la *Facultad organica* : l'hymne *Lauda Sion* en l'honneur du Saint-Sacrement et le chant de l'Immaculée Conception de la Vierge Marie. De nombreux peintres sévillans contemporains de Correa ont consacré des tableaux à ce thème. Correa mentionne dans sa préface une prochaine publication sur des thèmes liturgiques, mais celle-ci semble n'avoir jamais vu le jour. Ce CD contient également d'autres compositions religieuses d'auteurs cités par Correa.

Le quatrième CD a été enregistré sur l'orgue Chavarria (1765) de l'église San Juan Bautista à Marchena (Andalousie). Cet instrument comporte un grand orgue et un positif

de dos. La polyphonie ressort ici avec une clarté remarquable. On pourra admirer une fois de plus le clair-obscur des *tientos* de Correa ainsi que le dialogue entre le *cornetto* et l'orgue. Nous ne savons pas si Correa jouait certains de ses *tientos* avec le concours d'instrumentistes, mais il mentionne plusieurs instruments à vent, notamment le *cornetto*, la *chirimia*, la *dulzaina*, et il évoque la virtuosité exceptionnelle d'un tromboniste appelé Gregorio de Lozoya.

La préparation et la réalisation de ces enregistrements m'ont procuré des moments de bonheur très intense. Je forme le vœu que ce coffret captive à son tour de nombreux auditeurs et apporte sa pierre à l'édifice d'une plus large reconnaissance de cette œuvre incomparable.

BERNARD FOCCROULLE

1. Je me suis basé essentiellement sur l'édition de Santiago Kastner (Instituto Español de Musicología, 1952) et celle Guy Bovet (Ut Orpheus Edizioni, 2007), et j'ai également consulté fréquemment le fac-similé de l'édition originale (Minkoff Reprint, 1981).
2. CD Ricercar (RIC 070056, 1988) sur l'orgue espagnol de Patrick Collon à l'église Saint-Lambert (Bruxelles) ; CD Auvidis-Valois *Órgano Histórico Español II* (V 4646, 1992) sur deux orgues historiques espagnols (Lietor et San Salvador à Séville).
3. En 1592, le facteur d'origine flamande Enrique Franco remonta dans l'église de San Salvador un orgue flamand acheté à la cathédrale de Grenade. Il y réalisa des travaux en 1606 et en 1618 à la demande de Correa. Vu le prix élevé payé par l'église San Salvador, il est probable qu'il s'agissait d'un assez grand instrument, sans doute à deux claviers.
4. Andrés Cea Galán, organiste, musicologue et organologue, est l'auteur d'une thèse monumentale, *La cifra hispana: música, tañedores e instrumentos (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, 2014 (ISBN 978-84-697-1420-1). Il a également écrit de nombreux articles sur les orgues historiques et les compositeurs espagnols.
5. Manoel Rodrigues Coelho est l'auteur de la très importante publication *Flores de musica para o instrumento de tecla y harpa* (Lisbonne, 1620), que Correa cite à de nombreuses reprises dans la préface de la *Facultad Orgánica*.
6. Cet instrument fait partie de la collection de François Ryelandt.

## Les maîtres franco-flamands et la tradition des *ministriles*

Mon premier contact avec l'œuvre de Correa de Arauxo s'est fait à travers le *Tiento 53* (*de medio registro de dos tiples*) lors d'un concert interprété par Jean Tubéry au cornetto et Bernard Foccroulle à l'orgue. Je découvrais alors un nouveau monde, un génie absolu du contrepoint faisant preuve d'une créativité époustouflante.

Lorsque ce projet d'enregistrement s'est précisé, la préface de Correa nous a incités à sélectionner quelques-uns des éminents compositeurs qu'il cite comme ses modèles. C'est le cas par exemple de Gombert et de sa chanson *Ayme que voldra*, glosée par Antonio de Cabezón. La virtuosité du sacqueboutier Gregorio de Lozoya, auquel Correa rend hommage, est évoquée ici dans les *Passaggi sopra la Susanna d'Orlando* de Francesco Rognoni (*Selva de varii passaggi*, 1620). Correa cite l'exemple d'une fausse relation particulièrement habile qu'il aurait rencontrée dans une messe du grand Josquin. Peter de Laurentiis nous a permis d'identifier qu'il s'agit en réalité de la *Missa Ave Maria* de Pierre de la Rue. Nous avons enregistré le *Sanctus* de cette messe qui contient le splendide enchaînement de dissonances du *Pleni sunt Coeli* qu'admirait tant Correa.

L'activité des *ministriles* dans de nombreux centres musicaux espagnols à la fin du XVI<sup>e</sup> et début du XVII<sup>e</sup> siècle est bien documentée. Ces groupes d'instrumentistes professionnels attachés le plus souvent aux paroisses importantes ou aux cours aristocratiques jouaient principalement des instruments à vent : cornets, sacqueboutes, dulcianes, chalemies et bombardes. La saison commençait généralement à l'automne, avec une intensification des célébrations mariales autour de la fête de l'Immaculée Conception, et se terminait au mois de juin avec la Fête-Dieu. Les deux pièces « vocales » du recueil de Correa correspondent précisément à ces deux fêtes.

Dans les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle, Séville connut une période de grande exaltation autour de l'Immaculée Conception, qui culmina le 9 octobre 1617 avec la proclamation par le pape Paul V de ce nouveau dogme. Ce succès obtenu à Rome fut attribué aux efforts déployés

par une congrégation dirigée par deux personnalités andalouses, Bernardo de Toro et Mateo Vázquez de Leca, l'archidiacre de la ville de Carmona.

Un autre membre de cette congrégation, le poète Miguel Cid, écrivit le poème *Todo el mundo en general*. Une simple mélodie écrite par Bernardo de Toro transforma ce texte en véritable hymne de Séville, symbole de la ferveur et de la détermination de toute une communauté à faire reconnaître l'Immaculée Conception comme dogme. Un célèbre tableau de Pacheco met en scène Miguel Cid au pied de la Vierge, tenant entre ses mains le fameux poème dans la version imprimée, grâce au financement de Mateo Vázquez de Leca, à 4 000 exemplaires et distribuée, tel un véritable tract politique, partout dans les rues de Séville. Ces processions et leur incroyable effervescence sont représentées dans le tableau *Alegoria de la Virgen Immaculada* de Juan de Roelas. Correa, natif de Séville, vécut bien évidemment ces événements de l'intérieur, et il clôture sa *Facultad Orgánica* par une harmonisation à quatre voix de *Todo el mundo* ainsi que par une version glosée. Pour le présent enregistrement, nous avons choisi de faire entendre l'intégralité du poème de Miguel Cid dans l'harmonisation de Correa ainsi que la version glosée.

Le *Lauda Sion*, chanté au mois de juin lors de la Fête-Dieu, est interprété ici dans sa totalité dans l'harmonisation de Correa et en alternant versets chantés et joués à l'orgue ou aux instruments.

Les principales sources du répertoire destiné aux *ministriles* sont les manuscrits de la chapelle musicale de Francisco Gomez de Sandoval, duc de Lerma, qui installa à Lerma une institution musicale flamboyante entre 1607 et 1618. Natif de Tordesillas, il vit sa carrière politique rapidement accélérée par son mariage et ses relations ; il devint l'un des favoris du roi Philippe III d'Espagne et occupa la fonction de premier *Valido et Caballerizo Mayor*. Le duc de Lerma entreprit rapidement la construction d'un somptueux palais, de plusieurs couvents et la transformation de la chapelle San Pedro en une église collégiale. Passionné de musique, il y fit construire les deux orgues enregistrés ici et il acquit de précieux manuscrits provenant des *ministriles* de la ville de León et d'autres volumes, sélectionnés par son oncle alors qu'il était

ambassadeur à Vienne dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Toutes les pièces interprétées sur le présent enregistrement (Gombert, Crécquillon, Verdelot, Morales, Clemens non Papa, etc.) proviennent des deux manuscrits DK1 et DK2 respectivement conservés à Utrecht et à la collégiale de Lerma.

Vous pourrez entendre ici une sélection de pièces mariales, de madrigaux et de *canciones* ainsi qu'un collage autour de l'hymne *Pange Lingua* alternant les versets en plain-chant et différentes versions polyphoniques composées par Guerrero, Urreda et Bricio Gaudi. Cet hymne, sans le doute le plus célèbre en Espagne, était utilisé lors de la Fête-Dieu mais aussi plus généralement chaque fois que le Saint-Sacrement était montré et porté lors de processions.

Au moment de finaliser ce projet, je mesure la chance que nous avons eue de pouvoir rassembler dans un même coffret tous ces orgues et ce fabuleux répertoire. Il est fascinant de constater à quel point la tradition des maîtres franco-flamands a continué à influencer les compositeurs jusque dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle. Correa assumait pleinement cet héritage, non sans apporter le génie flamboyant de sa propre personnalité.

## THE ORGANS



Bernard Foccroulle in Tordesillas

## Castaño del Robledo (Huelva), Iglesia de Santiago Apostol

Francisco Ortíquez built this organ for a symbolic price in 1751. Given that he was charged with the maintenance of the organs in Seville Cathedral, he most probably recovered all or part of the pipework from earlier instruments. The epistle organ there was built by the Antwerp-born Maese Jorge between 1567 and 1579 and later dismantled in 1724. The manufacture and size of the Castaño pipework indicate that the instrument was originally intended for a much larger building; according to Gerhard Grenzing, who restored it in 2007, these may be the oldest surviving organ pipes in Spain.

One of the more remarkable features of the Lleno III is that it has a tierce without repetition on the upper part of the manual. This registration was chosen for the tientos de tiple rather than the Corneta, which was probably of later manufacture. This mixture gives an idea of the registration Correa might have used for these tientos on his Flemish organ.

The 2/7 meantone tuning described by the Italian composer and music theorist Gioseffo Zarlino was employed when the organ was restored, given that Zarlino had been in contact with the master of music of the cathedral in Seville during the 1570s.

CDEFGA-c" – 45 notes

Flautado de 13 (= 8') (B/D)	(Fl.8')
Octava 4' (B/D)	(O.4')
Tapadillo 4' (B/D)	(T.4')
Quincena 2' (B/D)	(Q.2')
Decinovena 1'1/3 (B/D)	(DN.1'1/3)
Ventidocena II (B/D)	(VD.II)
Lleno III (B/D, avec tierce)	(Lleno III)
Corneta de ecos V (D)	(C.V)
Trompeta Real 8' (B)	(TR.8')
Tambor, Timbal, Pajáros (Rossignol)	

A = 422 Hz



Organo de Castaño © Daniel de Labra.

## Lerma (Burgos), Colegiata de San Pedro: Órgano de la Epístola

1616, Diego de Quijano

1995, restoration and reconstruction of the pipes by Joaquin Lois

CDEFGAB-a" – 42 notes

Flautado abierto 8'	(*)
Flautado tapado 8'	(**)
Octava 4'	(*)
Octava tapada 4'	(**)
Quincena 2'	(*)
Quincena Nasarte 2'	(**)
Lleno III-IV	(*)
Címbala IV (B/D)	(*)
Orlo 8' (B/D)	(**)

(\*) Pure tin; (\*\*) Pure lead.

Meantone temperament 1/4 comma

A = 415Hz



Organo de la Epistola in Lerma

## Lerma (Burgos), Colegiata de San Pedro: Órgano del Evangelio

1617, Diego de Quijano

1792 (?), Pedro de Albisua

1982, intervention of Luis del Val and Francis Chapelet

2009, restoration by Joaquin Lois

CDEFGAB-c" – 45 notes

Mano izquierda

Flautado de 13 8'

Flautado de Violón 8'

Octava 4'

Docena 2'2/3

Quincena 2'

Diecisetena 1'3/5

Decinovena 1'1/3

Compuestas de Lleno II

Címbala II

Trompeta real 8'

Bajoncillo 4'

Chirimía 2'

Timbales (Re – La)

Six pedal couplers to the manual

Meantone temperament 1/4 comma

A = 415Hz

Mano derecha

Flautado de 13 8'

Flautado de Violón 8'

Octava 4'

Docena 2'2/3

Quincena II 2'

Corneta VI

Compuestas de Lleno II

Címbala II

Trompeta Magna 16'

Clarín de Eco 8'

Clarín Claro 8'

Clarín Pardo 8'



Organo del Evangelio in Lerma

## Tordesillas (Valladolid), Iglesia de Santa María

1716, Phelipe Urarte

1864, Marcial Rodríguez (?)

2010, restoration by Joaquin Lois

CDEFGA-a" – 42 notes

Mano izquierda

Flautado de 13 8'

Octava 4'

Tapadillo 4'

Docena 2'2/3

Quincena 2'

Nazardo en 15a 2'

Decinovena 1'1/3

Vintidosena (Lleno) III

Címbala III

Trompeta real 8'

Dulçaina 8'

Bajoncillo 4'

Tambores (Re – La)

Meantone temperament 1/4 comma

A = 412Hz

Mano derecha

Flautado de 13 8'

Octava 4'

Tapadillo 4'

Docena 2'2/3

Quincena 2'

Nazardo en 15a 2'

Decinovena 1'1/3

Ventidosena (Lleno) III

Címbala III

Corneta VII

Corneta de eco VI

Dulçaina 8'

Trompeta Magna 16'

Clarín 8'

Oboe 8'



Organo de Santa Maria in Tordesillas

## Grimbergen Abdij (Belgium)

1999, Joris Potvlieghe, new organ in the Flemish style (second half of 17<sup>th</sup> century)  
CD-d"

Prestant 8'

Holpijp 8'

Oktaaf 4'

Fluit 4'

Quintfluit 3'

Superoktaaf 2'

Sesquialter II

Mixtuur III-IV

Cornet IV

Trompet 8' (B/D)

A = 415Hz

Modified meantone temperament



Abdij Grimbergen © Joris Potvlieghe

# **Marchena (Sevilla), Iglesia de San Juan Bautista, Evangile organ**

Juan de Chavarría, 1765

Restoration Gerhard Grenzing, 1997

## **Organo mayor (CD-c'')**

Trompeta real 8'  
Símbala III  
Compuestas de lleno III  
Dies y nobena 1'1/3  
Quinsena 2'  
Dosenan anaçardada 2'2/3  
Otaba real 4'  
Otaba tapada 4'  
Flautado de 13 8'  
Bajonsillo 4'

Trompeta real 8'  
Símbala III  
Compuestas de lleno III  
Quinsena clara 2'+1'1/3  
Dosenan anaçardada 2'2/3  
Otaba real 4'  
Otaba tapada 4'  
Flautado de 13 8'  
Corneta manna VI  
Clarín real 8'  
Clarín de batalla 8'

## **Cadereta de espalda (CD-c'')**

Compuestas de lleno III  
Dies y nobena 1'1/3  
Quinsena 2'  
Flautado de biolón 8'  
Otaba 4'

Compuestas de lleno III  
Pifano 2'2/3  
Quinsena 2'+1'1/3  
Flautado de biolón 8'  
Otaba 4'  
Corneta de eco V

## **Pedal (C, D, E, F, G, A, B, H)**

Contras 8'  
Tambor, Timbal

A = 414Hz  
Temperament: Modified meantone



Marchená © Daniel de Labra

## Registrations

### **CD1: Castaño del Robledo**

*Tiento 22 de sexto tono*

Baxon: Fl.8', O.4', Q.2', Lleno III ;  
tuple: Fl.8', O.4', Q.2', VD.II, Lleno III

*Tiento 39 de tiple de quarto tono*

Baxon: Fl.8, T.4' ; Tiple : Fl.8', O.4', Q.2', Lleno III

*Tiento 7 de setimo tono*

Fl.8', T.4'

*Tiento 40 de medio registro de baxon de noveno tono*

Baxon: TR.8' ; Tiple: Fl.8'

*Tiento 47 de medio registro de tiple de octavo tono*

Baxon: O.4' ; tiple: Fl.8', O.4', Q.2', Lleno III

*Tiento 35 de baxon de primero tono*

Baxon: O.4 ; tiple: T.4'

*Tiento 36 de medio registro de tiple de decimo tono*

Baxon: Fl.8', T.4' ; tiple: Fl.8', O.4', Q.2', Lleno III

*Tiento 21 de sexto tono*

Fl.8', O.4', DN. 1'1/3

*Tiento 17 de quarto tono*

Fl.8, T.4'

*Tiento 34 de medio registro de baxon de primero tono*

Baxon: Fl.8', O.4, Q.2', VD.II; tiple: Fl.8, T.4'

*Tiento 59 de medio registro de tiple de segundo tono*  
Baxon: Fl.8', T.4'; tiple: Fl.84, O.4', Q.2', Lleno III

### **CD 2: Lerma, Organo de la Epistola**

*Cancion de Tomas Crequilion llamada Gaybergier*  
FT.8', Quincena Nasarte

*Tiento 53 de medio registro de dos tiples*

FT.8', OT.4' ; Orlos (tiple)

*Tiento 25 de tiple de septimo tono*

FT.8', OT.4' ; + Cimb., Orlos (tiple)

112: + Orlos (baxon)

*Tiento 62 de primero tono*

Fl.8', Oct.4', Quin.

100: + Mix.

### **Lerma, Organo del Evangelio**

*Tiento 18 de quarto tono*

Fl.8'

*Tiento 44 de medio registro de tiple de sexto tono*

Baxon: Viol., Oct.; Tiple: Corneta VII

### **Tordesillas, Iglesia de Santa Maria**

*Tiento 33 de medio registro de baxon*

Baxon: Dulz.8'; tiple: Fl.8', Nas. en 15

*Tiento 6 de sexto tono*

Fl., Oct., XV, XIX

*Tiento 31 de medio registro de baxon de septimo tono*  
 Baxon: TR.8'; tiple: Fl.8', Tap.4'

*Tiento 26 de medio registro de tiple de septimo tono*  
 Baxon: Fl.8' ; tiple: Corneta VII

*Tiento 56 de medio registro de dos baxones de quarto tono*  
 Baxon: Dulz.8'; tiple: Fl.8', Oct.4', Doz.2 2/3

*Tiento 23 sobre la primera parte de la Batalla de Morales*

Dulz.  
 41: + TR.8' (baxon), + Cl.8' (tiple)  
 113: + Baj.4' (baxon); + Corneta VII (tiple)  
 198: - TR.8', - Baj.4' (baxon)  
 263: + Baj.4' (baxon)  
 289: + TR.8' (tiple)

### CD 3: Grimbergen Abdij

*Tiento 54 de dos tiples de septimo tono*  
 H.8', O.4', Cornet IV

*Tiento 4 de quarto tono*  
 P.8', O.4', So.2', Mix.

*Tres glosas sobre el canto llano de la Immaculada Concepcion*  
 P.8', Cornet IV

*Tiento 9 de noveno tono*  
 P.8'  
 99: +O.4', QF.3'  
 152: + SO.2'

*Susanna d'Orlando*  
 P.8'

*Tiento 51 de baxon de dezimo tono*  
 P.8', O.4', Tp.8' (B)

*Tiento 53 de dos tiples de segundo tono*  
 P.8', F.4'

### CD 4: Marchena

*Tiento 2 de segundo tono*  
 II : Baxon: Fl.8', O.4', Q.2', D.1'1/3; tiple: Fl.8', O.4', Q.2'+1'1/3,

*Tiento 38 de tiple de quarto tono*  
 m.g. : Fl.8, O.4' ; m.d. : Fl.8', Corneta VI,  
 Doc. 2'2/3, Lleno III

*Tiento 37 de baxon de noveno tono*  
 Baxon: TR.8', O.4' ; tiple: Fl.8', O.4'

*Tiento 16 de quarto tono, a modo de cancion*  
 II: Fl.8'  
 60 : I : V.8', O.4'  
 90 : II : + O.4', Doc. 2' 2/3  
 125 : I : baxon: + Q.2', D. 1'1/3, Lleno III ; tiple: +  
 P.2'2/3, Q.2+1'1/3, Lleno III

*Tiento 29 de medio registro de tiple de septimo tono*  
 II : Fl.8' (tiple: cornetto)  
*Tiento 15 de quarto tono*  
 I : V.8', O.4'

*Tiento 42 de tiple doceno tono*

Baxon: II : O.4' ; tiple : Corneta VI (in dialogue with  
the cornetto)

*Tiento 49 de baxon de duodecimo tono*

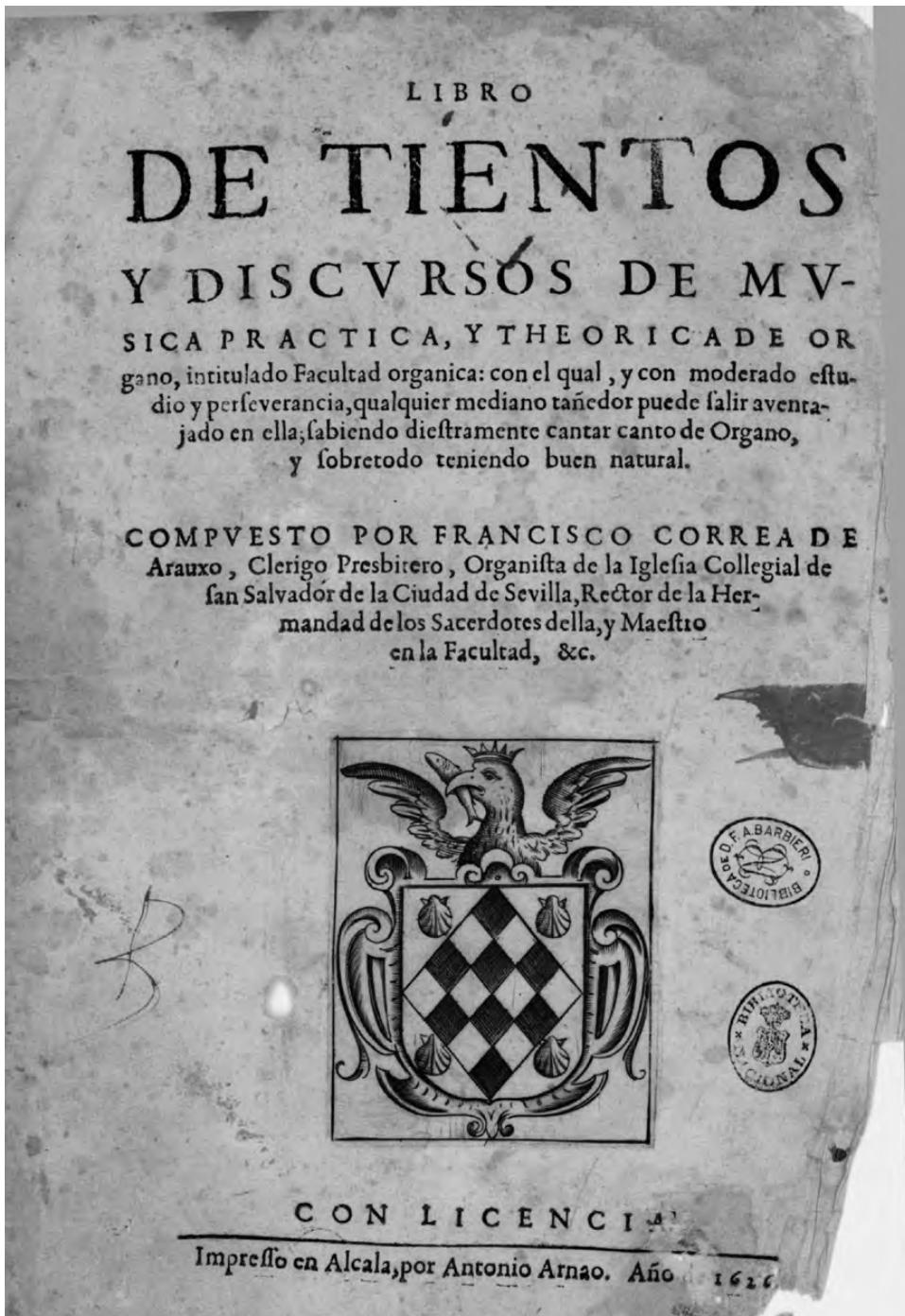
Baxon: TR.8', O.4' ; tiple: Fl.8

*Tiento 60 de medio registro de baxon de segundo tono*

II : Baxon: Fl.8', O.4', Q.2', D.1'1/3, Lleno III ;  
triple : Fl.8', O.4'

*Tiento 52 a cinco de primero tono*

II : Fl.8', O.4', Q.2', D.1'1/3 (baxon), D.2'2/3 (triple)  
50: I: V.8', O.4', Q.2', D.1'1/3 (baxon), P.2'2/3 (triple)  
82: II: + Lleno III  
145: I: + Lleno III  
177: II: + Simbala





Bernard Foccroulle in Tordesillas