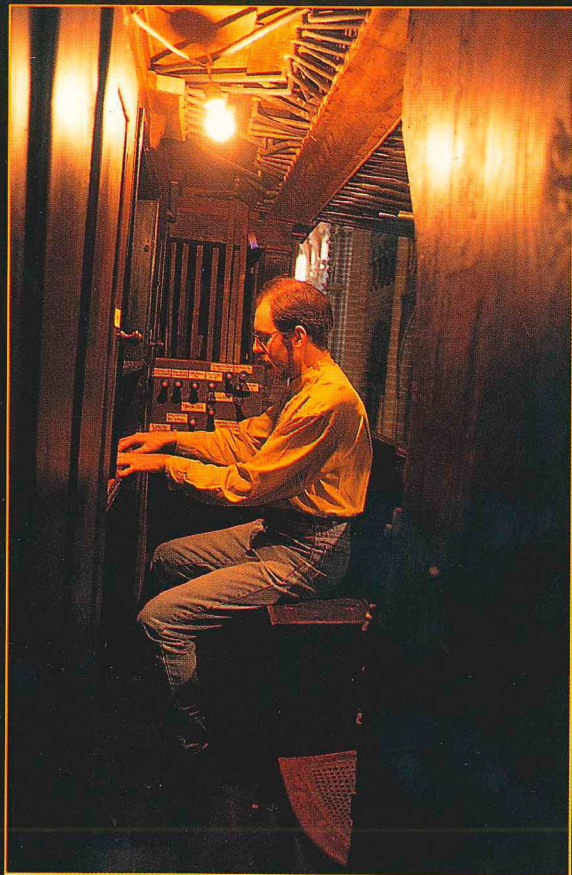




# "ALABANCA DE TAÑEDORES"

ORGANISTAS EN ANDALUCÍA (1550-1626)

Obras de Bermudo, Palero, Peraza,  
Lacerna y Correa



CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

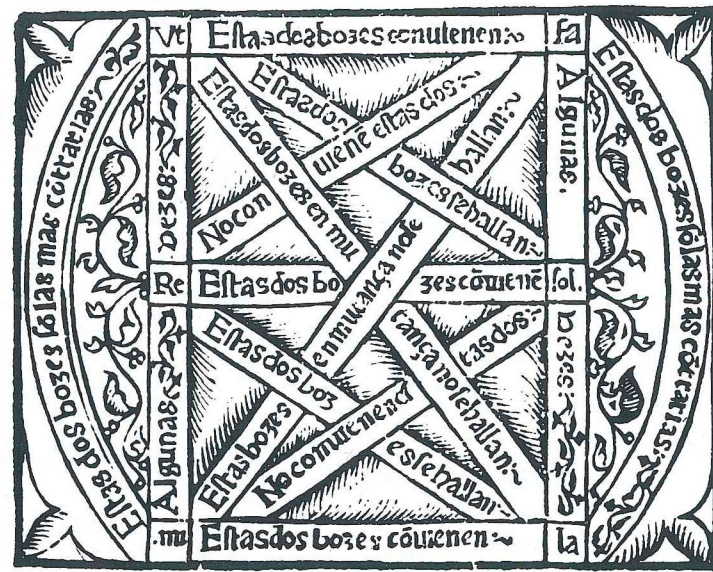
SERIE I  
CLÁSICA



Andrés Cea  
*Organo*

# "ALABANÇA DE TAÑEDORES"

*Organistas en Andalucía*  
1550-1626



**INCERTUS AUTHOR**

(Fuente: Biblioteca da Ajuda-Lisboa,  
cota 38-XII-27)

- 1.** Oitavo modo
- 2.** Tiento de 6º por gesolreut fazendo  
ut e fa no mesmo signo

**FRAY JUAN BERMUDO**

(Declaración de instrumentos musicales,  
Osuna, 1555)

- 3.** Exemplo
- 4.** Modo quarto
- 5.** Octavo por elami
- 6.** Ave maris stella

**ESTACIO LACERNA**

(1554-1625)  
(Biblioteca da Ajuda-Lisboa, cota 38-XII-27)

- 7.** Estacio. 6º tom

**PERAZA**

(¿Francisco Peraza, ca.1565-1598?)  
(Ibídem)

- 8.** Obra de perasa

**FRANCISCO HERNÁNDEZ PALERO**

(ca.1533-1597)  
(Venegas de Henestrosa, Luys:  
*Libro de cifra nueva*, Alcalá, 1557)

- 9.** Veni redemptor quaesumus
- 10.** Ave mari stella de Palero.  
El contrabajo lleva el cantollano

- 11.** Primer Kyrie  
de Iusquin glosado de Palero

- 12.** Tercer Kyrie

- 13.** [Tiento del] septimo tono sobre  
Cum Sancto Spiritu, de Iusquin,  
de Beata Virgine

- 14.** Aspice Domine, a cinco, de Iaquet,  
glosado de Palero

- 15.** Un verso de Morales glosado

- 16.** [Tiento del] octavo tono

- 17.** [Tiento] super Philomena,  
septimo tono

- 18.** Si bona suscepimus a cinco,  
Verdelot, glosado de Palero

- 19.** Quaeramus a quatro de Montó,  
glosado de Palero, con segunda parte

- 20.** Romance] Passeavase el rey moro

- 21.** [Romance] Mira Nero de Tarpeya

- 22.** Mors ma prive

**FRANCISCO CORREA DE ARAUXO**

(1584-1654)  
(Facultad Orgánica, Alcalá, 1626)

- 23.** Tiento de séptimo tono (nº VII)

- 24.** Tiento de quarto tono (nº XV)

ANDRÉS CEA GALÁN nace en Jerez de la Frontera en 1965. Tras sus estudios en el Conservatorio Superior de Sevilla con J.E. Ayarra, asiste en Lille (Francia) a la clase de órgano de Jean Boyer y a la de Jean-Claude Zehnder en la Schola Cantorum de Basilea (Suiza).

Interesado por la interpretación en instrumentos históricos asiste también a numerosos cursos de perfeccionamiento, tanto en órgano como en clave y clavicordio, con profesores como José Luis González Uriol, Montserrat Torrent, Françoise Lengellé y Bernard Brauchli, entre otros. Paralelamente, en el campo de la restauración y construcción de instrumentos, colabora con el equipo del organero

Gerhard Grenzing (Barcelona) en la restauración de numerosos órganos de Andalucía, Mallorca, Francia... Lleva a cabo diversos trabajos de investigación sobre música de tecla y órganos ibéricos, recibiendo sendos *Premios a proyectos de investigación musical* de la Junta de Andalucía por la catalogación de los órganos de las provincias de Cádiz y Huelva.

A raíz de sus novedosas aportaciones y por su visión renovada en la interpretación de la música ibérica de tecla es asiduamente invitado como concertista y docente en España, Francia, Suiza, Austria e Italia.

ANDRÉS CEA GALÁN né à Jerez de la Frontera le 1965. Après ses études avec J.E. Ayarra dans le Conservatoire Supérieur de Sevilla, assiste à la classe d'organe de Jean Boyer à Lille (France) et à la de Jean-Claude Zehnder dans la Schola Cantorum de Bâle (Suisse).

Intéressé pour l'interprétation avec des instruments historiques il assiste aussi à nombreux classes de perfectionnement d'organe et de clavecine, avec des professeurs comme José Luis González Uriol, Montserrat Torrent, Françoise Lengellé, Bernard Brauchli, etc.. Il a aussi collaboré à la restauration et construction des instruments, avec l'équipage de Gerhard Grenzing (Barcelona).

Il a fait divers travaux d'investigation sur la musique de clé et d'organes ibériques. Il a reçu des prix de la Junta de Andalucía pour son catalogue des organes de Cádiz et Huelva. Il est souvent invité comme concertiste et comme professeur à l'Espagne, France, Suisse, Autriche et Italie.

ANDRÉS CEA GALÁN was born in Jerez de la Frontera in 1965. After completing his studies with J.E. Ayarra at the Seville Conservatory of Music, he attended Jean Boyer's organ seminars in Lille, France and also studied under Jean-Claude Zehnder at the Schola Cantorum, in Basle, Switzerland.

His interest in musical performance using period instruments led him to take numerous specialization courses for organ, klavier, and clavichord with maestros such as José Luis González Uriol, Montserrat Torrent, Françoise Lengellé and Bernard Brauchli, among others. Aside from this, in the fields of instrument restoration and construction, he has worked as part of Gerhard Grenzing's team restoring numerous organs in

Andalusia, Mallorca and France. He has carried out various investigative projects on music for keyboard and organs in Spain and has been awarded prizes for Musical Research endeavours by the Andalusian Autonomous Government for his work involving the cataloguing of organs in the provinces of Huelva and Cádiz. As result of his updated style and innovative approach to he performance of Spanish keyboard music, he is frequently invited both to perform and lecture in Spain, France, Switzerland, Austria and Italy.

## Alabanza de Tañedores *Organistas en Andalucía 1550-1626*

*No consiste la música en correr las teclas, mayormente sin arte, sino en dar a cada modo lo que es suyo, y en otras profundidades que hay (Declaración, fol.73)*

Los avisos que Bermudo dedica a los organistas en el libro cuarto de la **Declaración de instrumentos musicales** (Osuna, 1555) son lo primero que para el tañedor de órgano fue impreso en España. Carente de un verdadero planteamiento didáctico, Bermudo limita sus comentarios, diseminados en el universo de sus disquisiciones de ámbito modal, a una severa comparación de calidades. La confrontación entre la práctica musical de los *excelentes tañedores* y la de los *bárbaros tañedores* aparece, no sólo como trasfondo de su argumento, sino como vislumbre de una realidad en la España del siglo XVI. La práctica cotidiana de los organistas se desarrollaba, según evidencias, alejada de toda especulación y

perfección teórica, sembrada de grandes incertidumbres y oscuras profundidades.

Para Bermudo, *dar a cada modo lo que es suyo* parece resumir lo esencial de la excelencia en el tañer, y esto en una doble vertiente. De un lado, sólo la profunda comprensión teórica del sistema modal permite a los tañedores desenvolverse en las *breñas de la música nueva*, esto es, en la nueva dimensión que los modos transportados -usando de las teclas negras- aportan tanto a la composición como a la construcción de nuevos instrumentos. Esta *música nueva*, perfeccionada por los tañedores, a Bermudo se le antoja *delicada, subida y puesta en la cumbre de la perfección musical*. De otra parte, a cada modo corresponde, según Bermudo, una *propiedad y efecto* que deben ser tenidos en cuenta en la composición y en el tañer: *El que atinadamente quisiere componer dé a cada uno de los modos la letra que pide y componga según el efecto que desea hazer. Así, digo el modo primero ser alegre, provocativo a buena conversación y a toda honestidad; el segundo, grave; el tercero, terrible y provocativo a ira; el cuarto, adulador y halagüeño; el quinto, sensual y despertador de tentaciones; el sexto, triste e incitativo de lágrimas; el séptimo, fuerte y*

*soberbio; y el octavo tiene parentesco con todos los otros modos*. Aporta Bermudo incluso el recetario de las conexiones entre esta materia y la astrología o la medicina...

Pero si estas disquisiciones teóricas, pseudomágicas para el *bárbaro tañedor*, pueden parecernos oscuras ¿qué otras profundidades nos esperan?

En un terreno más práctico, incluso la vía para la adquisición del rango de tañedor viene señalada por la incertidumbre y la perseverancia: *No he visto hombre que se pueda dezir tañedor que no ha pasado veynte años de continuo estudio* -señala Bermudo. Y, aún así, *no todos los que allegan a este término son tañedores, sino los de buena habilidad y discípulos de señalados maestros*.

De hecho, este desalentador panorama de *profundidades* y largos años de estudio parece provocar, a mediados del siglo XVI, una gran falta de tañedores de tecla para el servicio del culto divino. Se plantea la necesidad de soluciones urgentes. Y, en esta situación, la ciudad de Ecija habría de constituirse, como patria de Fray Juan Bermudo y de Luys Venegas de Henestrosa, en punto de partida más bien casual de dos de las iniciativas editoriales más apasionantes del mundo musical hispánico

de mediados del siglo XVI. Tanto la **Declaración de instrumentos musicales** (Osuna, 1555) de Bermudo como el **Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela** (Alcalá, 1557) de Venegas pretendieron arrojar nueva luz sobre aquel sombrío panorama, pero siguiendo caminos bien diferentes.

En realidad, sólo el desarrollo de la *cifra*, a lo largo del siglo XVI, sería capaz de convulsionar aquel trabado mundo de los tañedores de órgano. El nuevo sistema de escritura vendría a hacer *camino llano y fácil el que antes era en extremo dificultoso y agro*, permitiendo *que personas tiernas y de poca edad alcancen en breve tiempo lo que en otros siglos aun no se conseguía con largos años de estudio* (Correa, *Prólogo en alabanza de la cifra*). A Luys Venegas de Henestrosa debe ser atribuida, quizá no la invención de este *nuevo modo de señales*, sino la primicia de haberlo llevado a la imprenta. A Francisco Correa de Arauxo corresponde el haber sido el más acérrimo defensor de la cifra desde las páginas de su **Facultad orgánica**.

Aparte la efectividad demostrada en el acostumbrado ejercicio de los organistas, la *cifra* adquiere también, a la larga, un papel determinante en el proceso de

emancipación de la música de tecla. De hecho, la *cifra* supone el aporte de nuevas posibilidades en el desarrollo de novedosas texturas instrumentales -como la *glosa*-, y se constituye en vehículo gráfico autónomo para los organistas. Esta vía supondrá la elevación del tañedor a la categoría de *maestro de órgano*, en busca del reconocimiento de la *eminencia de su arte*.

Parece contradictorio, sin embargo, que Bermudo sólo suministre un ejemplo musical en *cifra*, a pesar de dedicar dos capítulos de su **Declaración** a esta materia. Incluso sus propias composiciones *para tañer* fueron impresas en *canto de órgano*, esto es, en la notación polifónica propia de los *componedores*. El detalle no carece de importancia, ya que arranca de la esencia misma del planteamiento bermudiano: *Digo, que como ay tañedores de vihuela (sin saber el gamaut are) por solas cifras, así los puede aver en el monachordio si les dan las cifras*. Es decir, la posibilidad de llegar a salvar los oscuros abismos teóricos de la ciencia musical a través de la *cifra* aleja irremisiblemente al tañedor, según Bermudo, de toda eminencia. Yendo más lejos, Bermudo llega a desaconsejar el estudio de la *música de tañedores compuesta*

*sobre el monachordio* -esto es, escrita presumiblemente en *cifra*- *porque tiene grandes faltas*, y sólo recomendará la música de *componedores* como Josquin, Jachet, Morales, Gomberth, y otros.

Contra todo esto, el **Libro de cifra nueva** de Venegas de Henestrosa sólo contiene, en su mayor parte, *música de tañedores*.

Junto a obras de los vihuelistas Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador y otros, es sin duda el corpus constituido por no menos de cuarenta obras de Antonio de Cabezón y trece o catorce de Francisco Hernández Palero -además de la escueta presencia de Soto, Alberto, Vila y de la desconocida Gracia Baptista monja- el que da enjundia y fundamento al **Libro de cifra nueva**.

Tanto Cabezón como Soto y Vila son considerados *excelentes tañedores* en el *libro quarto* de la **Declaración**, y quedan, por tanto, exentos de los *argumentos* y *contradicción* esgrimidos por Bermudo, ya que éstos *no corren contra los claros tañedores*. Pero ¿y Palero?

Palero residía en la Capilla Real de Granada al menos desde primeros de 1553, donde parece suceder a Don Juan Doyz en la ración del órgano. Este *Don Ioan*, que

aparece citado como *excelente músico de tecla de Granada* en el **Arte Tripharia** de Juan Bermudo (Osuna, 1550), figura como organista en la catedral de Málaga desde marzo de 1552. Como Bermudo señala también este traslado en el *libro quarto* de la **Declaración** cabe suponer que la redacción de esta parte de la obra sólo pudo quedar ultimada entre marzo de 1552 y las fechas previas a la edición en 1555. En este lapso de tiempo ¿llegaría a tener noticia Fray Juan Bermudo de las excelencias y facultades del recién nombrado organista de la Capilla Real de Granada, Francisco Hernández Palero?. Y, si le conoció, como pudo haber conocido a Vila, a Soto o a Cabezón, ¿debió incluirlo también junto a los *excelentes tañedores* de la **Declaración**?

Como una realidad más que probable puede intuirse el rechazo que Bermudo habría mostrado por la obra de Palero y por su excelencia. En un sentido de clasificación bermudiano, Palero nunca habría escapado a la designación de *bárbaro tañedor*, a la vista de su producción musical conocida. En efecto, de sus trece o catorce piezas transmitidas por Venegas, la mayor parte corresponde a glosas o parodias sobre obras polifónicas de Jachet, Verdelot,

Mouton, Josquin, Morales, Richafort y, tal vez, Crecquillon. Esta circunstancia le coloca en una doble perspectiva: por un lado, sus *glosados* sobre motetes y partes de la misa -los primeros que para tecla fueron impresos en España- le sitúan entre los organistas más avanzados de su tiempo; por otro, esta práctica, fundamental en el proceso emancipador de la música de tecla, es argumento esencial en la feroz crítica de Bermudo contra los *bárbaros tañedores*. *No sé yo cómo puede escapar un tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante y atrevido si las glosa -acusa*. Para Bermudo *la excelencia del tañedor es que tanga limpio*-esto es, sin glosas- *para que los cantores que le oyeren gusten de lo que tañe*, pues... ¿qué otra cosa es echar glosas a una obra sino *pretender enmendarla*?

Pero, aparte las conjeturas sobre la drástica confrontación estética que pudieran representar Bermudo y Palero en el mundo de los *tañedores de órgano* del siglo XVI, no pueden quedar dudas acerca del grado de eminencia y reconocimiento alcanzado por Palero a lo largo de su trayectoria profesional.

Nacido en Tendilla (Guadalajara) hacia 1533(\*) y formado probablemente en los

ambientes musicales cercanos a la casa del Duque del Infantado en Guadalajara, a la del Cardenal Tavera en Alcalá o a la catedral de Sigüenza, llegaría a la Capilla Real de Granada hacia 1553, donde permanece como organista hasta su muerte en 1597. Ya en 1558, tras haber aparecido publicadas obras suyas en el **Libro de cifra nueva**, sería reclamado con gran insistencia, aunque sin éxito, por el cabildo de la catedral de Sigüenza para ocupar la prebenda de organista -vacante por renuncia de Luys Alberto, el otro representado en el **Libro** de Venegas-, ya que *estaban informados ser uno de los más insignes [organistas] del reino*.

La gestión del cabildo de Sigüenza, repetida de nuevo en 1563, tenía una orientación clara: proveer la plaza en el más eminente organista que fuere posible. Así lo revela la misma nómina de organistas de la Catedral, donde aparecen durante la segunda mitad del siglo XVI Luys Alberto, Francisco Salinas, Juan y Hernando de Cabezón, Juan de Arratia y Diego del Castillo, entre otros.

Es éste último quien aporta la noticia sobre una estancia de Palero en la Corte. Diego del Castillo solicitaría en septiembre

de 1569 al cabildo de Sigüenza veinte días de licencia, ya que *tenía nezesidad yr a la corte a causa de estar allí Palero y Soto y otros músicos de órgano para comunicar cosas con ellos de su arte y estudios*. Esta casual confluencia de *músicos de órgano* en la Corte permitiría elucidar también sobre las posibles conexiones artísticas existentes entre *los más insignes organistas del reino*.

Todas estas evidencias, junto al papel desempeñado como juez de oposiciones y también como tasador y supervisor en la obra de diversos órganos, coloca a Francisco Hernández Palero en una perspectiva de reconocida eminencia.

En una visión general, la obra de Palero presenta elementos de estilo muy particulares, formando un conjunto prácticamente aparte dentro del repertorio contenido en el **Libro de cifra nueva**. Comparadas con el corpus más numeroso de la colección -el de Cabezón-, las piezas de Palero muestran un estadio más avanzado en el desarrollo conceptual de la *glosa*. Son de Palero los primeros ejemplos de *glosados* sobre motetes y partes de la misa impresos para tecla en España, y el grado de asimilación de la *glosa* en el *tiento* aparece más desarrollado en los suyos que

en los de otros autores representados en la colección de Venegas. Este mayor asentamiento de la *glosa* tiene una consecuencia directa sobre la notación: las obras de Palero son casi las únicas, dentro del **Libro**, que llegan a incorporar ornamentos en semicorcheas. Todo ello adscribe su producción musical conocida a un concepto menos estático y más impregnado de elementos idiomáticos de tipo instrumental que el de sus contemporáneos ibéricos.

Será precisamente a través de la *cifra* que esta manera de concepción de la música de órgano -tan ajena, al menos en principio, a la de Bermudo- llegue a expandirse hasta dar cuerpo al excelente **Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica... compuesto por Francisco Correa de Arauxo** (Alcalá, 1626). Punto culminante de la producción instrumental hispana de principios del siglo XVII y la más tenaz vindicación de la *cifra* y de la eminencia del *maestro de órgano*, la **Facultad orgánica** de Correa emerge como un monumento único, de ancestros casi desconocidos, en el panorama de la música orgánica en Andalucía. Crisol de

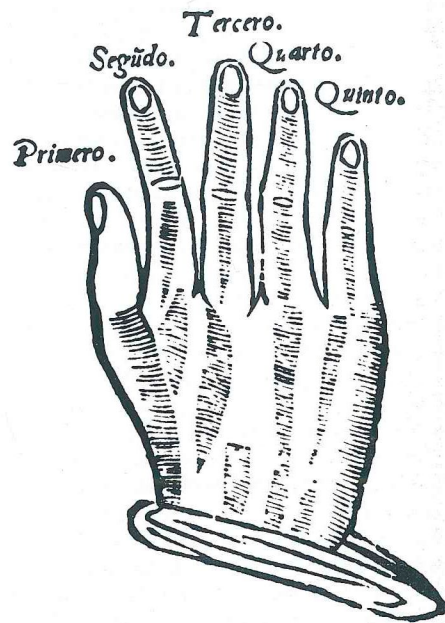
una supuesta tradición sevillana de tañedores de órgano -cuyo principal abanderado habría sido Francisco Peraça-, Correa recoge en su **Libro de tientos** novísimas *flores de música* firmemente asentadas en el conocimiento práctico y teórico de autores *gravísimos y antiguos*.

Lamentablemente los precedentes sevillanos de la obra correana apenas si pueden ser rastreados. De la producción que pudieran haber dejado el *excelente* Pedro Villada o Diego del Castillo nada queda. Sólo unos únicos retazos de Estacio Lacerna (organista de la colegial de San Salvador de Sevilla entre 1593 y 1595, nacido en Sanlúcar de Barrameda en 1574 y muerto en Lima en 1625) y de uno de los Peraza (cual entre los célebres miembros de la dinastía ?) sostienen la conjetura sobre los posibles orígenes musicales del genial Correa. Sólo entre las **Flores de música** de Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620) y la **Facultad orgánica** de Correa aparecen vínculos ciertos, tanto en el plan general de la edición como en relevantes detalles notacionales y compositivos, que merecerían ser estudiados en profundidad.

Pero, si casi desconocidos son los

antecedentes, nada ha trascendido hasta ahora de la producción de Correa posterior a 1626, ni de la de sus propios discípulos. ¿Son las tres páginas manuscritas halladas en Méjico -con fragmentos de música en cifra de Correa, tal vez de su discípulo Antonio Carrasco y de un tal Cabrera que *en Perú fue maestro*- lo único que nos ha quedado?. ¿A quién pertenecen las obras anónimas conservadas junto a las de Peraça y Estacio en el manuscrito de la Biblioteca de Ajuda?. ¿Podrían ser del más maduro Correa segoviano algunos de los grandes tientos copiados por Antonio Martín y Coll en su **Huerto ameno de varias flores de música?**... Y, finalmente, ¿cuál es la razón por la que nunca ha sido hallado rastro de música de órgano en cifra en Andalucía?. ¿O acaso fue la misma cifra, capaz de elevar al *bárbaro tañedor* a la categoría de *maestro de órgano*, responsable también de su propio declive?. Pero, ¿hasta la completa desaparición?

(\*) Agradecemos al musicólogo D. Juan Miguel Ruiz Jiménez (Granada) las precisiones sobre la fecha de nacimiento e ingreso en la Capilla Real de Granada de Francisco Hernández Palero.



## Sobre la interpretación en el Órgano de Evora

A falta de documentos históricos que lo corroboren, sería en torno a 1562 -fecha inscrita en una de las cartelas del coro- cuando un desconocido artífice asienta nuevos órganos en la catedral de Evora. El coro alto, edificado hacia 1560 a los pies de la nave gótica, fue dotado de un espléndido mobiliario ejecutado en un unitario estilo manierista de corte flamenco: dos grandes órganos gemelos, enfrentados, a ambos lados de la sillería. Perdido el del lado de la Epístola en las primeras décadas de nuestro siglo, sólo el órgano del Evangelio subsiste, aunque con las transformaciones que, corriendo el tiempo, le fueron impuestas.

La parte mecánica del instrumento, así como sus secretos, fueron completamente rehechos hacia 1760 por el organero Pascoal Caetano. La extensión original del teclado, probablemente desde Fa, quedó ampliada a 45 puntos, desde C1 a c5, con octava corta. A tal efecto fueron

incorporados nuevos tubos de madera para las notas más graves de los *flautados*. Esta renovación general del órgano afectó también, sin duda, a la primitiva estructura y disposición de registros, pero conservó la tubería de mediados del siglo XVI y su distribución en registros enteros sobre un único secreto por terceras.

Pascoal Caetano, de origen italiano pero activo en Portugal, construiría también dos nuevos órganos para la capilla mayor de la catedral de Evora -en 1758 y 1762-, de los que sólo el primero existe aún en su emplazamiento original.

Todavía en torno a 1800 un desconocido organero añade, bajo el secreto de Caetano, una nueva corredera para los dos medios registros de lengüetería dispuestos *en forma de artillería*. A esta última renovación corresponden también otras alteraciones menores, sobre todo en el registro de *Cheios*.

El órgano de Evora sería restaurado en 1966/67 por D.A. Flentrop con el experto asesoramiento del Dr.M. Vente y bajo los auspicios de la Fundação Calouste Gulbenkian. De esta fecha data la definitiva composición de los *Cheios*. Un ventilador con su correspondiente depósito sustituye

a los fuelles originales, perdidos al mismo tiempo que el órgano de la Epístola.

La sonoridad de los *flautados* del órgano de Evora, los registros tal vez menos alterados en las sucesivas intervenciones, ha sido especialmente explotada en la interpretación de las obras contenidas en este disco. El uso del *flautado de 24* pretende evocar, en la obra de Palero, la gravedad de los grandes órganos que, con la *industria de [Gregorio] Silvestre*, se proyecta construir en 1567 para la catedral de Granada, y para los que el propio Palero emitió informe hacia 1578...

Por otro lado, la *mistura de dezena*, la *qual por ser consonancia imperfecta ninguno la ha osado poner [en los órganos]* -una de las novedades anunciadas por Bermudo para el nunca publicado *libro sexto* de su **Declaración**-, presente en la composición del órgano de Evora, se hallaría también en el órgano que Bermudo dice haber construido en la ciudad de Baeza.

La registración utilizada para cada una de las piezas pretende ajustarse tanto a las indicaciones suministradas por las *memorias de registros y misturas* de finales del siglo XVI como al carácter y *efecto* que, según Bermudo, corresponde a cada modo, en

**Detañer el órgano** fol. exp.

Arriba, escritura musical de la "Declaración de Instrumentos" de Fray Juan Bermudo (Osuna, 1555).  
Abajo, escritura cifrada del "Libro de Cifra Nueva" de Luys Venegas de Henestrosa (Alcalá, 1557).

un intento de *dar a cada modo lo que es suyo*.

La transcripción de las obras ha sido cuidadosamente contrastada con los correspondientes manuscritos y ediciones originales. Para la música de Palero se ha seguido la nueva edición crítica que prepara para la imprenta el propio intérprete. En la interpretación se aportan renovadas ideas sobre la lectura de la *cifra* y sobre los preceptos relativos al *tañer con buen ayre* descrito por Tomás de Santamaría en su **Arte de tañer fantasía** (Valladolid, 1565), usando de las *maneras* propias del *bárbaro tañedor*.

✻ ANDRÉS CEA GALÁN

## Disposición del Órgano del Coro Alto de la Catedral de Evora

|                                    |                  |
|------------------------------------|------------------|
| Un teclado manual de 45 puntos     | (C,D,E,F,G,A-c5) |
| Seis pedales enganchados al manual | (C,D,E,F,G,A)    |
| Presión del viento                 | 56 mm.           |
| Diapasón                           | b3 ca. 435Hz.    |
| Flautado de 24                     | F24              |
| Flautado de 12                     | F12              |
| Outava Real                        | Oct              |
| Quinta Real                        | QR               |
| Dec. quinta y de. setima           | 15-17            |
| Cheios (Cl: 19,22,22,26)           |                  |
| (c#3: 8,12,15,19)                  | Ch               |
| Flauta de pao da man esq           | (hasta c3)       |
| Vos humana                         | (desde c#3)      |
| Corneta de 4 por punto             | (desde c#3)      |
| Trompeta real da man esqr.         | (hasta c3)       |
| Clarim da man direita              | (desde c#3)      |
| Tamborhem/Vaza vento               |                  |

## Registraciones

### INCERTUS AUTHOR

|                               |                          |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1. Oitavo modo                | F24, F12, Oct,<br>QR, Ch |
| 2. Tiento de 6º por gesolreut | F12, Oct, QR             |

### FRAY JUAN BERMUDO

|                |     |
|----------------|-----|
| 3. Exemplo     | Oct |
| 4. Modo quarto | F12 |

|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| 5. Octavo por elami | F24 (octava alta) |
| 6. Ave maris stella | F12               |

### ESTACIO LACERNA

|                       |                 |
|-----------------------|-----------------|
| 7. [Tiento de] 6º tom | F12, Oct, 15-17 |
|-----------------------|-----------------|

### PERAZA

|         |     |
|---------|-----|
| 8. Obra | F12 |
|---------|-----|

### FRANCISCO HERNÁNDEZ PALERO

|                                               |                        |
|-----------------------------------------------|------------------------|
| 9. Veni redemptor quaesumus                   | F24, F12,<br>Oct, QR   |
| 10. Ave maris stella                          | F24, F12               |
| 11. Primer Kyrie de Iusquin glosado           | F12                    |
| 12. Tercer Kyrie                              | F24, F12               |
| 13. [Tiento]                                  |                        |
| sobre Cum Sancto Spiritu                      | F24, F12, Oct          |
| 14. Aspice Domine<br>de Iaquet glosado        | F12                    |
| 15. Un verso de Morales glosado               | F12, Oct, QR,<br>15-17 |
| 16. [Tiento del] octavo tono                  | F24, F12, Oct          |
| 17. [Tiento] super Philomena                  | F12, QR                |
| 18. Si bona suscepimus<br>de Verdelot glosado | F12, Oct               |
| 19. Quæramus de Mouton glosado                | F24, F12, QR           |
| 20. Passeavase el rey moro                    | Oct                    |
| 21. Mira Nero de Tarpeya                      | QR                     |
| 22. Mors ma prive                             | Oct                    |

### FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

|                                     |          |
|-------------------------------------|----------|
| 23. Tiento de séptimo tono (nº VII) | F12, Oct |
| 24. Tiento de quarto tono (nº XV)   | F12      |

## Alabança de Tañedores

### Organistes en Andalousie 1550-1626

*La musique ne consiste pas à parcourir le clavier, généralement sans effort artistique, mais à donner à chaque mode ça que l'appartient et à d'autres profondeurs que aussi ils existent (Declaración, fol.73).*

**L**es avertissements que Bermudo adresse aux organistes, dans le *Livre Quatrième de la Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), constituent le premier témoignage imprimé en Espagne destiné aux joueurs d'orgue. Sans s'embarrasser de considérations didactiques, Bermudo présente ses commentaires, qui s'inscrivent dans le cadre de son exposé sur le système modal, sous la forme d'une sévère comparaison qualitative. La confrontation entre la pratique musicale des *organistes excellents* et celle des *organistes barbares* apparaît non seulement comme la toile de fond de son argument, mais également comme une approche de la réalité de

l'Espagne au XVIème siècle. De toute évidence, la pratique quotidienne des organistes était dépourvue de tout esprit de spéculation et de perfection théorique et se caractérisait par de grandes incertitudes et d'obscurités profondes.

Pour Bermudo, *donner à chaque ça que l'appartient* semble résumer la première qualité du joueur d'orgue d'après un double point de vue. D'une part, seule la profonde compréhension théorique du système modal permet à l'organiste d'évoluer *dans les broussailles de la musique nouvelle*, c'est-à-dire dans la nouvelle dimension créée par les modes transposés - en utilisant *les touches noires* - aussi bien pour la composition que pour la construction de nouveaux instruments. Pour Bermudo, cette *musique nouvelle*, perfectionnée par les musiciens, est *délicate et audacieuse et constitue le summum de la perfection musicale*. D'autre part, selon Bermudo, à chaque mode correspondent une *propriété* et un *effet* dont l'on doit tenir compte dans la composition et dans l'exécution: *celui qui prétend être bon compositeur devra assigner à chaque mode la lettre que il demande et composer selon l'effet qu'il désire produire*. De cette manière, *je dis que le premier mode doit être vif et inciter à la*

*bonne conversation et à l'honnêteté; le second, grave; le troisième, terrible et incitant à la colère; le quatrième, adulateur et enjôleur; le cinquième, sensuel et invitant à la tentation; le sixième, triste et incitant aux larmes; le septième, énergique et altier; et le huitième a des liens de parenté avec tous les autres modes*. Bermudo, y compris, fait le détail des rapports entre cette matière et l'astrologie ou la médecine...

Certes, ces digressions théoriques, pseudo-magiques pour l'*organiste barbare*, peuvent nous sembler obscures. Mais que d'autres profondeurs nous attendent?.

Dans un domaine plus pratique, même pour être admis au rang de joueur, le chemin passe par l'incertitude et la persévérance: *je n'ai connu aucun homme qui prétende être musicien et qui ne se soit consacré moins de vingt ans à l'étude*, indique Bermudo. Et il faut reconnaître que *parmi ceux qui ont parcouru ce chemin, seuls méritent le titre d'organistes les musiciens dotés d'un talent certain et les disciples de maîtres distingués*.

De fait, ce panorama décourageant des *profondeurs* et de longues années d'étude semble être la raison pour laquelle, vers la moitié du XVIème siècle, on peut détecter

une remarquable manque d'organistes pour le service du culte. La situation requiert des solutions urgentes. C'est dans ce contexte que la ville d'Ecija, en tant que berceau natal de Fray Juan Bermudo et de Luys Venegas de Henestrosa, allait être le témoin fortuit des deux initiatives les plus passionnantes, du point de vue de l'édition, dans le monde musical hispanique de la moitié du XVIème siècle. La **Declaración de instrumentos musicales** (Osuna, 1555) de Bermudo et le **Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela** (Alcala, 1557) de Venegas prétendaient aborder ce sombre panorama, sous deux angles bien différents.

En réalité, seul le développement de la *cifra*, au cours du XVIème siècle, allait bouleverser le monde des organistes. Le nouveau système d'écriture allait transformer en *chemin aplani et commode* ce qui était auparavant une *voie difficile et accidentée*, permettant à de jeunes personnes d'atteindre en peu de temps ce que d'autres, jadis, ne pouvaient obtenir, même après de longues années d'étude (Correa, *Prólogo en alabança de la cifra*). C'est à Luys Venegas que l'on doit, non pas l'invention de ce nouveau mode de signes, mais l'honneur de

l'avoir édité pour la première fois. Francisco Correa, dans son livre **Facultad orgánica**, a été le défenseur le plus acharné du nouveau système.

Outre son efficacité démontrée dans l'exercice habituel des organistes, la *cifra* joue également un rôle déterminant, à long terme, dans le processus d'émancipation de la musique pour clavier. De fait, la *cifra* apporte de nouvelles possibilités dans le développement de nouvelles textures instrumentales - comme la *glosa* - et constitue un support graphique autonome pour les organistes. Cette évolution permettra d'élever l'organiste au rang de *maître d'orgue*, en quête de la reconnaissance de l'*éminence de son art*.

Néanmoins, il peut paraître contradictoire que Bermudo ne cite qu'un seul exemple musical de *cifra* alors qu'il consacre deux chapitres de son livre **Declaración** à ce sujet. Même ses propres compositions pour clavier ont été imprimées en *chant d'orgue*, c'est-à-dire au moyen d'une notation polyphonique caractéristique des *compositeurs*. Ce détail s'avère important car il découle de l'essence même de la démarche bermudienne: *j'affirme que de la même*

*manière qu'il y a des joueurs de vihuela (ignorant le gamut are) qui n'utilisent que les cifras, il peut y avoir des joueurs de manichordion utilisant également les cifras.* Autrement dit, la possibilité de franchir les obscurs abîmes théoriques de la science musicale au moyen de la *cifra* éloigne irrémissiblement le musicien, selon Bermudo, de toute éminence. Pour être plus précis encore, Bermudo en arrive à déconseiller l'étude de la *musique d'organistes composée sur le manichordion* - c'est-à-dire, très probablement écrite en *cifra* - *parce qu'elle a de grands défauts*, et il recommande seulement la musique de *compositeurs* tels que Josquin des Prés, Jachet, Morales, Gomberth et autres.

En opposition à tout cela, le **Libro de cifra nueva** de Venegas de Henestrosa ne contient principalement que de la *musique d'organistes*. Outre certaines œuvres des joueurs de vihuela Narvaez, Mudarra, Valderrabano, Pisador et autres, ce qui constitue la substance et le fondement du **Libro de cifra nueva**, c'est sans doute le corpus constitué par une quarantaine d'œuvres d'Antonio de Cabezon et treize ou quatorze autres de Francisco Hernández Palero, sans oublier la présence

discrète de Soto, Alberto, Vila et la religieuse inconnue Gracia Baptista.

Aussi bien Cabezon que Soto et Vila sont considérés comme d'*excellents organistes* dans le *livre quatrième* de la **Declaración** et sont exempts, par conséquent, des *arguments et contradiction* présentés par Bermudo, étant donné qu'*ils ne vont pas à l'encontre des organistes clairs*. Mais que dit-il de Palero?

Palero exerçait, au moins depuis le début de 1553, à la Chapelle Royale de Grenade où il succède, semble-t-il, à Don Ioan Doyz comme organiste. Ce Don Ioan, cité dans **Arte Tripharia** de Juan Bermudo (Osuna, 1550) en tant qu'*excellent musicien de clavier*, figure comme organiste à la cathédrale de Malaga depuis mars 1552. Comme Bermudo signale également ce changement de résidence dans le *livre quatrième* de la **Declaración**, nous devons supposer que la rédaction de cette partie de l'ouvrage n'a pu être achevée qu'entre le mois de mars 1552 et la période immédiatement antérieure à son édition de 1555. Nous pouvons nous demander si, durant ce temps, Fray Juan Bermudo a pu entendre parler des excellences et des facultés de l'organiste récemment nommé

à la Chapelle Royale de Grenade, Francisco Hernández Palero. Et, s'il l'a connu, comme il a pu connaître Vila, Soto ou Cabezon, l'aurait-il inclus également parmi les *excellents organistes* de la **Declaración** ?

Le rejet que Bermudo aurait manifesté vis-à-vis de l'œuvre de Palero et de ses excellences semble être une réalité plus que probable. Selon les critères de la classification bermudienne, Palero n'aurait pu échapper à la qualification d'*organiste barbare*, si l'on tient compte de sa production musicale connue. En effet, des treize ou quatorze pièces transmises par Venegas, la plupart correspondent à des variations ou à des parodies à partir d'œuvres polyphoniques de Jachet, Verdelot, Mouton, Josquin des Prés, Morales, Richafort et, peut-être, de Crecquillon. Cette circonstance le situe dans une double perspective: d'une part, ses *glosados* sur des motets et des parties de la messe - les premiers pour clavier qui ont été imprimés en Espagne - le situent parmi les organistes les plus modernes de son époque; d'autre part, cette pratique, fondamentale dans le processus d'émancipation de la musique pour clavier, est un argument essentiel de la critique

féroce de Bermudo contre les *organistes* barbares. Je ne m'explique pas comment un *organiste* (interprétant des œuvres d'hommes excellents) peut échapper aux qualificatifs d'effronté, d'ignorant et d'insolent s'il joue avec *glosas*, accuse-t-il. Pour Bermudo, l'excellence de l'organiste réside dans l'interprétation propre - c'est-à-dire, sans *glosas* -, afin que les chanteurs qui l'entendent apprécient ce qu'il joue, car... en quoi consiste jouer des *glosas* à partir d'une œuvre, si ce n'est prétendre l'amender?

Mais indépendamment des conjectures sur la confrontation esthétique radicale que pourraient représenter Bermudo et Palero dans le monde des organistes du XVI<sup>ème</sup> siècle, on ne peut mettre en doute le niveau d'éminence et de reconnaissance atteint par Palero au cours de sa carrière professionnelle.

Né à Tendilla (province de Guadalajara) vers 1533 (\*) et formé probablement dans les cercles musicaux proches de la maison du Duc del Infantado à Guadalajara, de celle du Cardinal Tavera à Alcalá ou de la cathédrale de Sigüenza, il arrivera à la Chapelle Royale de Grenade vers 1553 où il occupera la fonction d'organiste jusqu'à sa mort en 1597. Dès 1558, après la publication de quelques-unes de ses

œuvres dans le **Libro de cifra nueva**, il sera réclamé avec beaucoup d'insistance, sans résultat toutefois, par le chapitre de la cathédrale de Sigüenza, pour occuper la prébende d'organiste - poste vacant suite à la démission de Luys Alberto, qui figure également dans le **Libro** de Venegas - parce qu'on avait entendu dire qu'il était un des plus insignes organistes du royaume.

Les démarches engagées par le chapitre de Sigüenza, réitérées en 1563, visaient un but clair: engager le plus éminent organiste dans la mesure du possible. Ce fait nous est révélé par la liste des organistes de la cathédrale pendant la deuxième moitié du XVI<sup>ème</sup> siècle où figurent, entre autres, Luys Alberto, Francisco Salinas, Juan et Hernando de Cabezon, Juan de Arratia et Diego del Castillo.

Ce dernier rapporte une information sur un séjour de Palero à la Cour. En 1569, Diego del Castillo demandera un congé de vingt jours au chapitre de Sigüenza parce qu'il lui fallait se rendre à la Cour et s'y réunir avec Palero et Soto et d'autres musiciens organistes afin d'échanger des idées sur leur art et leurs études. Cette confluence de musiciens organistes à la Cour permettra de spéculer également sur les connexions artistiques

possibles entre les plus insignes organistes du royaume.

Toutes ces évidences, sans oublier le rôle qu'il a joué en tant que juge de concours ou taxateur et superviseur des travaux de construction et restauration d'orgues, situent Francisco Hernández Palero au rang d'éminence reconnue.

Du point de vue général, l'œuvre de Palero présente des éléments de style bien particuliers qui constituent un ensemble pratiquement unique dans le répertoire exposé dans le **Libro de cifra nueva**. Par rapport au corpus le plus consistant de la collection - celui de Cabezon -, les pièces de Palero révèlent un niveau plus avancé dans le développement conceptuel de la *glosa*. Palero est l'auteur des premiers exemples de *glosados* à partir de motets et de parties de la messe imprimés en Espagne pour clavier, et le niveau d'assimilation de la *glosa* dans le *tiento* résulte plus développé dans son œuvre que chez d'autres auteurs qui figurent dans le recueil de Venegas. Ce fondement plus élaboré de la *glosa* entraîne une conséquence directe sur la notation: les œuvres de Palero sont quasiment les seules, dans le **Libro**, qui incorporent des ornements en doubles croches. Tout cela

confère à sa production musicale connue une conception moins statique et plus imprégnée d'éléments idiomatiques de type instrumental que chez ses contemporains ibériques.

C'est précisément grâce à la *cifra* que cette conception de la musique d'orgue - bien éloignée, du moins en principe, de celle de Bermudo - arrivera à s'étendre au point de donner corps à l'excellent **Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano** intitulé **Facultad orgánica...** composé par Francisco Correa de Arauxo (Alcalá, 1626). La *Facultad orgánica* de Correa, point culminant de la production instrumentale hispanique du début du XVII<sup>ème</sup> siècle et apologie énergique de la *cifra* et de l'éminence du maître d'orgue, surgit comme un monument unique d'ancêtres pratiquement inconnus, dans le panorama de la musique d'orgue en Andalousie. Creuset d'une supposée tradition sévillane de joueurs d'orgue - dont le principal représentant aurait été Francisco Peraça -, Correa recueille dans son **Libro de tientos** les tout nouveaux fleurons de la musique qui sont nés sur la base solide de la connaissance pratique et théorique d'auteurs anciens et très sérieux.

Malheureusement, il n'existe pratiquement pas de traces des antécédents sévillans de l'ouvrage de Correa. Il ne reste rien de la production qu'aurait pu laisser l'excellent Pedro Villada ou Diego del Castillo. Seuls quelques fragments d'Estacio Lacerna (organiste à l'église collégiale de San Salvador à Séville, de 1593 à 1595, né en 1574 à Sanlúcar de Barrameda et mort à Lima en 1625) et de l'un des Peraça (sans pouvoir préciser de quel membre de la célèbre dynastie il s'agit) servent de base à la conjecture sur les origines musicaux possibles du génial Correa. Entre les **Flores de música** de Manoel Rodrigues Coelho (Lisbonne, 1620) et la **Facultad orgánica** de Correa, il existe des rapports certains, aussi bien du point de vue général de l'édition que dans d'importants détails concernant la notation et la composition, qui mériteraient une étude plus approfondie.

Si les antécédents sont quasiment inconnus, on ne sait rien non plus de la production de Correa après 1626, ni de celle de ses disciples. Le seul héritage serait-ce les trois pages manuscrites découvertes au Mexique où figurent des fragments musicaux en cifra de Correa, peut-être de son disciple Antonio Carrasco

et d'un certain Cabrera qui *au Pérou fut maître*? A qui appartiennent les oeuvres anonymes conservées avec celles de Peraça et d'Estacio dans le manuscrit de la Bibliothèque d'Ajuda? Quelques-uns des *tientos* copiés en 1709 par Antonio Martin y Coll dans son **Huerto ameno de varias flores de música**, seraient-ils du plus mûr Correa de Ségovie?... Et, finalement, pour quelle raison n'existe-t-il aucune trace de musique d'orgue écrite en *cifra* en Andalousie? Ou est-ce que la *cifra*, capable d'élever l'*organiste barbare* à la catégorie de *maître d'orgue*, a été responsable en même temps de son propre déclin? Et jusqu'à sa totale disparition?

(\*) Nos remerciements au musicologue M. Juan Miguel Ruiz Jiménez (Grenade) pour les précisions qu'il nous a apportées concernant la date de naissance de Francisco Hernandez Palero et de son installation à la Chapelle Royale de Grenade.

## L'interprétation sur l'orgue d'Évora

Bien qu'il n'existe aucun document historique qui le confirme, c'est vers 1562 - l'année est inscrite sur l'une des consoles du chœur - qu'un artisan inconnu aurait installé de nouvelles orgues dans la cathédrale d'Évora. Le chœur supérieur, construit vers 1560 au pied de la nef gothique, a été pourvu d'un splendide mobilier réalisé dans un style unitaire maniériste flamand: deux grandes orgues jumelles, situées face à face, de part et d'autre des stalles. Après la perte de l'orgue situé du côté de l'Épître, au début de ce siècle, il ne reste plus aujourd'hui que celui de l'Evangile, qui a dû subir, avec le temps, plusieurs transformations.

La partie mécanique de l'instrument ainsi que les sommiers ont été totalement refaites vers 1760 par le facteur d'orgues Pascoal Caetano. Le clavier original, probablement à partir du fa, a été modifié et comporte 45 touches, du C1 au c5, avec

octave courte. A cet effet, on a rajouté de nouveaux tuyaux en bois pour les notes les plus graves des *flautados*. Cette restauration générale de l'orgue a sans doute concerné également la structure primitive et la disposition des registres, mais on a conservé les tuyaux du XVIème siècle et leur distribution sur un seul sommier par tierces.

Pascoal Caetano, d'origine italienne mais exerçant au Portugal, construira également deux nouvelles orgues pour la grande chapelle de la cathédrale d'Évora - en 1758 et 1762; seul le premier subsiste sur son emplacement original.

Vers 1800, un facteur d'orgues inconnu rajoute, sous le sommier posé par Caetano, une nouvelle coulisse pour les deux demi-registres des jeux d'anches, disposés en chamade (*en forme d'artillerie*). Cette dernière restauration a entraîné également plusieurs modifications secondaires, notamment du registre de *Cheios*.

L'orgue d'Évora a été restauré en 1966-67 par D.A. Flentrop assisté d'un expert, le Dr. M. Vente, et sous les auspices de la Fundação Calouste Gulbenkian. C'est de cette époque que date la composition définitive des *Cheios*. Un ventilateur et son

réservoir correspondant remplace les soufflets originaux qui avaient disparu en même temps que l'orgue de l'Épître.

La sonorité des *flautados* de l'orgue d'Évora - les registres qui ont sans doute subi moins de modifications au cours des différentes réformes - a été particulièrement exploitée dans l'interprétation des oeuvres contenues dans ce disque. L'utilisation du *flautado* de 24 dans l'oeuvre de Palero entend évoquer les sons graves des grandes orgues qui devaient être construites en 1567 pour la cathédrale de Grenade, grâce à l'industrie de (Gregorio) Silvestre, et sur lesquelles Palero a émis a rapport vers 1578...

D'autre part, le *jeu de tierce*, que personne n'a osé placer (sur les orgues) à cause de sa consonance imparfaite - une des innovations annoncées par Bermudo pour le livre sixième de sa **Declaración** qui ne sera jamais édité -, et qui existe sur l'orgue d'Évora, sera également installé sur l'orgue que Bermudo affirme avoir construit dans la ville de Baeza.

Les registres utilisés pour chaque pièce entendent tenir compte des indications fournies par les *mémoires de registres* et des *mélanges des jeux* de la fin du XVIème siècle

ainsi que du caractère et de l'effet qui, selon Bermudo, correspond à chaque mode, visant ainsi à donner à chaque mode ce que l'appartient.

La transcription des oeuvres a été élaborée avec le plus grand soin à partir des manuscrits correspondants et des éditions originales. Pour la musique de Palero, on a suivi la nouvelle édition critique qui doit être prochainement publiée sous la responsabilité de l'interprète. L'interprétation est caractérisée par un renouvellement d'idées concernant la lecture de la *cifra* et les préceptes relatifs au *tañer con buen ayre* (jouer avec bon style) décrite par Tomas de Santamaria dans son livre **Arte de tañer fantasía** (Valladolid, 1565), utilisant les manières caractéristiques de l'organiste barbare.



## Alabança de Tañedores Organists in Andalusia 1550-1626

*Music is not simply a matter of playing the keys, mainly artlessly, but rather of giving to each mode that which belongs to it and other intricacies that exist - Declaración, fol. 73*

The warnings issued by Bermudo to the organists, in his *Fourth Book of the Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), are the first statements ever printed in Spain dedicated to the organ player. Lacking a true didactic approach and disseminated within his universe of modal disquisitions, Bermudo limits his comments to a harsh comparison of qualities. The comparison he makes between the musical methods of the excellent players and the barbarian players provides us, not only with the background for his arguments, but, also with a glimpse into the reality of 16th century Spain. The daily practice of the organ players,

developed remote of any speculation and theoretical perfection, according to the evidence retrieved, was strewn with enormous doubts and dark insights.

For Bermudo, *give to each mode that which belongs to it*, seems to summarize the essential point of the virtuosity of playing giving to this statement a double meaning.

On one hand, only the in-depth comprehension of the modal system theory allows the players of musical instruments to evolve *inside the bramble that is this new music*, this is, within the new dimension that the transported modes using the *black keys* - provide to the composition as well as to the building of new instruments. Bermudo considered this *new music*, improved by the organ players as delicate, heavenly and placed on the summit of musical perfection. On the other hand, according to Bermudo, each mode has a property and effect that should be taken into consideration when music is being composed and later played: *He who desires to sensibly compose, should give to each mode the text it demands and should compose according to the effect he wishes to induce. Thus, I say that the first mode should be gay, suggestive through its conversation and sincerity; the second, solemn*

*the third, terrible and wrath provoking; the fourth, flattering and alluring; the fifth, sensual and tempting; the sixth, sad and moving to tears; the seventh, strong and magnificent; and the eighth must be related to all the others.* Furthermore, Bermudo provides the recipe for the links between this subject and astrology or medicine...

But if the meaning of these theoretical disquisitions, pseudomagical for a barbarian player, seem to be obscure for us, what other insights should we expect?

At a more practical level, even the path followed to reach the status of instrument player was distinguished by doubts and perseverance. *I have never met a man who could be called an instrument player who had not spent twenty years in continuous study* - Bermudo says. And, even then, *not all who acquire this level are players, but only those that have great skill and are disciples of renowned teachers.*

In fact, this discouraging scenario of insights and lengthy periods of training seemed to provoke, in mid 16th century, a dearth of keyboard players needed for the religious services. The need for urgent solutions was discussed and, under these circumstances, the city of Ecija, as

homeland of Fray Juan Bermudo and Luys de Venegas, came to be the circumstantial starting point of two of the most exciting, publishing initiatives within the Hispanic musical world of mid 16th century. Both the **Declaración de instrumentos musicales** (Osuna, 1555) of Bermudo and the **Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela** (Alcalá, 1557) of Venegas endeavoured to throw some light on that bleak scenario, although they pursued very different paths.

In fact, only the evolution of the *cifra*, (Iberian numerical tablature) throughout the 16th century, was capable of convulsing the stagnant world of the organ players. The new writing system would make *the way smooth and easy where it had previously been extremely tortuous and bitter, allowing the young and tender people to reach, within a short time, what in previous centuries others did not achieve even after many years of study* (Correa, *Prologue of Praise of the cifra*). Perhaps, Luys Venegas de Henestrosa should be ascribed with the novelty of having printed this *new mode of signals*, rather than the merit of its invention. Francisco Correa de Arauxo was the most fervent advocate of *cifra* system, praising it through the pages of his book **Facultad orgánica**.

Apart from the effectiveness that the *cifra* has demonstrated during the habitual exercises of the organists, in the long term, it also acquires a determinant role in the emancipatory process of the keyboard music. In fact, the *cifra* provides new possibilities for the development of novel instrumental textures - such as the *glosa* - and, it constitutes an autonomous graphic vehicle used by the organists. This path will lead to the promotion of the organ player to the status of *organ master*, searching for the acknowledgement of the eminence of his art.

However, it seems to be contradictory that Bermudo supplies only a single musical example written in *cifra*, despite the two chapters dedicated to this topic in his **Declaración**. Furthermore, his own compositions for playing were printed in *canto de órgano*, meaning, that it was written in the polyphonic notation of the *composers* themselves. This detail is important, since it emanates from the true essence of the Bermudian principle: *I say, since there are instrument players of the vihuela (ignorant of the gamaut are) who only know the cifras, this could also be true with the monochord if the cifras were shown to them.* Therefore, according to

Bermudo, the possibility of clearing the obscure theoretical abyss of the musical science through the *cifra*, irrevocably removes the player from all eminence. Furthermore, Bermudo even advises not to study the *music composed by instrument players on a monochord* - this is, presumably written in *cifra* - because it contains many errors, and he only recommends the music written by *composers* such as Josquin, Jachet, Morales, Gomberth and others.

Contrary to all this, the **Libro de cifra nueva** of Venegas de Henestrosa mainly contains *music of instrument players*. Together with works of vihuela players such as Narváez, Mudarra, Valderrábano, Pisador and others, without any doubt, this nucleus comprised by no less than 40 works of Antonio de Cabezón and thirteen or fourteen works of Francisco Hernández Palero - and also the succinct presence of Soto, Alberto, Vila and the little known nun, Gracia Baptista - forms the substance and essence of the **Libro de cifra nueva**.

Cabezón, as well as Soto and Vila were considered as *excellent instrument players* in the *Fourth Book* of the **Declaración** and thus, remain exempted from the *argument and contradictions* wielded by Bermudo

since these *do not run against the true instrument players*. But, what about Palero?

Palero comes to the Royal Chapel in Granada, at least in the beginning of 1553, where he inherited the prebend of an organ player from Don Juan Doyz. This Don Ioan, who is quoted in the **Arte Tripharia** (Osuna, 1550) of Juan Bermudo, as an *excellent organ player in Granada*, appears as the organist of the Cathedral of Malaga since March 1552. Since Bermudo also alludes to this transfer in his *fourth book* of the **Declaración**, we can presume that this part of the work was completed between March 1552 and the dates prior to its publication in 1555. During this lapse of time, did Fray Juan Bermudo hear about the excellency and faculties of the recently appointed organist of the Royal Chapel in Granada, Francisco Hernández Palero? And, if he met Palero, at less like he could have known about Vila, Soto and Cabezón, should he have also included him among the *excellent organ players* in the **Declaración**?

One can perceive, as something more than a possible truth, the repulse that Bermudo must have felt for Palero's work and for his virtuosity. Applying Bermudo's

classification standards, and in the face of the musical works recognized as Palero's, he would never transcend the designation of *barbarian player*. In fact, of the thirteen or fourteen works bequeathed by Venegas, most of these correspond to paraphrases (*glosados*) or parodies on polyphonic works of Jachet, Verdelot, Mouton, Josquin, Morales, Richafort and, perhaps, Crecquillon. This circumstance places his work under two perspectives: on one hand, his *glosados* on motets and parts of the Mass - the first ever printed in Spain - identifying him as one the most advanced artists of his time; on the other hand, this practice, fundamental in the emancipatory process of the keyboard music, is a crucial argument used by Bermudo against the *barbarian players*. *I know not how a organ player (playing works of excellent men) can avoid to be a badly educated, ignorant and insolent, if he play with glosas* - he accuses. For Bermudo, *the virtuosity of the instrument player lies in his clear playing* - this is, without *glosas* - so that *the singer who hearkens, feels joyful with what is being played, since ... for what other purpose can glosas be used in a work but to amend it?*

Apart from the speculations concerning the drastic, aesthetic confrontations that

may have been represented, by Bermudo and Palero, in the 16th century world of *organ players*, there is no doubt about the degree of virtuosity and acknowledgement achieved by Palero during his protracted, professional career.

Born in Tendilla (Guadalajara) circa 1533 (\*) and probably having been educated in musical milieu near the residences of the Duque del Infantado in Guadalajara, of Cardinal Tavera in Alcalá or in the Cathedral of Sigüenza, he arrived at the Royal Chapel in Granada around 1553, where he stayed as an organist until his death in 1597. In 1558, after some of his works had been published in the **Libro de cifra nueva**, he was persistently summoned, though to no avail, by the Chapter of the Cathedral of Sigüenza to occupy the prebend of organ player - the post being vacant ever since Luys Alberto, also mentioned in the **Libro** of Venegas, had resigned -, since *they were aware that he was one of the most illustrious (organist) of the kingdom*.

The Chapter of Sigüenza repeated these negotiations in 1563, with an obvious purpose: to try to cover the vacancy with the most illustrious organist possible. This

is revealed the roster of the Cathedral's organists, where, during the second half of the 16th century, the names of Luys Alberto, Francisco Salinas, Juan and Hernando de Cabezón, Juan de Arratia and Diego del Castillo, appear, amongst others.

This last organist provides some information concerning Palero's sojourn in Court. In September of 1569, Diego del Castillo requested 20 days of permission from the Chapter of Sigüenza since he *needed to go to Court to get in contact with Palero and Soto and other organ musicians staying there, to talk about things concerned with there craft and studies*. This circumstantial confluence of *organ musicians* in the Court would also allow to lucubrate about the possible, existing, artistic links between *the most illustrious organists of the kingdom*.

All these testimonies, together with his role as a judge in public entrance examinations, and as an appraiser and supervisor of diverse organ building and restorations, places Francisco Hernández Palero inside the perspective of a renowned celebrity.

From a general point of view, Palero's work features unique stylistic elements that

form a peculiar group within the repertory included in the **Libro de cifra nueva**. Compared with the more numerous nucleus of the collection - the one belonging to Cabezón - the works composed by Palero display a more advanced study of the conceptual development of the *glosa*. The first examples of *glosas* on motets and parts of the Mass that were ever printed in Spain belong to Palero, and the degree of assimilation of *glosas* on the *tiento* seem to be more developed in his works than in those of other composers represented in the collection of Venegas. The increasing consolidation of the *glosa* has a direct consequence on the notation; Palero's works are practically the only ones that, among those collected in the **Libro**, incorporate ornaments in semiquavers. All of which assigns to his known musical production a less static concept and demonstrates the manner in which his work is pervaded with more idiomatic, instrumental type of elements than those of his Iberian contemporaries.

It is precisely through the *cifra* that the conception of the organ music - so remote, at least in principle, from that of Bermudo -

begins to expand until it shapes the excellent **Libro de tientos y discursos de música práctica y teórica de órgano intitulado Facultad orgánica...** composed by Francisco Correa de Arauxo (Alcalá, 1626). Being, as it is, the most outstanding work of instrumental Hispanic music of the beginning of the 17th century and, the means through which the *cifra* and the virtuosity of the *organ master* were best vindicated, the book **Facultad orgánica** of Correa, emerges as a unique monument, of nearly unknown ancestry, within the Andalusian organ music scenario. Melting pot of a pretended Sevillian tradition of organ players - whose main standard-bearer was Francisco Peraça -, Correa compiles in his **Libro de tientos**, novel *musical flowers*, firmly consolidated through the practical and theoretical knowledge transmitted by *conspicuous and ancient authors*.

Unfortunately, the Sevillian background of Correa's works can barely be tracked down. Nothing remains of the works that could have been bequested by the excellent Pedro Villada or Diego del Castillo. Only a *tiento* by Estacio Lacerna (organist of the Collegiate of San Salvador in Seville between 1593 and 1595, who was born in

Sanlúcar de Barrameda in 1574 and died in Lima in 1625) and one of the work by Peraça (who among the distinguished members of this dynasty ?) sustain the conjecture about the possible musical origins of the genius Correa. Only **Flores de música** of Manoel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620) and the **Facultad orgánica** of Correa have true links amongst themselves, links that are visible in the general planning of the edition as well as in relevant notational and compositive details that deserve an in-depth study.

However, just as the background is practically unknown, nothing is known either about Correa's works after 1626, nor of those belonging to his disciples. Could it be that the only legacy left to us are the three handwritten pages found in Mexico - with musical fragments in *cifra* of *tientos* by Correa, perhaps by his disciple Antonio Carrasco and to someone called Cabrera *who was a master in Peru?* Who is the author of the anonymous works preserved in the Library of Ajuda together with those of Peraça and Estacio? Could it be that some of the most important *tientos* copied by Antonio Martin y Coll in his **Huerto ameno de varias flores de música** in 1709, belong

to the more mature Correa from Segovia? ... And, finally, which is the reason why no organ music in *cifra* has ever been found in Andalusia? Or, perhaps, was the *cifra* itself capable of exalting the *barbarian player* to the status of *organ master*, whom at the same time was responsible of his own declivity? Yet, to the point of total extinction?

(\*) We would like to express our gratitude to D. Juan Miguel Ruiz Jiménez, musicologist (Granada) for the precise information concerning the dates of birth and admission to the Royal Chapel in Granada of Francisco Hernández Palero.

## Concerning the interpretation at the Organ of Évora

**F**or want of historical documents to corroborate these facts, it would be circa 1562 - the date inscribed in one of the cartouches of the Choir - when an unknown organ-builder places the new organs in the Cathedral of Evora. The Upper Choir, constructed circa 1560, into the Gothic nave, was endowed with a splendid furniture fashioned in a self-contained, Flemish, mannerist style: two, large, twin organs, facing one another, on either sides of the choir-stalls. During the first decades of this century, the organ on the side of the Epistle was lost. Today only the Gospel organ remains, although it has suffered some transformations over the years.

The mechanical system of the instrument, as well as its wind chests, were totally remade in 1760 by the organ builder Pascoal Caetano. The original range of the

keyboard, which probably began in Fa, was later extended to 45 keys, from C1 to C5, with short octave. To this end, new wooden pipes were incorporated in order to attain the lower notes of the *flautados*. The general refurbishment of the organ also affected, without any doubt, the primitive structure and disposition of stops, but it preserved the 16th century pipes and its distribution on a single windchest by thirds.

Pascoal Caetano, of Italian origin but active in Portugal, would also build two new organs for the Main Chapel of the Cathedral of Evora - in 1758 and 1762 - of which only the former still remains in its original site.

As late as in 1800, an unknown organ-builder adds, under the windchest of Caetano, a new slider for the two reed half-stops placed horizontally as an *artillery array*. Other minor changes were made during this last refurbishment, especially in the *Cheios* stop.

The organ in Evora was restored in 1966/67 by D.A. Flentrop together with the expert counselling of Dr.M. Vente and under the aegis of the Fundação Calouste Gulbenkian. To those days belongs the definitive composition of the *Cheios*. A

---

blower has replaced the original bellows, lost during the same period as the organ on the Epistole's side.

The sonority of the *flautados* of the organ of Evora -because these stops probably underwent fewer modifications during the consecutive interventions- has been particularly exploited in the interpretation of the works presented in this record. The use of the *flautado de 24*, pretends to evoke, within Palero's work, the lower tones of the great organs that, together with *the industry of (Gregorio) Silvestre* was planned to be built in 1567 for the Cathedral of Granada. To this purpose Palero issued a report in 1578 ...

On the other hand, the *terce ranks, which no one had ever dared to use (in the organs) because of its imperfect consonance* - a novelty announced by Bermudo for his never published sixth book of the **Declaración** - present in the composition of Evora's organ, can also be found in the organ that Bermudo said he built for the city of Baeza.

The stops used in each work are supposed to adjust themselves to the indications given by the registration lists that belonged to the 16th century, such as the character and effect that, according to Bermudo corresponds to each mode, in an attempt to

*give to each mode that which belongs to it.*

The transcription of the works have been carefully documented through original manuscripts and editions. For Palero's music, we have followed the new critical edition that is being prepared for publication by the performer himself. The performance provides new ideas concerning the lecture of the *cifra* and the precepts related to *tañer con buen ayre* (*playing in a joyful style*), described by Tomás de Santamaría in his **Arte de tañer fantasía** (Valladolid, 1565), by using the *manners* attributed to the *barbarian player*.

---

Dirección Científica  
**Centro de Documentación  
Musical de Andalucía**

Asesoramiento musical  
**Isabel Chia**

Editor del libreto  
**José María Martín Valverde**

Diseño y Producción Gráfica  
**Jacinto Gutiérrez**

© Empresa Pública de Gestión  
de Programas Culturales, 1995

Depósito Legal: SE-1056-95

---

Esta grabación forma parte de una  
serie que con el nombre de  
**"Documentos Sonoros del Patrimonio  
Musical de Andalucía"**  
patrocina la Consejería de Cultura  
de la Junta de Andalucía

This recording is part of a series which  
under the name of  
**"Musical Heritage of Andalucía"**  
is sponsored by the Department of  
Culture of the Andalusian  
Autonomous Government