THE COMPLETE ORGAN WORKS OF

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

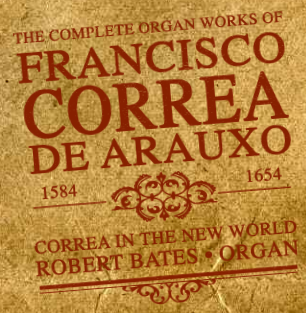
1584 — 1654

CORREA IN THE NEW WORLD

ROBERT BATES • ORGAN

LOFT RECORDINGS

ROBERT BATES ORGAN



Correa *in the* NEW WORLD

COMPLETE ORGAN WORKS 1584-1654

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

The First New-World Recording of the complete

Facultad orgánica (1626)

by FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

PERFORMED ON

Historic Organs in Oaxaca, Mexico

Hispanic-Style Organs in Northern California

Cathedral, OAXACA, Mexico (Chávez, 1712)

Santa María de la Asunción, TLACOLULA
Mexico (Neri y Carmona, 1792)

San Jerónimo, TLACOCHAHUAYA,
Mexico (Anon., ca. 1729)

Pacific Lutheran Theological Seminary,
BERKELEY, California (Harrold, 1989)

Mission San José, FREMONT
California (Rosales, 1989)

TRACKS

CD1

OAXACA CATHEDRAL

1	|	XIII.	Tiento de primero tono Tiento in the First Tone	4:47
2	|	XXXVI.	Tiento de medio registro de tiple de décimo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Tenth Tone	4:03
3	|	LIV.	Tiento de medio registro de dos tiples de séptimo tono Tiento for Divided Register for Two Trebles in the Seventh Tone	5:20
4	|	XXI.	Tiento de sexto tono Tiento in the Sixth Tone	3:29
5	|	LIII.	Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono Tiento for Divided Register for Two Trebles in the Second Tone	4:59

TLACOLULA

6	|	LXIX.	Tres Glosas sobre el Canto Llano de La Inmaculada Concepción: *Todo el mundo en general* Three Variations on the Plainsong for the Immaculate Conception: *Todo el mundo en general*	2:54
7	|	LXI.	La muy célebre canción *Susana* The Very Famous Canción *Susana*	8:56
8	|	L.	Tiento de medio registro de baxon de séptimo tono Tiento for Divided Register for the Bass in the Seventh Tone	3:54
9	|	IX.	Tiento de noveno tono Tiento in the Ninth Tone	7:42
10	|	XLII.	Segundo tiento de medio registro de tiple de dozeno tono Second Tiento for Divided Register for the Treble in the Twelfth Tone	5:43
11	|	LV.	Discurso de medio registro de dos baxones de segundo tono Discurso for Divided Register for Two Basses in the Second Tone	6:29
12	|	XXIII.	Tercero tiento de sexto tono sobre la Batalla de Morales Third Tiento in the Sixth Tone on the *Batalla* of Morales	6:42

CD 1 TOTAL TIME: 65:08

CD2

OAXACA CATHEDRAL

1	|	XI.	Tiento de undécimo tono Tiento in the Eleventh Tone	5:19
2	|	XXXIX.	Tiento segundo de medio registro de tiple de quarto tono Second Tiento for Divided Register for the Treble in the Fourth Tone	4:26
3	|	LVII.	Tiento y discurso de medio registro de dos baxones de octavo tono Tiento and Discurso for Divided Register for Two Basses in the Eighth Tone	5:29
4	|	LXVI.	La Canción de Tomás Crequillion Llamada: *Gaybergier* The Canción by Thomas Crecquillon called *Gaybergier*	3:55
5	|	XLVIII.	Tiento de medio registro de tiple de octavo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Eighth Tone	3:53
6	|	XIV.	Segundo tiento de primero tono Second Tiento in the First Tone	3:07
7	|	LII.	Tiento de registro entero, de primero tono Tiento for Undivided Register in the First Tone	8:01

TLACOLULA

8	|	XLVII.	Tiento de medio registro de tiple de octavo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Eighth Tone	4:50
9	|	I.	Tiento de primero tono Tiento in the First Tone	5:44
10	|	VII.	Tiento de séptimo tono Tiento in the SeventhTone	5:53
11	|	LXV.	Dies y Seis Glosas sobre el Canto Llano: *Guardame las vacas* Sixteen Variations on the Song *Guardame las vacas*	7:25
12	|	LXIV.	Canción glosada: *Dexaldos mi madre* Glossed Canción *Dexaldos mi madre*	9:49
13	|	XXXIII.	Quarto tiento de baxon de séptimo tono Fourth Tiento for the Bass in the Seventh Tone	4:19

CD 2 TOTAL TIME: 72:15

CD 3

TLACOCHAHUAYA

1	XVIII.	Quarto tiento de quarto tono Fourth Tiento in the Fourth Tone	4:31
2	XLVI.	Tiento de medio registro de tiple, de el mismo [séptimo] tono Tiento for Divided Register in the Same [Seventh] Tone	4:14
3	XXXV.	Sexto tiento de medio registro de baxon de primero tono Sixth Tiento for Divided Register for the Bass in the First Tone	3:09
4	XXV.	Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Seventh Tone	5:14
5	XVII.	Tercero tiento de quarto tono Third Tiento in the Fourth Tone	3:13
6	V.	Tiento de quinto tono Tiento in the Fifth Tone	4:55
7	XLIII.	Tiento de medio registro de baxon de sexto tono Tiento for Divided Register for the Bass in the Sixth Tone	2:37
8	LI.	Tiento de medio registro de baxon de décimo tono Tiento for Divided Register for the Bass in the Tenth Tone	3:59
9	XXVII.	Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Seventh Tone	5:01
10	XIX.	Quinto tiento de quarto tono Fifth Tiento in the Fourth Tone	5:10
11	XXIV.	Tiento pequeño y facil de séptimo tono Small and Easy Tiento in the Seventh Tone	2:17
12	XXXVIII.	Tiento de medio registro de tiple de quarto tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Fourth Tone	4:18
13	XXXIV.	Quinto tiento de medio registro de baxon de primero tono Fifth Tiento for Divided Register for the Bass in the First Tone	3:47
14	XLI.	Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Twelfth Tone	5:08

BERKELEY PACIFIC LUTHERAN THEOLOGICAL SEMINARY

15	XXIX.	Quinto tiento de medio registro de tiple de séptimo tono Fifth Tiento for Divided Register for the Treble in the Seventh Tone	4:36
16	XLIV.	Tiento de medio registro de tiple de sexto tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Sixth Tone	5:08
17	XXII.	Segundo tiento de sexto tono Second Tiento in the Sixth Tone	4:14

CD 3 TOTAL TIME: 71:35

CD 4

BERKELEY
PACIFIC LUTHERAN THEOLOGICAL SEMINARY

1	XVI.	Segundo tiento de quarto tono a modo de canción Second Tiento in the Fourth Tone in the Style of a Canción	5:05
2	LVIII.	Tiento de medio registro de tiple de segundo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Second Tone	7:53
3	III.	Tiento y discurso de tercero tono Tiento and Discurso in the Third Tone	7:49
4	XXXII.	Tercero tiento de baxon de séptimo tono Third Tiento for the Bass in the Seventh Tone	4:25
5	X.	Tiento de décimo tono Tiento in the Tenth Tone	5:27
6	XXX.	Primero tiento de medio registro de baxon de séptimo tono First Tiento for Divided Register for the Bass in the Seventh Tone	6:58
7	XV.	Tiento de quarto tono Tiento in the Fourth Tone	4:37
8	XLIX.	Tiento de medio registro de baxon de duodécimo tono Tiento for Divided Register for the Bass in the Twelfth Tone	4:32
9	XXVIII.	Quarto tiento de medio registro de tiple de séptimo tono Fourth Tiento for Divided Register for the Treble in the Seventh Tone	5:14
10	LXII.	Tiento de primero tono Tiento in the First Tone	7:49
11	IV.	Tiento de quarto tono Tiento in the Fourth Tone	6:05
12	LXIII.	Tiento de medio registro de tiple de sexto tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Sixth Tone	8:07

CD 4 TOTAL TIME: 74:05

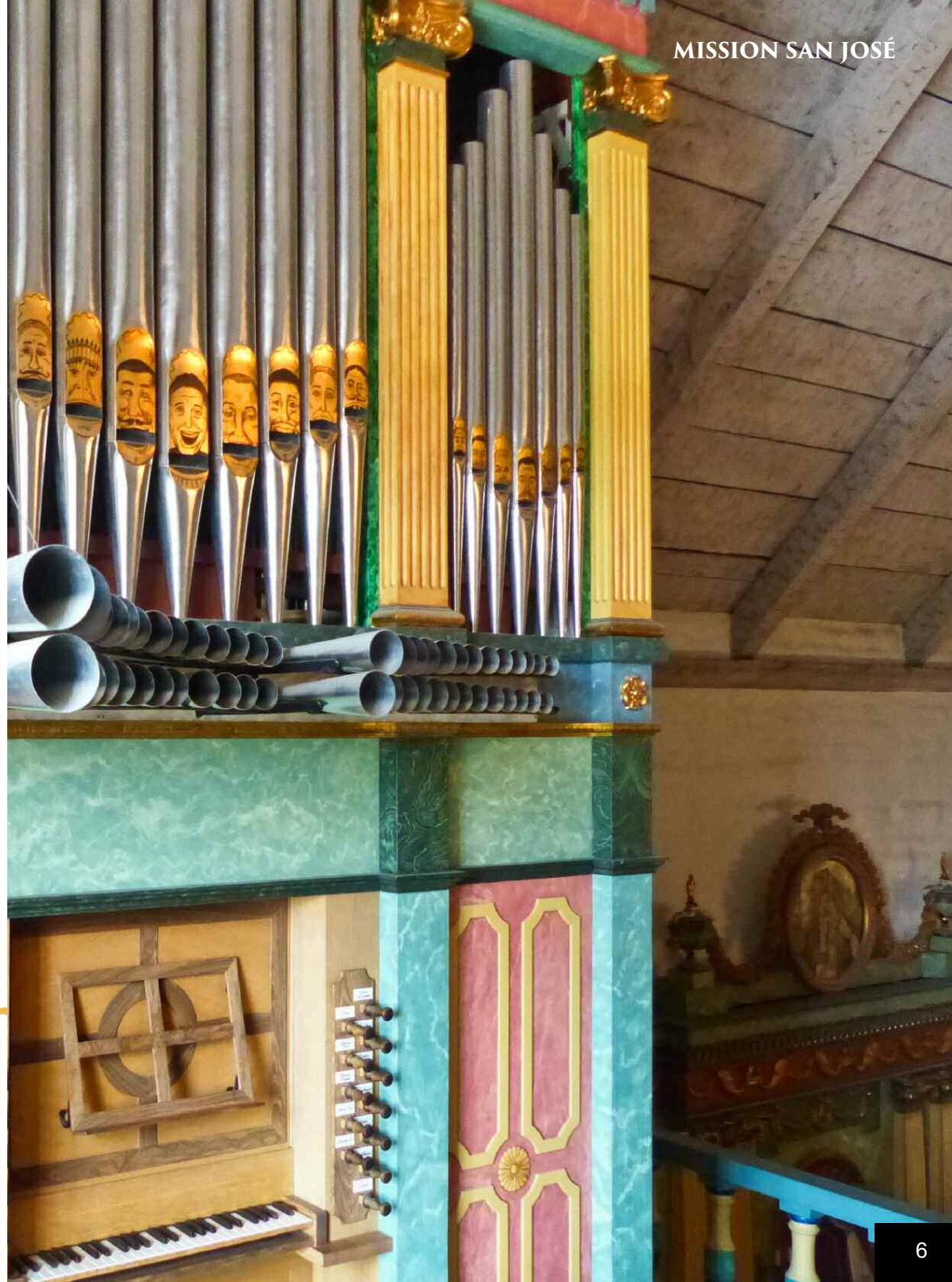
CD 5

BERKELEY
PACIFIC LUTHERAN THEOLOGICAL SEMINARY

1	|	VIII.	Tiento de octavo tono Tiento in the Eighth Tone	7:49
2	|	XLV.	Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Seventh Tone	5:00
3	|	LVI.	Discurso de medio registro de dos baxones de quarto tono Discurso for Divided Register for Two Basses in the Fourth Tone	5:42

MISSION SAN JOSÉ

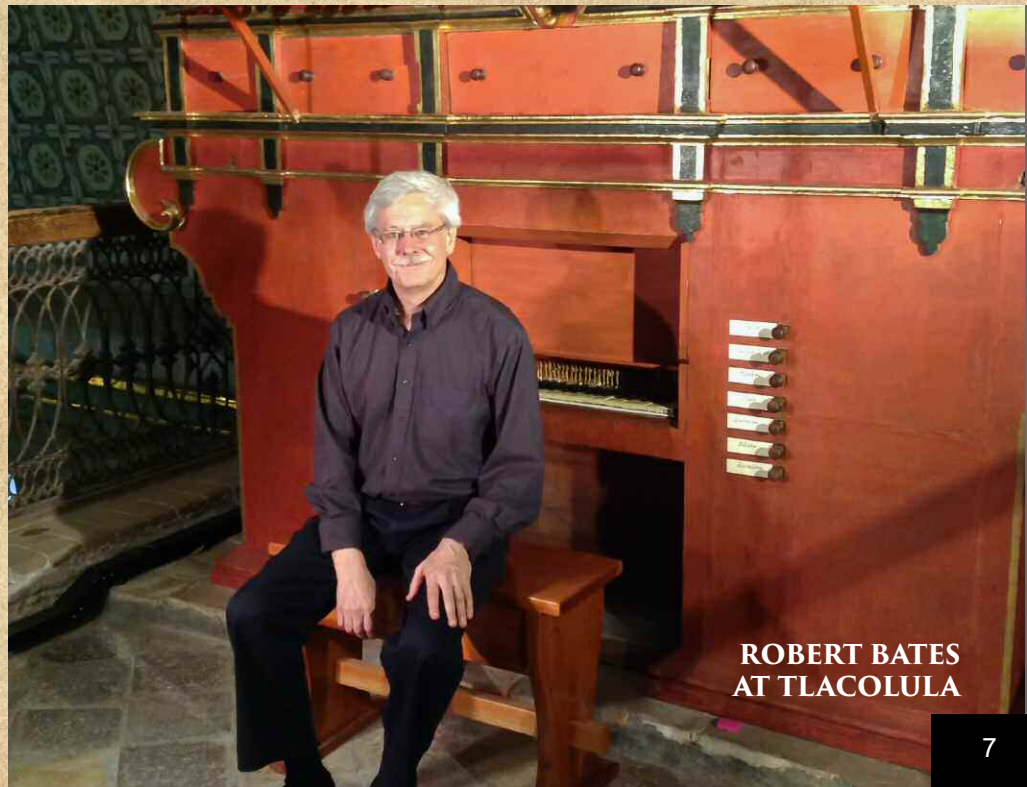
4	|	XXVI.	Segundo tiento de medio registro de tiple de séptimo tono Second Tiento for Divided Register for the Treble in the Seventh Tone	4:40
5	|	XL.	Tiento de medio registro de baxon de noveno tono Tiento for Divided Register for the Bass in the Ninth Tone	4:56
6	|	XXXI.	Segundo tiento de medio registro de baxon de séptimo tono Second Tiento for Divided Register for the Bass in the Seventh Tone	4:56
7	|	LIX.	Tiento de medio registro de tiple de segundo tono Tiento for Divided Register for the Treble in the Second Tone	8:42
8	|	XX.	Tiento de quinto tono Tiento in the Fifth Tone	3:09
9	|	XXXVII.	Tiento de medio registro de baxon de noveno tono Tiento for Divided Register for the Bass in the Ninth tone	4:14
10	|	II.	Tiento y discurso de segundo tono Tiento and Discurso in the Second Tone	5:36
11	|	VI.	Tiento de sexto tono Tiento in the Sixth Tone	5:00
12	|	LX.	Tiento de medio registro de baxon de treinta y dos números al compás, de segundo tono Tiento for Divided Register for the Bass with Thirty-Two Notes to the Measure in the Second Tone	6:55
13	|	XII.	Tiento de duodécimo tono Tiento in the Twelfth Tone	6:29
			CD 5 TOTAL TIME:	73:12



FACULTAD ORGÁNICA #	CD/ TRACK #	TITLE	DIFFICULTY LEVEL*
1	CD 2/9	Tiento de primero tono	4
2	CD 5/10	Tiento y discurso de segundo tono	4
3	CD 4/3	Tiento y discurso de tercero tono	3
4	CD 4/11	Tiento de quarto tono	2
5	CD 3/6	Tiento de quinto tono	3
6	CD 5/11	Tiento de sexto tono	3
7	CD 2/10	Tiento de séptimo tono	3
8	CD 5/1	Tiento de octavo tono	4
9	CD 1/9	Tiento de noveno tono	3
10	CD 4/5	Tiento de décimo tono	4
11	CD 2/1	Tiento de undécimo tono	3
12	CD 5/13	Tiento de duodécimo tono	4
13	CD 1/1	Tiento de primero tono	2
14	CD 2/6	Segundo tiento de primero tono	1
15	CD 4/7	Tiento de quarto tono	2
16	CD 4/1	Segunto tiento de quarto tono a modo de canción	3
17	CD 3/5	Tercero tiento de quarto tono	1
18	CD 3/1	Quarto tiento de quarto tono	1
19	CD 3/10	Quinto tiento de quarto tono	1
20	CD 5/8	Tiento de quinto tono	1
21	CD 1/4	Tiento de sexto tono	2
22	CD 3/17	Segunto tiento de sexto tono	2
23	CD 1/12	Tercero tiento de sexto tono sobre la *Batalla de Morales*	3
		Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	
24	CD 3/11	Tiento pequeño y facil de séptimo tono	1
25	CD 3/4	Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	3
26	CD 5/4	Segundo tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	3
27	CD 3/9	Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	3
28	CD 4/9	Quarto tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	3
29	CD 3/15	Quinto tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	3
30	CD 4/6	Primero tiento de medio registro de baxon de séptimo tono	4
31	CD 5/6	Segundo tiento de medio registro de baxon de séptimo tono	3
32	CD 4/4	Tercero teitnto de baxon de séptimo tono	2
33	CD 2/13	Quarto tiento de baxon de séptimo tono	2
34	CD 3/13	Quinto tiento de medio registro de baxon de primero tono	2
35	CD 3/3	Sexto tiento de medio registro de baxon de primero tono	1
36	CD 1/2	Tiento de medio registro de tiple de décimo tono	2
37	CD 5/9	Tiento de medioi registro de baxon de noveno tono	1
38	CD 3/12	Tiento de medio registro de tiple de quarto tono	2
39	CD 2/2	Tiento segundo de medio registro de tiple de quarto tono	2
40	CD 5/5	Tiento de medio registro de baxon de noveno tono	4
41	CD 3/14	Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono	3
42	CD 1/10	Segundo tiento de medio registro de tiple de dozeno tono	4
43	CD 3/7	Tiento de medio registro de baxon de sexto tono	1
44	CD 3/16	Tiento de medio registro de tiple de sexto tono	3
45	CD 5/2	Tiento de medio registro de tiple de séptimo tono	2
46	CD 3/2	Tiento de medio registro de tiple, de el mismo [séptimo] tono	2
47	CD 2/8	Tiento de medio registro de tiple de octavo tono	2
48	CD 2/5	Tiento de medio registro de tiple de octavo tono	1
49	CD 4/8	Tiento de medio registro de baxon de duodécimo tono	2
50	CD 1/8	Tiento de medio registro de baxon de séptimo tono	1
51	CD 3/8	Tiento de medio registro de baxon de décimo tono	2
52	CD 2/7	Tiento de registro entero, de primero tono	2

FO #	CD/ TRACK #	TITLE	DIFFICULTY LEVEL*
53	CD 1/5	Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono	4
54	CD 1/3	Tiento de medio registro de dos tiples de séptimo tono	4
55	CD 1/11	Discurso de medio registro de dos baxones de segundo tono	4
56	CD 5/3	Discurso de medio registro de dos baxones de quarto tono de octavo tono	4
57	CD 2/3	Tiento y discurso de medio registro de dos baxones	4
58	CD 4/2	Tiento de medio registro de tiple de segundo tono	5
59	CD 5/7	Tiento de medio registro de tiple de segundo tono	5
60	CD 5/12	Tiento de medio registro de baxon de treinta y dos números al compás, de segundo tono	5
61	CD 1/7	La muy célebre canción *Susana*	5
62	CD 4/10	Tiento de primero tono	5
63	CD 4/12	Tiento de medio registro de tiple de sexto tono	5
64	CD 2/12	Canción glosada: *Dexaldos mi madre*	5
65	CD 2/11	Diez y Seis Glosas sobre el Canto Llano: *Guardame las Vacas*	5
66	CD 2/4	La Canción de Tomás Crequillion Llamada: *Gaybergier*	3
67		[unrecorded vocal composition]	
68		[unrecorded vocal composition]	
69	CD 1/6	Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Inmaculada Concepción: *Todo el mundo en general*	

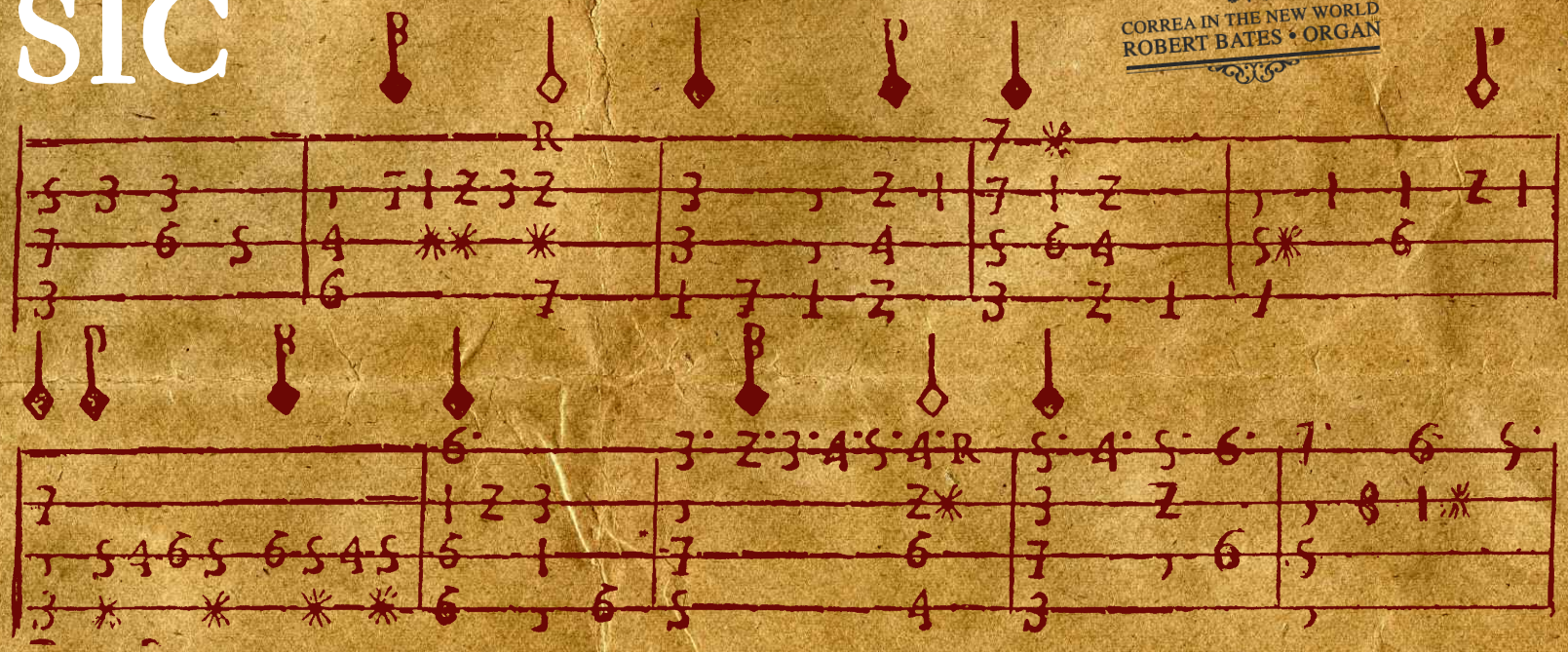
*** The level of difficulty is according to Correa, who graded his works from one (the easiest) to five (the most difficult).**



ROBERT BATES AT TLACOLULA

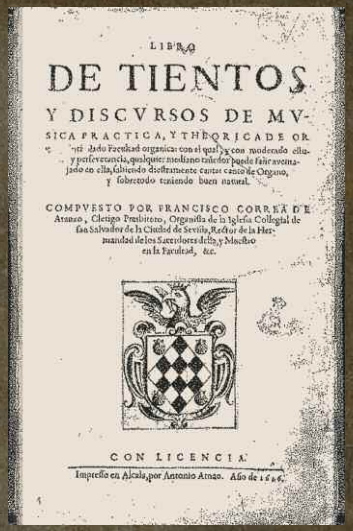
the MUSIC

Correa in the NEW WORLD



THE COMPLETE ORGAN WORKS OF
FRANCISCO CORREA DE ARAUXO
1584 1654
CORREA IN THE NEW WORLD
ROBERT BATES • ORGAN

Francisco Correa de Arauxo's organ works were published in 1626, during **Spain's golden age of music,** literature, painting, sculpture, architecture, and poetry. His compositions embody a wide range of characteristics, some rational and well structured, others mystical and even eccentric. On the one hand, they maintain the dignity and clarity of the Renaissance. On the other, they exhibit moments of distortion, exaggeration, subjectivity, irrationality, and extravagance. This dichotomy is not unlike what we find in the works of the great mannerist painters of the same period. In particular we think of El Greco (1541-1614). Illusions, distortions of the body, and "dissonant" colors link El Greco's paintings to Correa's music, with its elongated, twisting melodies, harsh, emotion-laden dissonances, complex rhythms, and extreme contrasts of note values, which produce a sense of wonder, amazement, and even ecstasy. El Greco's strong juxtapositions of light and dark are analogous to Correa's brilliant, virtuosic right-hand melodies sounding against somber left-hand accompaniments. We recognize a similar dichotomy in Cervantes' novel *Don Quixote de la Mancha* (1604 and 1615). The noble knight, Don Quixote, and his peasant squire, Sancho Panza, represent two opposing personality types. One is temperamental, reckless, and irrational, yet also idealistic; the other is practical, rational, and down to earth. Together these form a composite image of the Spanish personality, and indeed of per-



LIBRO
DE TIENTOS
Y DISCVRSOS DE MVSICA PRACTICA, Y THEORICA DE ORGANO, Dado Facultad organica: con el qual, y con moderado estudio, y perseverancia, qualquier mediano talento, puede salir avantajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobretodo teniendo buen natural.

COMPVESTO POR FRANCISCO CORREA DE ARAUXO, Clerigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad, &c.

CON LICENCIA.
Impresso en Alcala, por Antonio Arnao. Año de 1626.

ABOVE: TITLE PAGE OF 1626 EDITION

LEFT: "THE NOBLEMAN WITH HIS HAND ON HIS CHEST" — EL GRECO CA. 1580

"THE ADORATION OF THE SHEPHERDS" — EL GRECO 1612-14

sonalities everywhere. The greatest Spanish artists of the time, including Francisco Correa de Arauxo, united these opposing tendencies in works that still intrigue and move us today. The current recording invites audiences to appreciate the contrasts inherent in this sophisticated world of Spanish mannerist art.

Although we know very little about **Francisco Correa de Arauxo** (bap. 1584, d. 1654), a brief sketch of his life is nevertheless possible. He was named organist at San Salvador Collegiate Church in Seville at the age of fifteen. Litigation stirred up by his rival, Juan Picafort, delayed the confirmation of his appointment until 1605. Correa remained in that position until 1636, during which time he became an ordained priest, no doubt due in part to his abilities as an organist. Although he had a good salary, Correa applied for at least three cathedral positions (Málaga, Toledo, and even Seville), and was turned down for each. Clearly he was an incomparable musician, but his reputation for being difficult preceded him. Correa was involved in various lawsuits at San Salvador. The most notable concerned a revolt of the musicians in 1630. Church authorities assigned new duties for all musicians, but they failed to provide for increases in salaries. Correa headed a rebellion during a scandalous Vespers service, at which time he stated his refusal to perform extra duties and led the musicians out on strike. While spending time in jail, Correa sued and eventually won a settlement, but such an incident could hardly have helped his reputation. A decade after the publication of the *Facultad orgánica*, Correa finally received two cathedral appointments, at Jaén (1636) and Segovia (1640). But after the appearance of the *Facultad* in 1626 he published no additional organ music.

Correa's surviving music is contained entirely in his ***Facultad orgánica* of 1626**, the full title of which is *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica* (*Book of Tientos and Discursos of Practical and Theoretical Organ Music Entitled "Facultad orgánica"*). Published in Alcalá under the composer's own direction, this constitutes one of the largest and most significant works in the entire history of the organ. With the exception of two pieces for voices (LXVII and LXVIII), all of the compositions were intended for solo organ, although some can be performed on the clavichord as well. Correa no doubt intended his works to be played in meantone temperament—the normal tuning system at the time for organs, and the one heard on these recordings. A few characteristics of the system are pure major thirds (especially noticeable at cadences), strong dissonances such as the diminished fourth (indicated in Correa's publication with little pointers that tell the performer not to correct them), and two sizes of half tone (especially poignant in chromatic passages).

Correa included a long preface on theory and performance practices at the beginning of his *Facultad*. The English-speaking world is fortunate to have two translations of the complete preface with commentaries, one by Jon Burnett Holland, the other by André Lash. In 2007, Guy

Bovet published a new edition with his own extensive commentary in English, French, and German. Much of the current recording was made before Bovet's publication. Nevertheless, the preparation of these recordings included the use of a facsimile of the 1626 publication to verify or correct every note of a modern edition of the work published by Santiago Kastner in 1949 and 1952.

In the preface to his *Facultad*, Correa discussed numerous topics, including tablature notation, which he called "cifra" (literally "number"); the genera (loosely speaking, "key signatures"); the use of the modes, including their impact on writing compositions for split-compass keyboards; dissonances, including a "new dissonance" he called *punto intenso contra remisso* (a note sounding against a chromatic alteration of the same note, such as C against C#); the perfect fourth employed as a consonance; time signatures, which also function as tempo indications; proportions; unusual note groupings, such as 5, 7, and 11; equal and unequal (irrational) performance of triplets; ornaments called *quiebro* and *redoble*; fingerings; registrations; and the classification of works according to levels of difficulty. All of this was, of course, taken into account in the preparation of these performances. But there is much that Correa left unexplained. These recordings thus represent only one step in the rediscovery of his manner of performance. Hopefully, they will inspire more research and many performances by organists in the years to come.

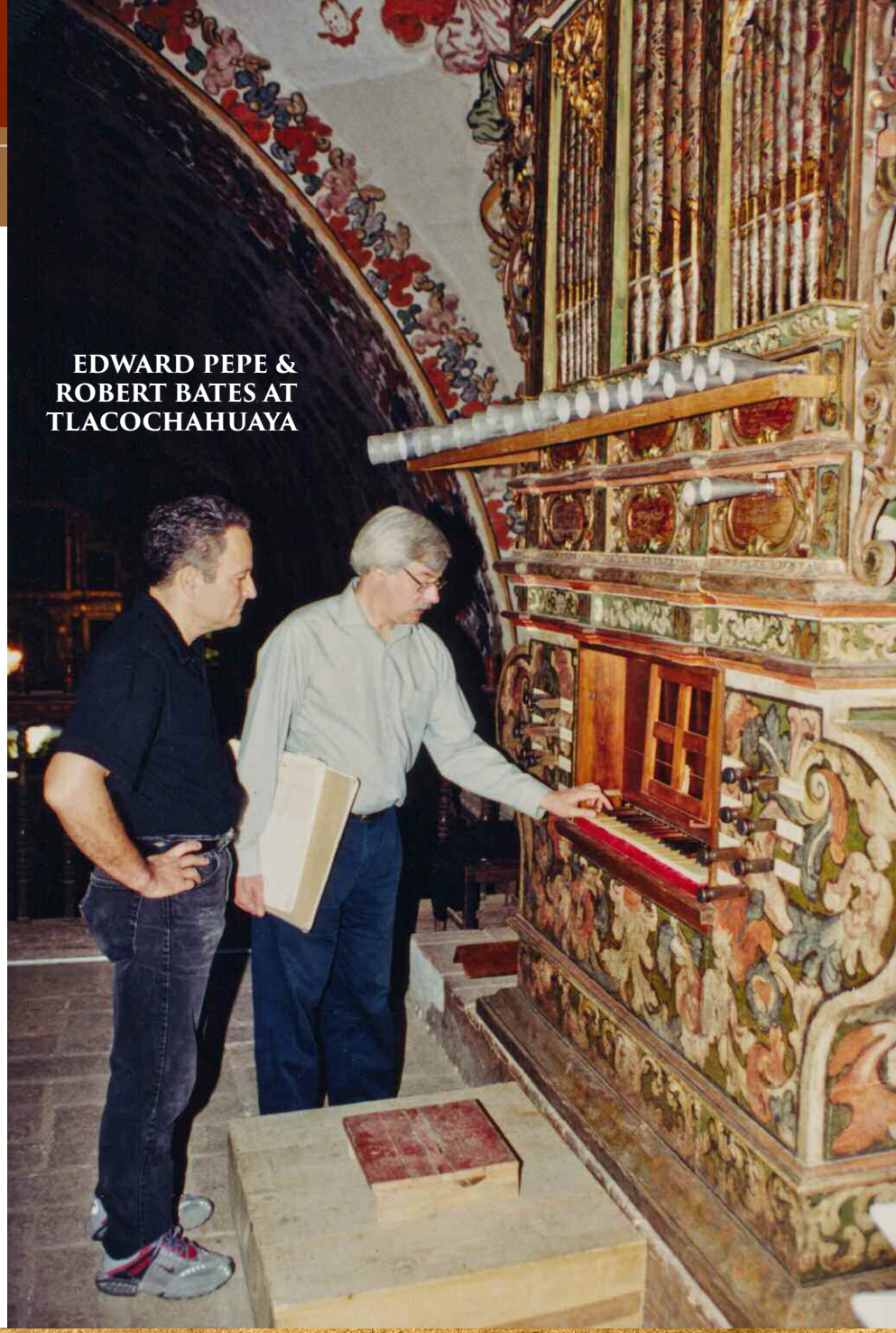
Robert Bates

ORGAN PUMPER AT MISSION SAN JOSÉ

the ARTIST

BATES AT
TLACOCHAHUAYA

Since 1999, **Robert Bates** has been Professor of Music at the Moores School of Music, the University of Houston. Previously he was University Organist at Stanford University, where he received his Ph.D. in musicology. He has also been a Fellow of the Institute of Sacred Music and Senior Research Scholar at Yale University. He is a specialist in early organ music, the history of theory, and early tuning systems. His articles have appeared in the *Organ Yearbook*, *Music and Letters*, *Performance Practice Review, Les Cahiers d'Artes,* and *The Journal of Early Keyboard Music*. He has won prizes for organ performance in Fort Wayne (both first and second place), San Antonio, Detroit, and Bruges; he was awarded two French conservatory prizes, the *Prix d'excellence* and *the Prix de virtuosité*, both from the class of Marie-Claire Alain. Teachers of performance and improvisation also include Robert Anderson, Herbert Nanney, Ray Ferguson, and Daniel Roth. He is frequently invited to appear at national conventions and conferences sponsored by organizations such as the American Guild of Organists, the Organ Historical Society, the American Organ Academy, and the American Institute of Organ Builders. He has performed widely in Europe and at many universities in the United States. He was the first to perform in a five-year series of organ recitals by American organists at the Minato Mirai Concert Hall in Yokohama, Japan. He has recorded the complete organ works of Brahms (Pro Organo) and Titelouze (Loft Recordings LRCD-1120-22). A live performance for the National Convention of the American Guild of Organists is available on the CD "Robert Bates in recital at Lagerquist Hall" (ReZound Recordings RZCD-5006). His three-CD set, "Viaticum" (Loft Recordings LRCD-1005-07), contains eight of his own compositions. His music is published by Wayne Leupold Editions (ECS Publishing, Boston) and he is represented by the Penny Lorenz Concert Management of Seattle, Washington.



EDWARD PEPE & ROBERT BATES AT TLACOCHAHUAYA

BATES AT TLACOLULA

the INSTRUMENTS

The current project serves both as the first recording of the organ works of Correa de Arauxo in the New World and as a document of five organs, including three historic instruments located in the state of Oaxaca, Mexico. A brief overview of the history and character of the Mexican organ is thus appropriate.

Within three years of Cortés's victory over the Aztecs in 1521, a group of twelve Franciscan friars ("the Twelve") joined three other Franciscans who had come to New Spain to convert the indigenous peoples to Catholicism and teach them the skills necessary to build churches and perform the liturgy. According to contemporary chroniclers, the newly subjugated peoples were extremely talented copyists, quickly learning painting, musical instrument construction, literary and musical composition, wood sculpture, and other crafts. Incredibly, some 250 fortress churches were built in New Spain during the first fifty years after the conquest, a palpable testament to the Native Americans' energy, skill, and devotion.

The Spanish crown energetically supported organ building, sending a *cédula* (proclamation) to New Spain in 1561 encouraging the use of organs in all the churches in order to cut down on the exaggerated number of musicians playing flutes, *orlos*, *chirimias*, and trumpets for the Mass. The crown's objection was not to the music as such, but to the fact that by working for the church these musicians exempted themselves from paying taxes, "making the poor shoulder the burden." Between 1575 and 1596, Fray Gerónimo de Mendieta wrote in his *Histórica Eclesiástica Indiana* that organs were found in nearly all churches where there were monks, and the Indians played them.

Mexican organs were inspired by Spanish building practices. As organs in Spain became "Spanish" during the seventeenth century—developing *medio registros* (split compasses), *trompetas en batalla* (exterior horizontal reeds), *cornetas compuestas*, and other idiosyncratic characteristics—Mexican organs may well have been doing the same thing. Yet Mexican organs eventually developed their own characteristics, particularly by the eighteenth century. In the State of Oaxaca there was a tradition of basing the whole organ on a single *flautado mayor*, then disposing the lower half of the keyboard as a *ripieno* and doubling the pitches of the *flautado* and *octava* in the upper half. The restored organ at the Cathedral of Oaxaca, on the other hand, conforms to a more usual Spanish arrangement, in which all principal stops are available in both the lower and upper ranges. The *trompeta real* (an interior trumpet at 8') is included in both that organ and the organ of Tlacolula. The organ in Tlacochahuaya also has an interior reed (added in 1735), although at 4' instead of 8' pitch, and used with charming effect in these recordings. In general, Mexican *flautados* are louder and more open-throated than Spanish *flautados* of the same period. Reeds are more roughly voiced. Mexican organs generally lack pedalboards, which in fact are unnecessary for the performance of Correa's music.

the organ of
OAXACA CATHEDRAL

THE ORGAN OF OAXACA CATHEDRAL

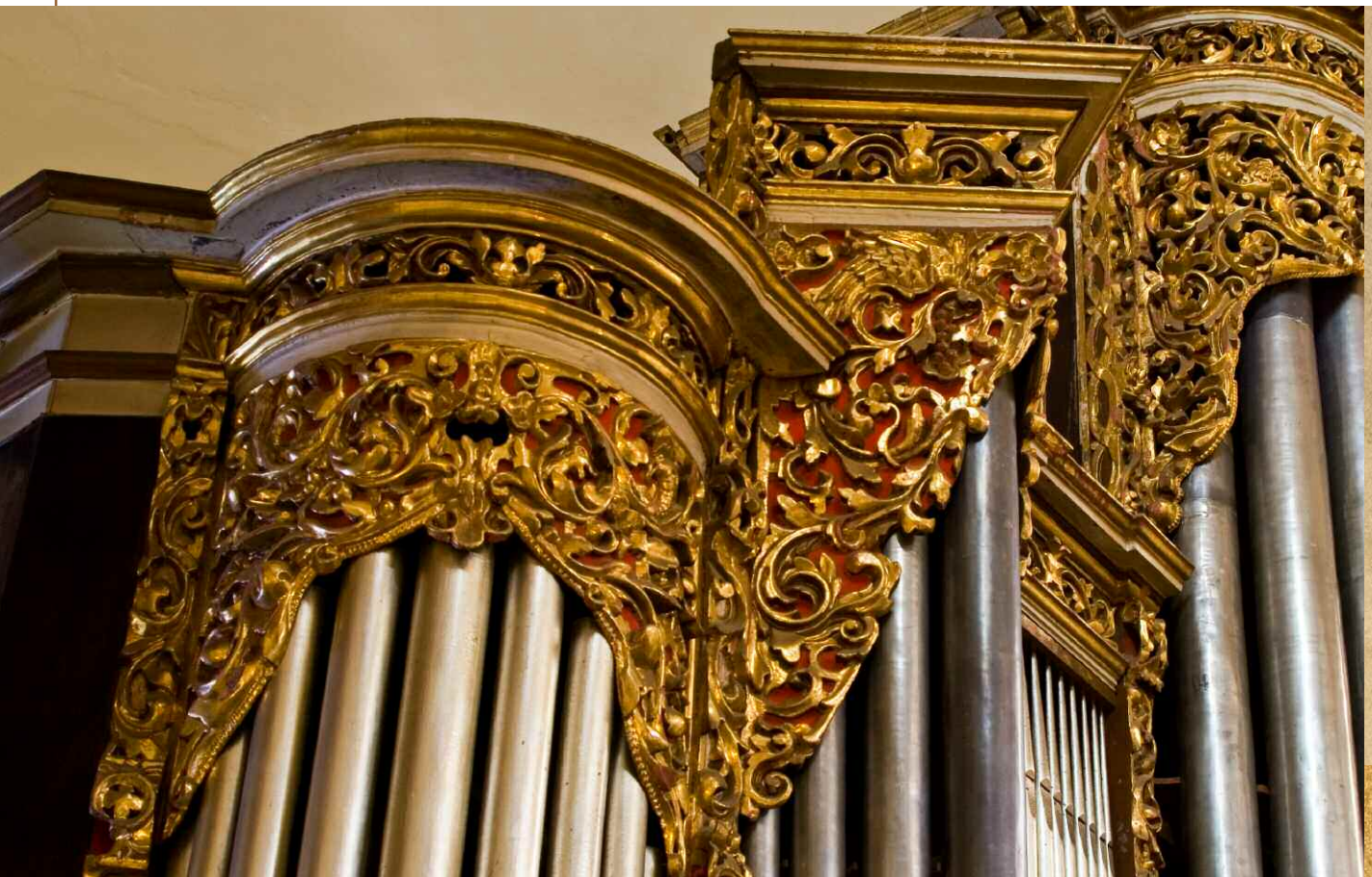
In 2002, the contract for the organ's original construction was discovered in the Notarial Archives of Oaxaca (Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca), indicating that it was built in 1712 by Matías de Chávez, an organ builder from Puebla who practiced his profession in Oaxaca. The decision to commission a new organ may have been provoked by damage to previous instruments in the church during the earthquake of 1696, which nearly destroyed the Cathedral. The cost of the new organ was relatively low (2000 pesos) and the duration relatively short (10 months), since the pipes of three registers from a previous organ (8 and 4 principals and chimney flute) were to be reused in the new instrument. Also specified were five additional registers—twelfth, fifteenth, 22nd, *lleno* (mixture), and wooden *bardón* pipes—as well as a windchest with divided registers and bellows. The case was to be richly carved and gilded with a green background and the original aspect of the organ must have been magnificent. Fortunately, the upper section of the case is nearly intact and may still be admired today. The façade pipes would presumably have been decorated, although only traces remain of the original green, gold, and black polychrome.

In 1716, organ builder Marcial Ruiz Maldonado, who like Chávez was from Puebla, added two more unspecified registers. In 1758, two reed stops were added—*clarín* and *trompeta real*—bringing the number of registers to twelve. Up until the mid-twentieth century, the Cathedral account books document continuous interventions in the organ, related both to normal wear and to damage caused by earthquakes. In 1907-08 some elements of a secondary instrument were incorporated into the organ, which was moved from the right side of the gallery to its present position in the center. A few years later, Tomás Ríos installed a new windchest, rollerboard, keyboard, and the mute pipes in the façade, and raised the base of the organ by 70 cm. It was probably during this intervention that the lower case was rebuilt and the action of the registers changed and reduced to six undivided ranks. This "modernizing" of the organ effectively erased its eighteenth-century character and complicated its later reconstruction.

The organ was left to deteriorate until 1997, when thanks to a revived interest worldwide in organ restoration, the initiative of the priest of the Cathedral, Padre Fernando Vásquez Núñez, and the financial support of *Fomento Social Banamex*, the organ was reconstructed by organ builder Susan Tattershall through the association *Órganos Históricos de México*. Little information existed on which to base

it, since the contract from 1711 had still not been discovered. Nevertheless, Spanish and Oaxacan organs of the same time period proved to be worthy models, particularly for the reconstruction of the damaged components. During the reconstruction project, all the old pipes were reused. Although severely altered, they were quite homogeneous and presumably from the 1712 Chávez organ. Some 330 new pipes were made by Pascal Boissonet from existing and new material in order to recreate registers appropriate to an eighteenth-century instrument. Fortunately the façade pipes were intact. A 61-note keyboard from 1912 was replaced with a more traditional 45-note arrangement and key action that included a short octave, divided registers, suspended action, and a rollerboard. The original pitch of A = 392 Hz, derived from the length of the front pipes, was restored and the temperament set at 1/6 comma meantone. The slider chest from the 1912 rebuild was of good quality and reused, but it needed to be re-tabled and re-drilled to accommodate more stops and to correct the curious arrangement of the pipes (the bass pipes were situated on the right and the treble on the left). However, even the re-drilling could not entirely eliminate the consequences of the former layout; thus the irregular arrangement of the present stop knobs shown in the stop list below. Two more notes were added to the treble for a total of 47 notes. The feeder reservoir bellows from 1908 was rebuilt in the same form. Cuneiform bellows would have been more historically appropriate, but the space to the right of the organ was unfortunately too restricted. An electric blower was installed, although the organ may still be hand pumped. The present wind pressure is 81 mm.

The restoration team consisted of Susan Tattershall (organ builder), Miguel Angel Zamora (master cabinet maker), Genaro Pitol (bellows and pipe restorer), and Andres Calleja (master wood carver). Three hundred years after its construction, the character of the 1712 Chávez organ has been reestablished and the organ is played regularly in masses and concerts. Since 2000, the *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca A.C.* has overseen the maintenance and repair of the instrument.



SPECIFICATIONS

BASS: *CDEFGA–c'* with short octave	TREBLE: *c#'–d'''*
Flautado mayor 8'	Flautado mayor 8'
Octava 4'	Octava 4'
Quincena 2' *	Quincena 2' *
Diez y novena I $^{1/3}$' *	Diez y novena I $^{1/3}$' *
Lleno III *	Lleno IV *
Bardón 8'	Bardón 8'
Tapadillo 4'	Flauta en octava 4'
Trompeta real 8' *	Corneta IV *
Tambor *	Trompeta real 8' *
	Clarín 8' (façade)
	Pajaritos *

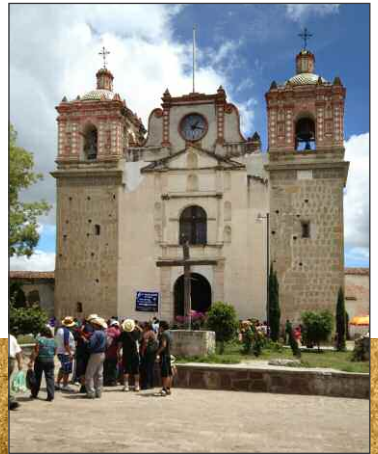
* Registers rebuilt in 1997

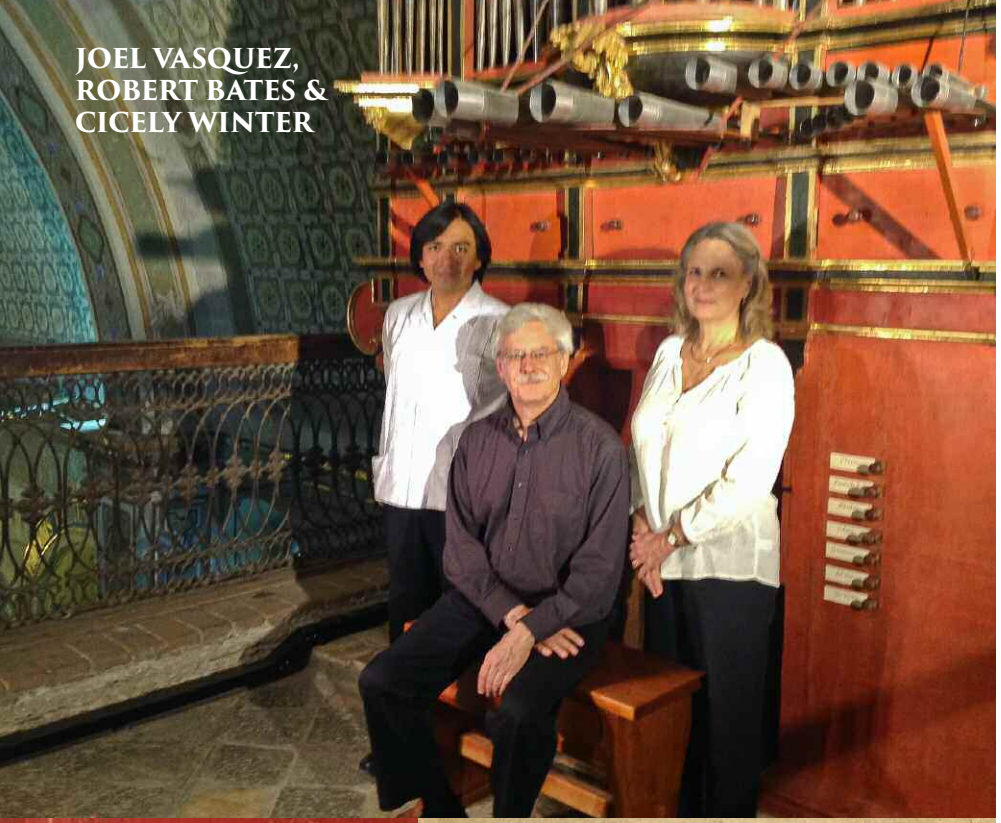
the organ of the church of SANTA MARÍA *de la* ASUNCIÓN TLACOLULA

THE ORGAN OF THE CHURCH OF SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN TLACOLULA

The town of Tlacolula de Matamoros, located about 35 km from Oaxaca City, has long been an important and prosperous trading center for the surrounding indigenous communities. The Dominicans established a presence there in 1561, although the present church was built in the seventeenth century. Over the course of the next two centuries it was lavishly embellished with paintings, altarpieces, finely worked silver, and organs. At least three instruments preceded the present organ during the period 1666 to 1791, attesting to considerable musical activity in the Tlacolula church. The Oaxacan organbuilder Manuel Neri y Carmona was contracted by the church authorities to build a new organ in 1790–1791 for 700 pesos. This is a surprisingly low cost for an instrument of such size when compared to the costs of other Oaxacan organs of the time and in comparison to the additional 200 pesos spent just on gilding the upper case. However, this sum probably financed the construction of only part of the organ: the clue appears on one of the tallest interior *trompeta real* pipes incised with the date "1666," the earliest date on any Oaxacan organ. Since the pipework of the present organ is almost entirely homogeneous, it seems to have been recycled from a seventeenth-century organ whose use and repairs are documented in the *Libro de la Cofradía de Tlacolula 1766-1841*, a registry in the parish archives of church expenses. The fact that the old pipes fit so nicely into the case indicates that the new instrument was designed to accommodate them and must have been of similar dimensions to its predecessor.

The organ sits on the right-hand (south, Gospel) side of the choir loft and is visually stunning with its red painted case, black decorative touches (darkened from former copper-based green), opulent gilding, and extraordinary pipe decoration. The upper case has elaborately carved pipe shades and lateral carvings of stylized asymmetrical leaf designs more typical of neo-classic than baroque decoration. The organ has the characteristic rounded protuberances or "hips" on the sides of the case, but this is the smallest and most discreet example of this peculiarly Oaxacan trait. The lower case is relatively austere, flat, and not carved or decorated, probably because it was not visible from the church below, which would have reduced the overall cost. The 1791 case is stylistically an anachronism, since it was painted a vibrant red and gilded in baroque style at a time when such exuberant decoration was no longer in vogue. The finely decorated façade pipes are similarly out of historical context, and with few exceptions had disappeared in Oaxaca by the mid-eighteenth century. The faces *(mascarones)* painted on the façade pipes are one of the glories of this organ. Alternating in red and blue tones, each is dif-





SPECIFICATIONS

BASS: *CDEFGA–c'* **TREBLE: *c#'–c'''***
with short octave

Clarín (bajoncillo) 4'	Clarín 8'
Flautado mayor 8'	Flautado mayor 8'
Bardón 8'	Bardón 8'
Octava 4'	Octava I° 4'
Quincena 2'	Quincena I° 2'
Diecinovena I 1/3'	Octava 2° 4'
Veintidocena 1'	Quincena 2° 2'
Trompeta real 8'	

ferent and the expressions are the most finely rendered and humanistic of any in Mexico. These contrast dramatically with the ferocious, stylized *mascarones* typical of late seventeenth- and early eighteenth-century Mexican and European organs. Yet they still preserve the baroque tradition. The entire lengths of the pipes are painted with multicolored floral motifs, a particularly Oaxacan characteristic.

The pipes in general are heavy and dark with a high lead content and of excellent construction. The pipework is homogeneous except for one half register. The stop action is unique and unusual: the lower stops are pulled to engage while the upper stops are pushed. The wind chest is original and complete with the interior pipes arranged in three pyramids with the trebles in major thirds, logical and attractive for meantone tuning. Interventions to tune and repair the organ must have been ongoing, although documentation is sparse. The keyboard seems to have been replaced in the nineteenth century when all the pipes were cut to raise the pitch to A = 440; the tuning was then set to equal temperament and the three largest pipes were modified to eliminate the short octave.

The Tlacolula organ was an ideal candidate for restoration since it was nearly complete, well-preserved, and historically important. The *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca* (IOHIO) instigated the project and contracted the Gerhard Grenzing Company (El Papiol, Spain) to restore the organ, thanks to the financial support of the Alfredo Harp Helú Foundation and the community of Tlacolula. The Grenzing team included Oaxacan organbuilder-in-training David Antonio Reyes who restored the bellows; Oaxacan restorer Eric González Castellanos and his collaborators restored the case and façade pipes. During the restoration of 2013-2014, all the pipes were extended in order to establish the historic, though perhaps not original, pitch of A = 415 Hz; the temperament was set at 1/6 comma meantone; and the short octave was reestablished. The chest and the three original wedge bellows were releathered and partially reconstructed to replace parts damaged by woodworm, and the wind pressure was set at 65 mm. The nineteenth-century keyboard was repaired and erroneous stop labels replaced. The delicate painted decoration on the façade pipes and the worn patches of the case and carvings were carefully cleaned and reintegrated.

The encouragement and enthusiasm of the priest Padre Salvador Cruz Sánchez and the assistance of IOHIO collaborator Joel Vásquez González were invaluable throughout the restoration project and in assuring the later use of the organ. The Tlacolula organ is now played regularly by local students and IOHIO personnel for the Sunday mass, baptisms, weddings, and religious holidays. The church, tourism department, municipal authorities, and educational groups request concerts for special events, and the community feels rightfully proud of its splendid organ.

the organ of the church of

SAN JERÓNIMO TLACOCHAHUAYA

THE ORGAN OF THE CHURCH OF SAN JERÓNIMO TLACOCHAHUAYA

The church and convent complex in Tlacochahuaya, a Zapotec village about 20 km from Oaxaca City, was built in 1558 as a Dominican spiritual retreat. Beginning around the mid-seventeenth century, this isolated hermitage was transformed into an important religious center for the surrounding communities by means of extensive and costly reconstruction and refurbishing projects. The work continued into the eighteenth century, and the latest embellishments seem to have been the addition of the present choir loft and the completion of the church's façade. The earliest date on the Tlacochahuaya organ—1735 incised on the lowest *bardón* pipe—refers not to the original construction but rather to a modification of the instrument at that time. Although the initial construction date of the Tlacochahuaya organ is unknown, it may be postulated on stylistic grounds to be around 1729, the date of the organ in San Pedro Quiatoni, because of the striking similarity of the faces and floral decoration painted on the façade pipes of both instruments.

The original disposition did not include the 8' *bardón* stop. Typical of early Oaxacan organs with a 4' principal as its foundation, some registers on the treble side (*flautado* and *octava*) are doubled to reinforce those pitches; the bass side progresses in *ripieno* fashion. Registers double back on both sides—*veintidocena* in the bass and *docen*a in the treble. The upper case design and decoration, the original disposition with lateral stop action, and the chest layout closely resemble those aspects of table organs of the time. The lower case is enhanced with graceful, symmetrical "hips," a characteristic feature of Oaxacan organs, and painted with unusual plume-like floral designs which blend with the interior decoration of the church. The design of the angel musicians depicted on the sides, the style of the filigree carving around the upper case, and the double row of decorative medallions on the façade of a 4' organ, appear to be unique.

Around 1735, the organ underwent major modifications: registers were added or modified and the stop action was moved to the façade. A 4' *tapadillo* (stopped flute) rank was converted to the 8' *bardón* by the addition of another octave in the bass, thus shifting the tonal base of the organ an octave lower. Reeds were added, presumably at the same time. A *clarín* (8' horizontal trumpet) was installed in the treble, which necessitated cutting into the top half of one of the rows of medallions on the facade. A *tambor* (drum) stop was removed, and its corresponding area inside the case on the left side was filled in with a *bajoncillo* (4' interior trumpet). Like the *bardón*, this stop was clearly not part of the original design, and the pipes are

jammed into a tight space just behind the façade pipes. Eight mortises from slider tabs, which had protruded from the sides of the case, are still visible. The *pajaritos* register on the right continued to be operated by an old slider tab, even after the stop action was moved to the façade. The organ may originally have been situated on the floor of the church, with its bellows behind so that the side sliders could be easily manipulated. After its reconstruction, it appears to have been moved to its present location in the choir loft, which had apparently been built around this time. It was raised up from the floor, which made it more visible from the church below and this implies that the organist may have stood to play it. But the added height as well as the added width of the lower case ("hips") would have made it difficult to operate the sliders. This was probably the reason for moving the stop action to the front of the organ where it could then be more easily accessed by the organist.

The organ probably ceased functioning around the time of the Mexican Revolution (1910-1919), a chaotic period which may have precluded repairs and maintenance. Soldiers were quartered in the convent behind the church and people in the town today believe that they removed the smaller pipes from the organ to melt down for munitions. The last people from the community who remember hearing the organ played were born early in the twentieth century and are no longer alive. After years of abandonment, the Tlacochahuaya organ was restored in 1990-91 with the support of the *Pichiquequiti* Foundation. The case and pipe painting were restored by Mireya Olvera; the 147 missing pipes, nearly half of the total, were replaced and the originals restored by Joachim Wesslowski. Since all the pipes and pallets were numbered from 1 to 45, corresponding to the short-octave keyboard, an accurate reconstruction of the original 1735 disposition was possible. The windchest was releathered and the missing trackers (the majority) replaced; the cuneiform bellows were rebuilt incorporating the existing bellows covers, wind trunk, and stone weights (wind pressure 84 mm.); and the metal pins of the keyboard were replaced with leather hinges to recover a lighter eighteenth-century touch. An electric blower was installed, although the organ can still be hand pumped, as in the current recording. The original pitch of A = 392 Hz was restored and the temperament set at 1/4 comma meantone.

The restoration team consisted of Susan Tattershall (organ builder), José Luis Falcon (assistant organ builder), Joaquín Wesslowsky (pipe-maker), and Mireya Olvera (painting restorer). The *tequio del pueblo*—the village work group—provided constant help by cleaning organ pieces, providing goat-skins and the electrical installation. Since 2000, the *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca* A.C. has supervised the maintenance and repair of the instrument.

SPECIFICATIONS

BASS: *CDEFGA–c'* with short octave

Flautado mayor 4'
Octava 2'
Quincena 1'
Diecinovena 2/3'
Veintidocena 1/2'
Quincena 2°
Bardón 8'
Bajoncillo 4' (interior)

TREBLE: *c#'–c'''*

Flautado mayor 1° 4'
Octava 1° 2'
Docena 1 1/3' - 2 2/3'
Flautado 2° 4'
Octava 2° 4'
Bardón 8'
Clarín 8' (façade)
Pajaritos

the organ of

PACIFIC LUTHERAN THEOLOGICAL SEMINARY IN BERKELEY

THE ORGAN OF PACIFIC LUTHERAN THEOLOGICAL SEMINARY IN BERKELEY, CALIFORNIA

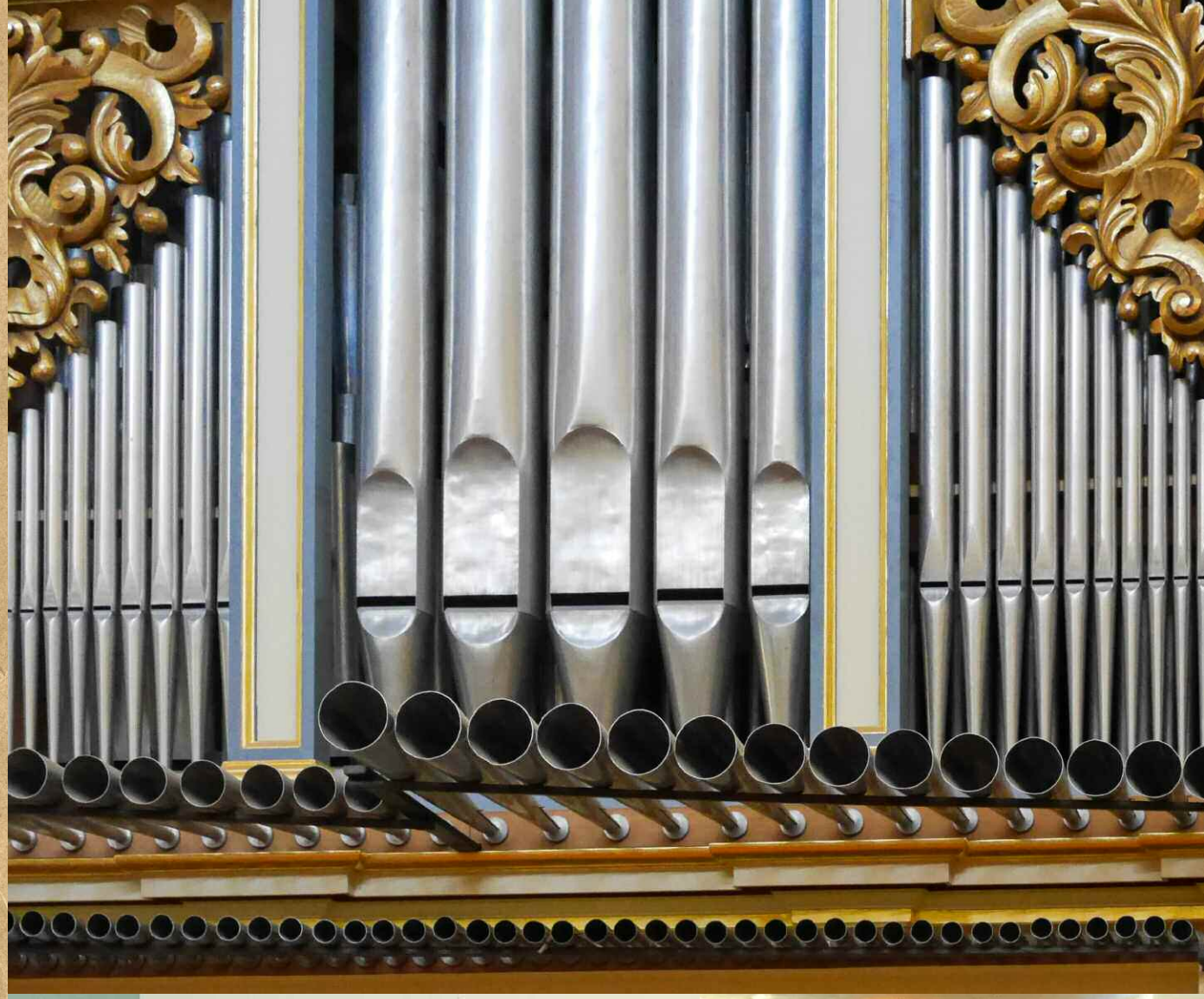
Owned by the University of California, the organ of Pacific Lutheran Seminary Chapel in Berkeley is patterned after instruments built in the province of Zaragoza, Spain during the period around 1700. It is characteristic of the mature Aragon-Castile style. Inspiration for its construction came from trips to Spain taken by Greg Harrold and University Organist Lawrence Moe during the summers of 1984 and 1985. The organ contains a single manual, divided at middle C/C#, with a short octave in the bass; it is tuned to 1/4 comma mean-tone temperament. As is typical in Spain, stops on the left stop jamb control the bottom half of the keyboard and those on the right control the top half. The full principal chorus is based on a gentle 8' *flautado*. A complete flute chorus includes a mounted *corneta* and *eco corneta*. The 8' *trompeta real* is, as always in Spain, inside the case. The exterior horizontal reeds consist of a full-compass 8' *dulzaína* (heard in the bass in this recording), plus a left-hand 4' *bajoncillo* and right-hand *clarín* (both excluded from this recording since they are of style later than that of Correa). The instrument contains the usual complement of toy stops. Although the organ was designed and constructed almost entirely by Greg Harrold, assistance also came from Lawrence Moe, Thomas Harmon, Alan Kay, John Atwood, and Jonathan Zimmerman during the final stages of construction. Dennis Rowland carved the pipe shades and Guy Bovet provided historical information relevant to the project.

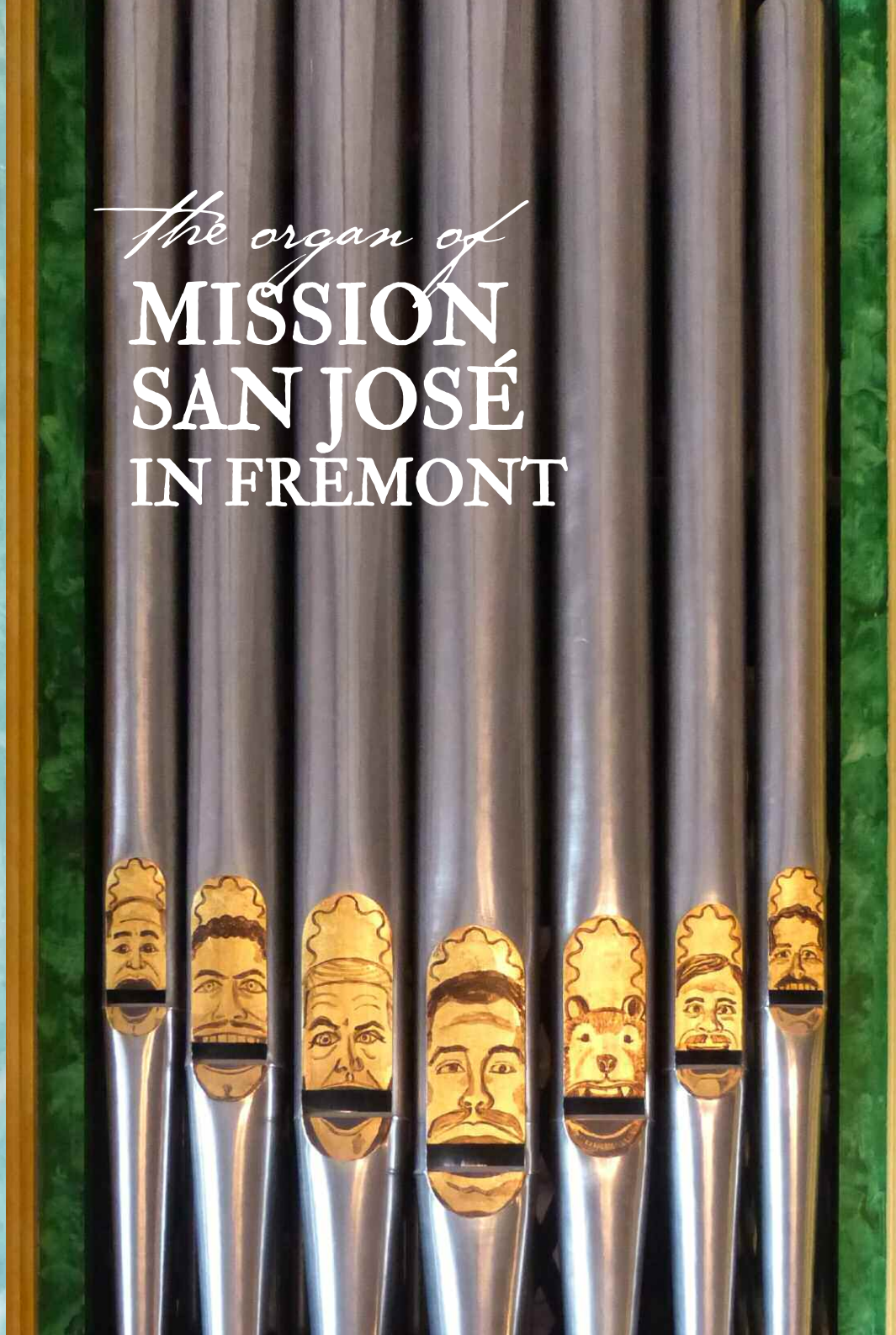
SPECIFICATIONS

BASS: ***CDEFGA–c'*** **with short octave**
TREBLE: ***c#'–c'''***

Flautado Mayor de 13	(8' bass and treble)
Octava	(4' bass and treble)
Docena	(2 $^{2/3}$' bass and treble)
Quincena	(2' bass and treble)
Lleno IV	(bass and treble)
Címbala III	(bass and treble)
Violón	(8' bass and treble)
Tapadillo	(4' bass and treble)
Nasardo en 12a	(2 $^{2/3}$' bass and treble)
Nasardo en 15a	(2' bass and treble)
Nasardo en 17a	(1 $^{3/5}$' bass and treble)
Corneta Magna VII	(treble, mounted)
Corneta en Eco V	(treble, mounted in echo box)
Trompeta Real	(8' bass and treble, interior)
Bajoncillo	(4' bass, exterior)
Clarín	(8' treble, exterior)
Dulzaína	(8' bass and treble, exterior)

Tambor, Timbal, Pájaros, Cascabeles
Pedal pulldowns: *CDEFGABbB*



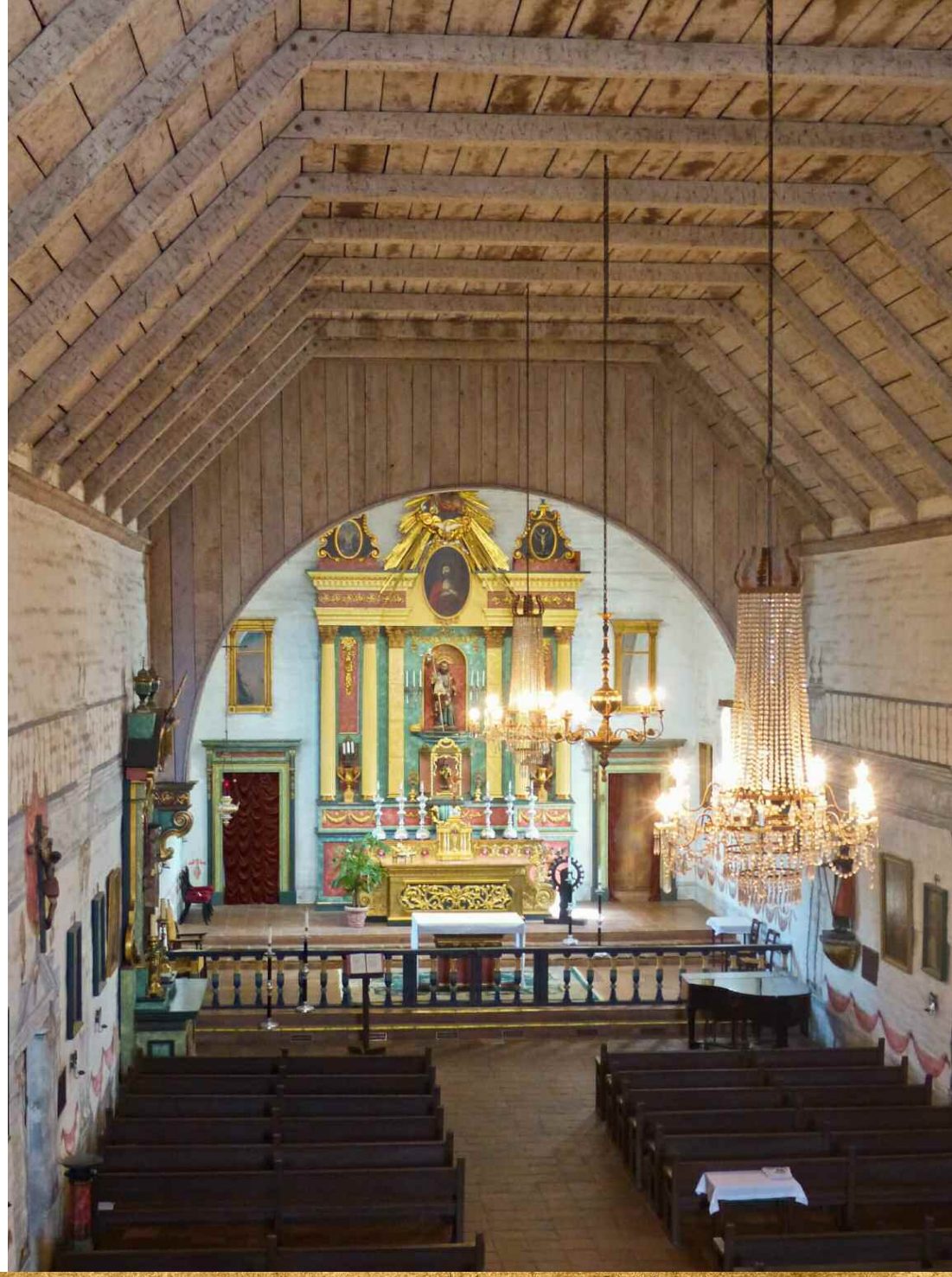


the organ of MISSION SAN JOSÉ IN FREMONT

THE ORGAN OF MISSION SAN JOSÉ IN FREMONT, CALIFORNIA

During the eighteenth and early nineteenth centuries, the Spanish expanded into the territories of Alta California in order to protect their interests in New Spain. A chain of missions extending from San Diego to San Francisco were thus constructed from 1769 to 1823. The fourteenth was Mission San José, founded in 1797 and one of four that surround the lower San Francisco Bay. The pastor requested an organ in 1819 from the bishop of Mexico City. Although the bishop denied his request, 171 years later Rosales Organ Builders finally constructed an organ for the site. The new instrument is a gift of philanthropist Walter Gleason for the reconstructed mission church. The design of the instrument was inspired by historic organs in the Tlaxcala region of Mexico and the province of Castilla in Spain. The organs of the Castro brothers in Tlaxcala, built in the nineteenth century, had the strongest influence on the key compass, wind system, and aesthetic concerns. Castilian organs from the seventeenth and eighteenth centuries provided a reference for the choice of stops, their arrangement, and the needs of the Iberian literature, including the music of Correa de Arauxo. The divided stops (bass/treble) facilitate the performance of Iberian literature as well as the needs of weddings and special services held in the historic building. The instrument can be played without electricity, since it is equipped with a hand pump. It is tuned in 1/4 comma meantone temperament.

Manuel Rosales, Kevin Gilchrist, and Bruno Lagarcé designed the instrument. Michael Van Dyke, Bruno Lagarcé, Craig Davis, and Socorro Trinidad constructed the case, carvings, windchests, action, bellows, wood pipes, and channel boards. F. J. Rogers made the metal pipes. Kevin Gilchrist, John De Camp, and Manuel Rosales carried out the voicing and tonal finishing. Kerry Quaid and a team of artists from Mission San José painted the case and executed the faux marbling and the painted faces on the pipe mouths of the *flautado* in the façade. Advice for the project came from Guy Bovet, Susan Tattershall, Lawrence Moe, John Fesperman, Dirk Flentrop, and Greg Harrold.



SPECIFICATIONS

BASS: *C–c'*
TREBLE: *c#'–d'''*

27-note pedal
Manual to pedal coupler

Flautado de 13	(8' bass and treble)
Violón	(8' bass and treble)
Octava Clara	(4' bass and treble)
Espigüeta	(4' bass)
Octava Nasarda	(4' treble)
Docena Clara	(2 2/3' bass)
Docena Nasarda	(2 2/3' treble)
Quincena Clara	(2' bass and treble)
Lleno III-IV	(1 1/3' bass and treble)
Nasardos III	(2' at 15th, 17th, and 19th, bass)
Corneta V	(8' treble)
Trompa Real	(8' interior, bass and treble)
Clarín de Campaña	(8' en chamade, treble)
Bajoncillo	(4' en chamade, bass)

Pedal:

Bardón de los piès	(16')

Acoplada, Temblante, Pajaritos,
Campanitas, Timbala (do), Timbala (fa),
Caja de Ecos, Clarínes

the REGISTRATIONS

THE REGISTRATIONS

Several competing considerations influenced the choice of organ registrations heard on these recordings. First, Correa himself gave suggestions for split-compass (*medio registo*) registrations in which a different combination of stops is drawn for the upper and lower portions of the keyboard. To summarize, he indicated that when the melody is in the upper portion of the keyboard, it should be played on the *lleno* (a combination including either the *lleno* mixture or *corneta*, or possibly some other full combination) against the *flautado* (principal) in the left hand. When the melody is in the lower portion of the keyboard, it should be played on either the *trompeta* or the *lleno* (with or without the 8') against the *flautado* in the right hand. He also mentioned the use of a small regal for one *tiento* involving very fast-moving left-hand figurations. Perhaps most tellingly, he indicated that one should use "a registration that seems best to the organist" for the right-hand melody of the final composition of the *Facultad* (LXIX), leaving open many possibilities.

Second, the specifications of Iberian organs of Correa's time suggest many possibilities, but also some impossibilities. Exterior trumpets cannot be documented until after the *Facultad* was published, so they are rarely used in these recording. Written sources, even those from elsewhere on the Iberian Peninsula, were of some value in the preparation of these recordings. Even Catalonian stop combinations were taken into account, in particular those for the organs of the Church of San Juan de las Abadesas in Barcelona (1613) and the Cathedral of Lleida (1624).

Third, the apparent mood and speed as indicated by the meter signatures of the individual pieces give us a clue to possible registrations. Correa's Italian contemporary, Girolamo Diruta, related registrations to the twelve modes, a topic of particular interest to Correa. Any sensitive musician will recognize that different moods are projected in pieces written, for example, in the mysterious-sounding E-modes as opposed to the more aggressive F-modes. Thus the modes sometimes suggest registrations.

Finally, these recordings are intended to document five organs, so listeners should have the opportunity to hear a good variety of registrational possibilities. Thus some right-hand melodies are played on the *trompeta*, although Correa himself did not specify this registration (he only indicated its use for left-hand melodies). But the possibility was open to him, and it would be a shame for us not to hear this stop in the upper range. Even exterior *trompetas* make cameo appearances, although they were probably unknown to Correa when his *Facultad* was published in 1626.

CD 1

(1) bs & tr: Fl M 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$', Ll III-IV
(2) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: B 8', Cor IV
(3) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: Fl M 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$'
(4) bs & tr: Fl M 8', Oct 4', 2', I 1/3', Ll III-IV
(5) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: B 8', Cor IV
(6) theme bs: Oct 4'; tr: Cl 8'; Ist var. bs: Oct 4'; tr: Fl M 8', Ist Oct 4'; 2nd var. bs: Oct 4'; tr: Fl M 8', Ist 2'; 3rd var. bs: Oct 4'; tr: Cl 8'
(7) bs: B 8', Oct 4', 2'; tr: B 8', Ist Oct 4', Ist 2'
(8) bs: Fl M 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$'; tr: Fl M 8'
(9) bs & tr: B 8'
(10) bs: Oct 4', 2'; tr: Cl 8'
(11) bs: Fl M 8', Oct 4', 2', I'; tr: Fl M 8'
(12) m. 1 bs: B 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$', I', Tr R 8'; tr: B 8', Ist & 2nd Oct 4', Ist & 2nd 2', Cl 8'; Oaxacan drum performed by Cicely Winter; m. 41 – Tr R 8', Cl 8'; m. 66 bs: – I $^{1/3}$', I'; tr: – 2nd Oct 4', 2nd 2'; m. 113 only Tr R 8' and Cl 8'; m. 156 bs: + B 8', Oct 4', 2'; tr: + B 8', Ist Oct 4', Ist 2'; m. 160 bs: – Tr R 8'; m. 161 tr: – Cl 8'; m. 197 + Tr R 8', Cl 8'; Oaxacan drum

CD 2

(1) bs & tr: Fl M 8', Oct 4', 2', Ll III-IV
(2) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: B 8', Cor IV
(3) bs: Fl M 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$', Ll III; tr: Fl M 8', B 8'
(4) bs: Tap 4'; tr: Fl 4'
(5) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: Tr R 8'
(6) bs & tr: B 8', Oct 4', 2'
(7) bs & tr: Fl M 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$', Ll III-IV
(8) bs: B 8', Oct 4'; tr: Fl M 8', Ist 2'
(9) bs: Fl M 8', Oct 4', 2', I $^{1/3}$', I'; tr: Fl M 8', Ist and 2nd 4', Ist and 2nd 2'
(10) m. 1 bs: B 8', Oct 4'; tr: B 8', Ist Oct 4'; m. 92 tr: B 8', Ist 2'; m. 96 bs: B 8', 2'; m. 159 bs: B 8', Oct 4', 2', I'; tr: B 8', Ist Oct 4', Ist and 2nd 2'
(11) bs: B 8', 2'; tr: B 8', Ist 2'
(12) bs. B 8', Oct 4'; tr: B 8', Ist Oct 4'
(13) bs: Tr R 8'; tr: Fl M 8'

CD 3

(1) bs: B 8', Fl M 4', $^{1/2}$'; tr: B 8', Fl M 4', 2nd Fl 4', I $^{1/3}$'
(2) B 8', Fl M 4'; tr: Cl 8'
(3) bs: Baj 4'; tr: B 8'
(4) bs: Fl M 4'; tr: B 8', Fl M 4', Ist Oct 2', D I $^{1/3}$'
(5) bs: B 8', Oct 2'; tr: B 8', Ist Oct 2'
(6) bs & tr: B 8', Fl M 4'
(7) bs: Baj 4'; tr: B 8'
(8) bs: B 8', Fl M 4', Oct 2', I', $^{2/3}$', $^{1/2}$'; tr: B 8', Fl M 4'
(9) bs: B 8', Fl M 4'; tr: B 8', Fl M 4', 2nd Fl 4', 2nd Oct 2', I $^{1/3}$'
(10) bs & tr: B 8'
(11) bs & tr: Fl M 4'
(12) bs: Fl M 4'; tr: B 8', Fl M 4', 2nd Fl 4', I $^{1/3}$'
(13) bs: Baj 4'; tr: B 8'
(14) bs: Fl M 4'; tr: B 8', Fl M 4', 2nd Fl 4', Ist and 2nd Oct 2', D I $^{1/3}$'
(15) bs Oct 4'; tr: Cor Mag VII
(16) bs: Tap 4'; tr: Tap 4', Nas 2 $^{2/3}$', Nas 2'
(17) bs & tr: Fl M 8', Oct 4', D 2 $^{2/3}$', Q 2', Ll IV, Cim III

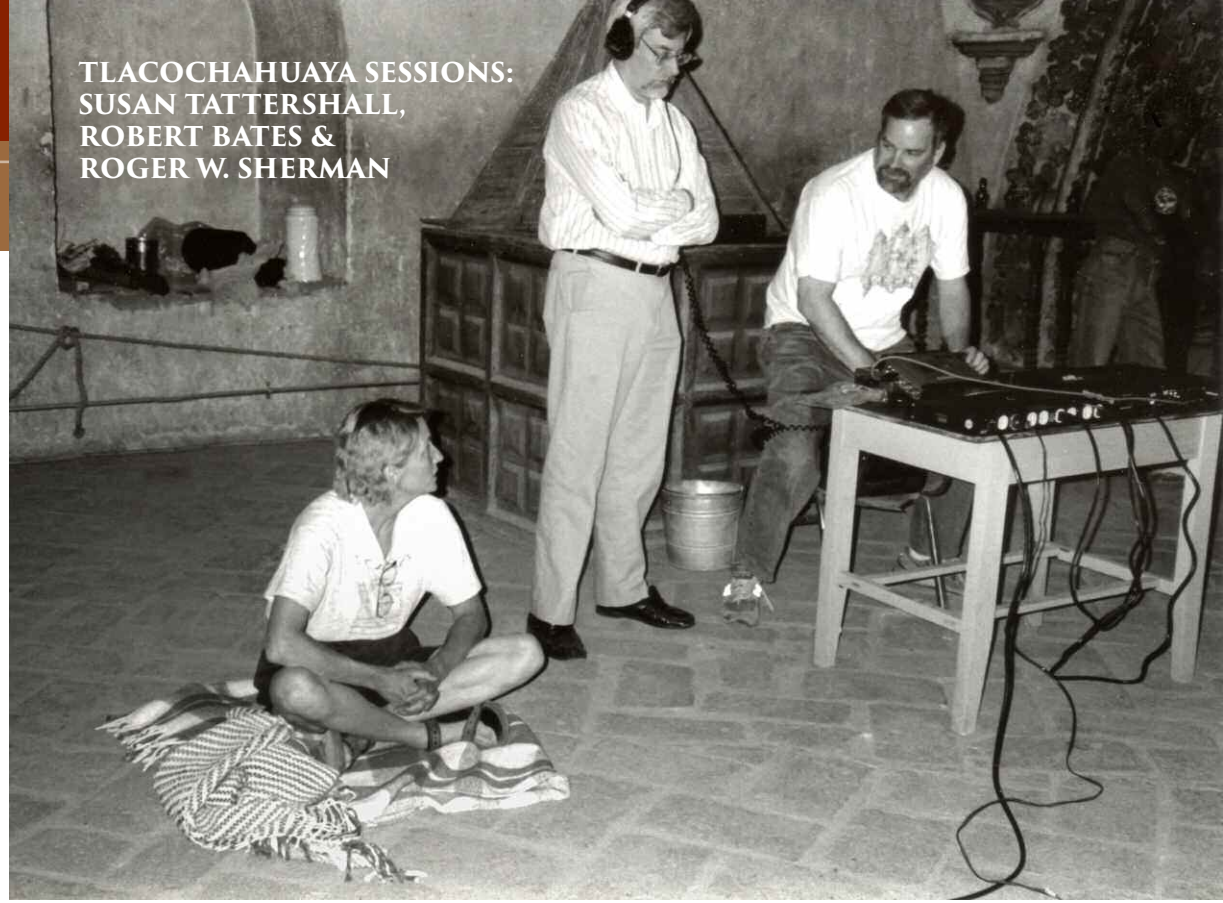
CD 4

(1) m. 1 bs & tr: Fl M 8'; m. 60 bs: + Oct. 4'; m. 61 tr: + Oct 4'; m. 90 bs & tr: + D 2 $^{2/3}$', Q 2'; m. 125 bs & tr: + Ll IV
(2) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: Cor Mag VII
(3) bs & tr: V 8', Nas 2 $^{2/3}$', Q 2'
(4) bs: Tr R 8'; tr: Fl M 8', Oct 4', D 2 $^{2/3}$'
(5) bs & tr: V 8', Oct 4'
(6) bs: V 8', Oct 4', D 2 $^{2/3}$', Q 2'; tr: V 8'
(7) bs & tr: Tap 4'
(8) bs: Tr R 8'; tr: Fl M 8', Oct 4', V 8', Tap 4'
(9) bs: V 8', Oct 4'; tr: Cor Mag VII
(10) bs & tr: V 8', Oct 4', Q 2'
(11) bs & tr: Fl M 8'
(12) m. 1 bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: Fl M 8', Oct 4', D 2 $^{2/3}$', Q 2', Ll IV; m. 144 bs: + Q 2'; m. 147 tr: + Cim III

CD 5

(1) bs & tr: Fl M 8', Oct 4', D 2 $^{2/3}$', Q 2', Ll IV, Cim III
(2) bs: Fl M 8', Oct 4'; tr: Tr R 8'
(3) bs: Fl M 8', Oct 4', Q 2', Ll IV, Cim III; tr: Fl M 8', Oct 4'
(4) bs: Fl 8', Oct 4'; tr: Cor V
(5) bs: Tr R 8'; tr: Fl 8', Oct 4'
(6) bs: Oct 4', Q 2', Ll III-IV; tr: Fl 8'
(7) bs: V 8', Oct 4'; tr: Fl 8', Oct 4', Q 2', Ll III-IV
(8) bs: V 8', D C 2 $^{2/3}$', Q 2'; tr: V 8', D N 2 $^{2/3}$', Q 2'
(9) bs: V 8', E 4', Nas III; tr: V 8'
(10) bs and tr: F 8', Oct 4', Q 2', Ll III-IV
(11) bs: V 8', Oct 4', D C 2 $^{2/3}$', Q 2'; tr: V 8', Oct 4', D N 2 $^{2/3}$', Q 2'
(12) bs: F 8', Oct 4', D C 2 $^{2/3}$', Q 2', Ll III-IV; tr: F 8'
(13) bs and tr: F 8', Oct 4', Q 2', Ll III-IV

PRODUCTION NOTES

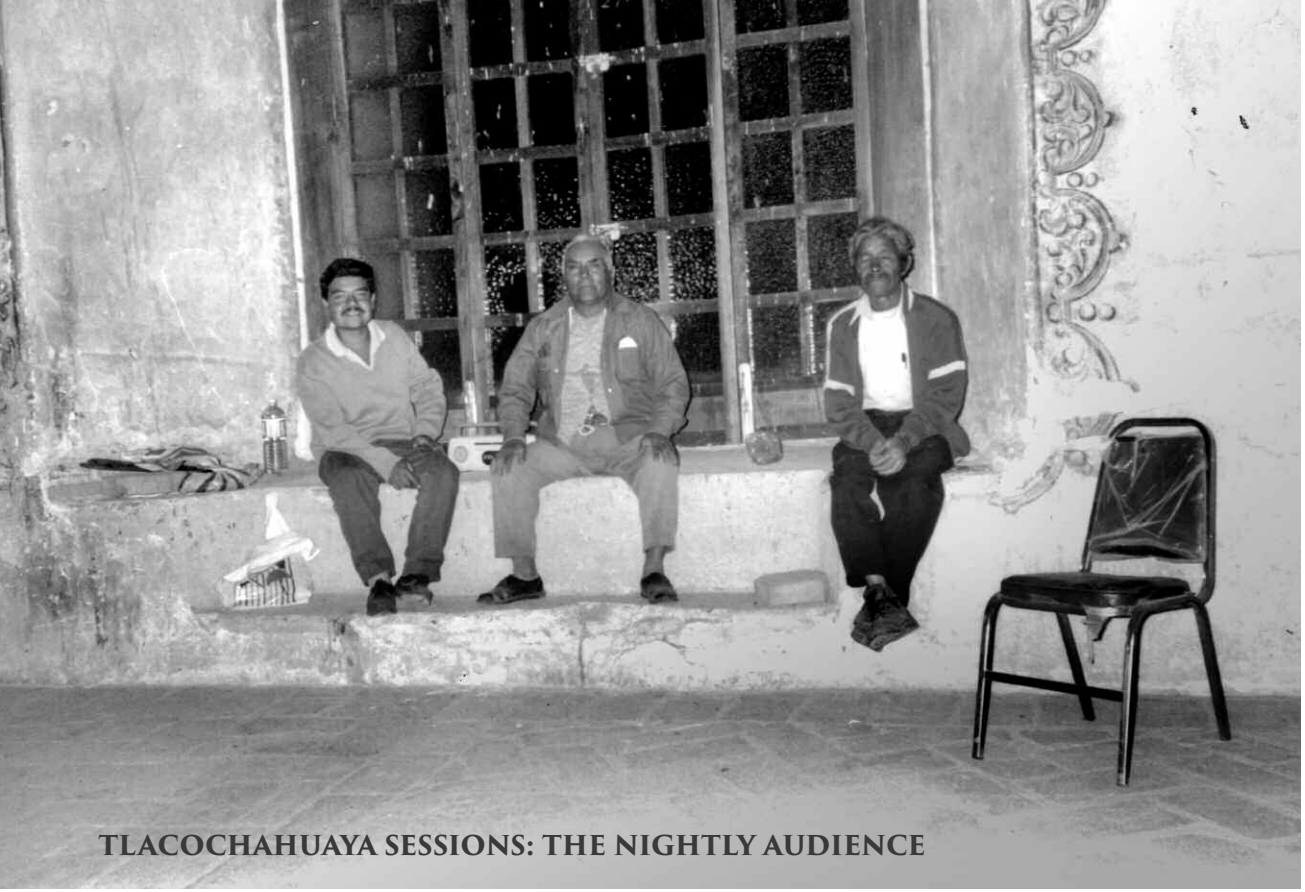

TLACOCHAHUAYA SESSIONS:
SUSAN TATTERSHALL,
ROBERT BATES &
ROGER W. SHERMAN

RECORDING IN MEXICO

No recording project has ever been as adventuresome for me as this one. It began with a trip to Oaxaca, where I was to meet Robert and his entourage. I got as far as Mexico City, where I was stopped at customs. They refused to let me into the country with my recording equipment. After hours of discussion, I was allowed to continue, but by that time the last flight to Oaxaca had already left. Did I mention that it was "Day of the Dead"? The airport was full of fully costumed revelers, including children. It was a surreal environment in which to find a place to sleep. It had been several weeks since I had talked with Robert, and I wasn't sure how to contact him in Mexico. I remembered that my mother had stayed once at the hotel next to the Cathedral, so I called her on my Motorola StarTac analog cell phone and got the phone number. I left a message at the hotel so that Robert would know why I didn't arrive, and the time of my arrival the next day.

It was a message he never got. I arrived at the airport and he wasn't there. There were very few flights to the Oaxaca airport per day and it wasn't long before all the cabs were gone, and the ticket counters deserted. I found one employee who kindly offered to drive me into town to the Zocalo. I found the hotel, and connected with Robert who was convinced that I was not coming after all.

The first recording took place in a small village called Tlacochahuaya, further down the road towards Guatemala. The organ is one of the oldest in the Western hemisphere, and is in a rear balcony. The balcony itself was square, with a tiled floor and a plaster ceiling. The organ was placed in a corner, facing sideways to the altar so that the organist would not turn his back to the altar. Acoustically, it was a hall of mirrors—a nightmare for recording. Making things worse, the organ did not have a panel on the rear of the case, so the sound went out the back, hit the curved plaster walls and presented an unbalanced and unstable stereo image. Even with the microphones fairly close, one channel was 6 db hotter than the other just due to the reflections coming out of the back of the case. In addition, noise was a major problem. The organ was winded by two bellows which were unenclosed and next to the organ. The bellows made crackling noises that were louder than the organ at times. We covered them with blankets, and put blankets on the floor below them to reduce the rushing roar of air being inhaled into the instrument.



TLACOCHAHUAYA SESSIONS: THE NIGHTLY AUDIENCE

This beautiful late-16th century church had an unusual and greatly revered feature: a plastic, dime-store clock over the sacristy door that played "De Camptown Races" at 5 minutes before the hour, every hour. We were also not allowed to record the organ except in the presence of some of the town's elders. We were pleased to have them in the balcony, except that they had a piano-key type cassette player that would make occasional "ca-CHUNK" noises at the end of a tape. If that were not enough, we were also accompanied by a pack of barking dogs. Churches in Mexico often do not have glass in the window frames, and dogs run wild—they are not "owned" by people. These dogs barked constantly until about 4:00 AM. We quickly recorded the last chord of each piece to get a quiet "ring out."

Oaxaca Cathedral presented more issues. The bellows again needed blankets to dampen their noise so that it did not overwhelm the sound of the instrument. Equally annoying were the crickets, which seemed to habitat all of the altars in the church. A quick trip to the grocery store for a can of Raid (right next to the DDT) solved that problem nightly. Noisy cars are a feature of life in Mexico and the cathedral did not have glass in the clearstory windows. Again, it was very early in the morning before the place was quiet enough to record—that is, if the sexton was not snoring.

On my return to the United States, customs presented no problems until I tried to board a domestic flight from LAX to Seattle. There, the security agent insisted that my digital patch chords were for a bomb "because they are purple". He refused to let me on my flight until I went back to the ticket counter and returned with a United Airlines manager who would vouch for me. Coincidentally, I was seated on the flight next to the person responsible for training security agents for United. We had much to talk about. I am sure the flight was longer for her than it was for me.

That would have been the end of the story, except that we felt the Tlacochahuaya recordings were not up to snuff, and needed to be re-done. This time, we brought organ builder Paul Fritts along to help us with the noisy blower—he brought materials for a box to enclose them. We also bought a wood panel in Oaxaca to secure to the back of the organ case. The recorded sound of the organ improved dramatically with the panel in place, but there was another problem—one of the two bellows was creating a flutter in the organ sound, like a fast vibrato. It could not be used. We ended up recording the entire session in 20 second segments, which was the amount of time it took for the bellow to exhaust itself.

Recording in Mexico was nonetheless a thrilling experience. Wonderful people, unbelievable food, stunning organs…and did I mention the earthquake? The hurricane?

Roger W. Sherman

VERSIÓN ESPAÑOL

ROBERT BATES ORGANISTA

THE COMPLETE ORGAN WORKS OF
FRANCISCO CORREA DE ARAUXO
1584 1654
CORREA IN THE NEW WORLD
ROBERT BATES • ORGAN

Correa en el NUEVO MUNDO

OBRA COMPLETA PARA Ó RGANO DE
FRANCISCO CORREA DE ARAUXO 1584-1654

Primera grabación realizada en el Nuevo Mundo

de la obra completa

Facultad orgánica (1626)

de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

GRABADO EN:

Órganos Históricos de Oaxaca, México

Órganos de estilo español al Norte de California, EUA

Catedral de OAXACA, México (1712)

Santa María de la Asunción, TLACOLULA
Oaxaca, México (1792)

San Jerónimo, TLACOCHAHUAYA
Oaxaca, México (c. 1729)

PACIFIC LUTHERAN Theological Seminary
Berkeley, California, EUA (1989)

MISSION SAN JOSÉ, Fremont
California, EUA (1989)

EL ESPOLIO, EL GRECO, 1577-79

Las obras para órgano de Francisco Correa de Arauxo fueron publicadas en 1626, durante **la época dorada española en música,** literatura, pintura, escultura, arquitectura, y poesía. Sus composiciones engloban un amplio rango de características, algunas son racionales y perfectamente estructuradas, otras místicas e incluso excéntricas. Por un lado, mantienen la dignidad y claridad del renacimiento. Por el otro, exhiben momentos de distorsión, exageración, subjetividad, irracionalidad, y extravagancia. Es común encontrar esta dicotomía en las obras de grandes pintores manieristas del mismo periodo. En particular, consideramos a El Greco (1541-1614). Ilusiones, distorsiones corpóreas, y colores "disonantes" enlazan a las pinturas de El Greco con la música de Correa por su extensión, melodías tergiversadas, severidad, disonancias que evocan intensas emociones, ritmos complejos, y extremo contraste en el valor de las notas musicales, el cual produce una sensación de maravilla, perplejidad, e incluso éxtasis. Las fuertes yuxtaposiciones de luz y oscuridad en las obras de El Greco son análogas a las brillantes y virtuosas melodías de la mano derecha contrarias a los acompañamientos sombríos de la mano izquierda en las obras de Correa.

En la novela de Cervantes, *Don Quixote de la Mancha* (1604-1615), reconocemos una dicotomía semejante. El noble caballero, Don Quixote, y su escudero, Sancho Panza, representan dos personalidades contrapuestas. Uno es temperamental, imprudente, e irracional, además es idealista. El otro es práctico, racional y mantiene los pies sobre la tierra. Juntos, ambos temperamentos forman una imagen compleja de la personalidad española, y en efecto de personalidades por doquier. Los mejores artistas españoles de la época, incluyendo Francisco Correa de Arauxo, unieron estas tendencias contrastantes en obras que aún nos intrigan y conmueven. La presente grabación invita a la audiencia a apreciar los contrastes inherentes en este sofisticado mundo de artistas manieristas españoles.

A pesar de que muy poco sabemos sobre **Francisco Correa de Arauxo** (bautizado en 1584, fallecido en 1654), aún es posible hacer un breve bosquejo de su vida. Fue nombrado organista en la Iglesia Colegial de San Salvador en Sevilla a la edad de quince años. Impugnaciones presentadas por su rival, Juan Picafort, demoraron su nombramiento oficial hasta 1605. Correa mantuvo ese puesto hasta 1636, durante ese tiempo fue ordenado sacerdote, sin duda algunas gracias, en parte, a sus habilidades como organista. A pesar de su buen

salario, Correa presentó solicitudes para puestos vacantes en al menos tres catedrales (Málaga, Toledo, e incluso Sevilla), siendo rechazado en las tres. Era evidente que Correa era un músico incomparable, sin embargo su reputación como persona complicada le precedía.

Correa estuvo involucrado en varios juicios en San Salvador. El de mayor trascendencia se debió a un levantamiento de músicos en 1630. Autoridades eclesiásticas asignaron nuevas obligaciones a sus músicos, sin incremento salarial. Correa lideró una rebelión provocando escándalos durante las vísperas del oficio de la liturgia, en la cual expresó su rechazo al cumplimiento de las nuevas obligaciones e incitó a los músicos a iniciar una huelga. Durante su encarcelamiento, Correa levantó una demanda y finalmente ganó el juicio, sin embargo este incidente daño profundamente su reputación. A una década de la publicación de su *Facultad orgánica*, Correa finalmente recibió dos nombramientos, la primera en la Catedral de Jaén (1636) subseguida por la Catedral de Segovia (1640). Empero, después de la aparición de la *Facultad* en 1626 el compositor no volvió a publicar música para órgano.

Toda la obra musical de correa está contenida en su ***Facultad orgánica* de 1626**, cuyo nombre completo es *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano intitulado Facultad orgánica*. Publicada en Alcalá bajo la dirección del propio compositor, este escrito constituye una de las más extensas y prominentes obras en la historia del órgano. A excepción de las dos piezas para canto (LXVII y LXVIII), todas las composiciones fueron pensadas para órgano; no obstante, algunas de ellas pueden ser ejecutadas en clavicordio. Sin duda alguna Correa concibió esta obra para ser ejecutada mediante el temperamento mesotónico – sistema de afinación de los órganos de aquella época, y la cual escuchamos en estas grabaciones. Algunas características de este sistema son las terceras mayores puras (percibidas primordialmente en las cadencias), fuertes disonancias como la cuarta disminuida (las cuales se encuentran marcadas con pequeñas indicaciones en la publicación de Correa, con intención de evitar correcciones del ejecutante), y dos tamaños de medios tonos (perceptibles especialmente en pasajes cromáticos).

En la primera parte de su *Facultad*, Correa incluyó un prefacio extenso sobre teoría y técnicas de ejecución. Los angloparlantes tenemos la fortuna de tener dos traducciones del prefacio completo con comentarios, la primera por Jon Burnett Holland, la segunda por André Lash. En el año 2007, Guy Bovet publicó una nueva edición con extensas notas en inglés, francés, y alemán. Gran parte de las grabaciones que aquí se presentan fueron realizadas en forma previa a la publicación de Bovet. No obstante, la preparación de estas incluye el uso de un facsímil de la publicación de 1626 con el propósito de verificar o corregir la notación de ediciones modernas publicadas por Santiago Kastner en 1949 y 1952.

En el prefacio de su *Facultad*, Correa discute numerosos temas, incluyendo la tablatura denominada ''cifra'' (literalmente ''numero''); la *genera* (comúnmente hablando, ''tonalidades''); el uso de los modos, incluyendo su impacto en la composición para teclados con octava corta; disonancias, incluyendo una ''nueva disonancia'' la cual Correa denomina *punto intenso contra remisso* (una nota ejecutada contra una alteración cromática de la misma nota, verbigracia, Do contra Do#); la cuarta perfecta empleada como consonancia; compases, los cuales fungen asimismo como indicadores de tiempo; proporciones; grupos de notas inusuales, como 5, 7, y 11; ejecución de tresillos regulares e irregulares; adornos llamados *quiebro* y *redoble*; digitaciones; registraciones; y la clasificación de las piezas de acuerdo a su dificultad. Cada una de estas características, por supuesto, han sido consideradas durante la preparación para la ejecución de estas piezas. Sin embargo, hay numerosos puntos que Correa dejo sin explicación. Estas grabaciones representan pues, un escalón para el redescubrimiento de sus cualidades como ejecutante. Espero que estas sirvan como inspiración a otros organistas para realizar más investigaciones y numerosas interpretaciones de esta obra en los próximos años.

Desde 1999, **Robert Bates** ha sido profesor de música en la *Moores School of Music, Univeristy of Houston*. Anteriormente fue organista en *Stanford University*, en donde recibió su doctorado en musicología. Asimismo, Bates ha sido miembro del *Institute of Sacred Music* e investigador en *Yale University*. Es especialista en música antigua para órgano, historia de la teoría, y sistemas de entonación antiguos. Sus artículos han sido publicados por el *Organ Yearbook, Music and Letters, Performance Practice Review, Les Cahiers d'Artes*, y *The Journal of Early Keyboard Music*. Ha ganado premios en interpretación organística en Fort Wayne (siendo premiado con el primer y segundo lugar), San Antonio, Texas, Detroit, Michigan, y Bruges, Bélgica; siendo alumno de Marie-Claire Alain, fue galardonado con el *Prix d'excellence* y el *Prix de virtuosité* por el conservatorio francés. Entre sus maestros de ejecución e improvisación se encuentran Robert Anderson, Herbert Nanney, Ray Ferguson, y Daniel Roth. Robert Bates es frecuentemente invitado a participar en convenciones nacionales y conferencias patrocinadas por organizaciones como la *American Guild of Organists,* la *Organ Historical Society*, la *American Organ Academy*, así como el *American Institute of Organ Builders*. Él ha concertado ampliamente en Europa y en numerosas universidades de los Estados Unidos de América. Fue el primer organista en realizar una serie de recitales de órgano durante cinco años consecutivos por organistas estadounidenses en el *Minato Mirai Concert Hall* en Yokohama, Japón. Ha grabado las obras completas para órgano de Brahms (Pro Organo) y Titelouze (Loft LRCD-1120-22). Así como una grabación en vivo para la *National Convention of the American Guild of Organists* disponible en CD ("Robert Bates in recital at Lagerquist Hall," ReZound RZCD-5006). Su álbum de tres discos, "Viaticum" (Loft LRCD-1005-07), contiene ocho de sus propias composiciones. Su música es publicada por la editorial Wayne Leupold Editions (ECS Publishing, Boston) y es representado por *Penny Lorenz Concert Management* en Seattle, Washington.

El presente proyecto sirve como primera grabación realizada en el Nuevo Mundo de la obra para órgano de Correa de Arauxo; y como documento de los cinco órganos, incluyendo tres instrumentos históricos localizados en el Estado de Oaxaca, México. Por ende, es apropiado proporcionar una breve descripción de la historia y el carácter de los órganos mexicanos.

Durante los tres años posteriores a la victoria de Cortés sobre los aztecas en 1521, un grupo de doce misioneros pertenecientes a la Orden de Frailes Menores (conocidos como el "Grupo de los doce") se unieron a otros tres misioneros de la misma orden quienes habían venido a Nueva España a convertir a los indígenas al Catolicismo y ensenarles habilidades necesarias para construir iglesias y llevar acabo la liturgia. De acuerdo con cronistas contemporáneos, los recién subyugados fueron copistas extremadamente talentosos, aprendieron rápidamente pintura, la construcción de instrumentos musicales, compasión musical y literaria, escultura en madera y entre otras artes. Increíblemente, cerca de 250 iglesias-fortalezas fueron construidas en Nueva España durante los primeros cincuenta años posteriores a la conquista, una palpable evidencia de la energía, destreza, y devoción de los indígenas americanos.

La corona española apoyo enérgicamente la construcción de órganos, enviando una *cédula* (proclamación) a Nueva España en 1561 promoviendo el uso de órganos en todas las iglesias a fin de reducir la exagerada cantidad de músicos tocando la flauta, *orlos, chirimías*, y trompetas durante la misa. La oposición de la corona no era hacia la música en sí, sino al hecho de que al trabajar para la iglesia, estos músicos estaban exentos al pago de impuestos, "dejando esta carga a cuesta de los pobres." Entre 1575 y 1596, Fray Gerónimo de Mendieta escribió en su *Histórica Eclesiástica Indiana* que los órganos se encontraban en casi todas las iglesias habitadas por monjes, y los indígenas eran quienes los tocaban.

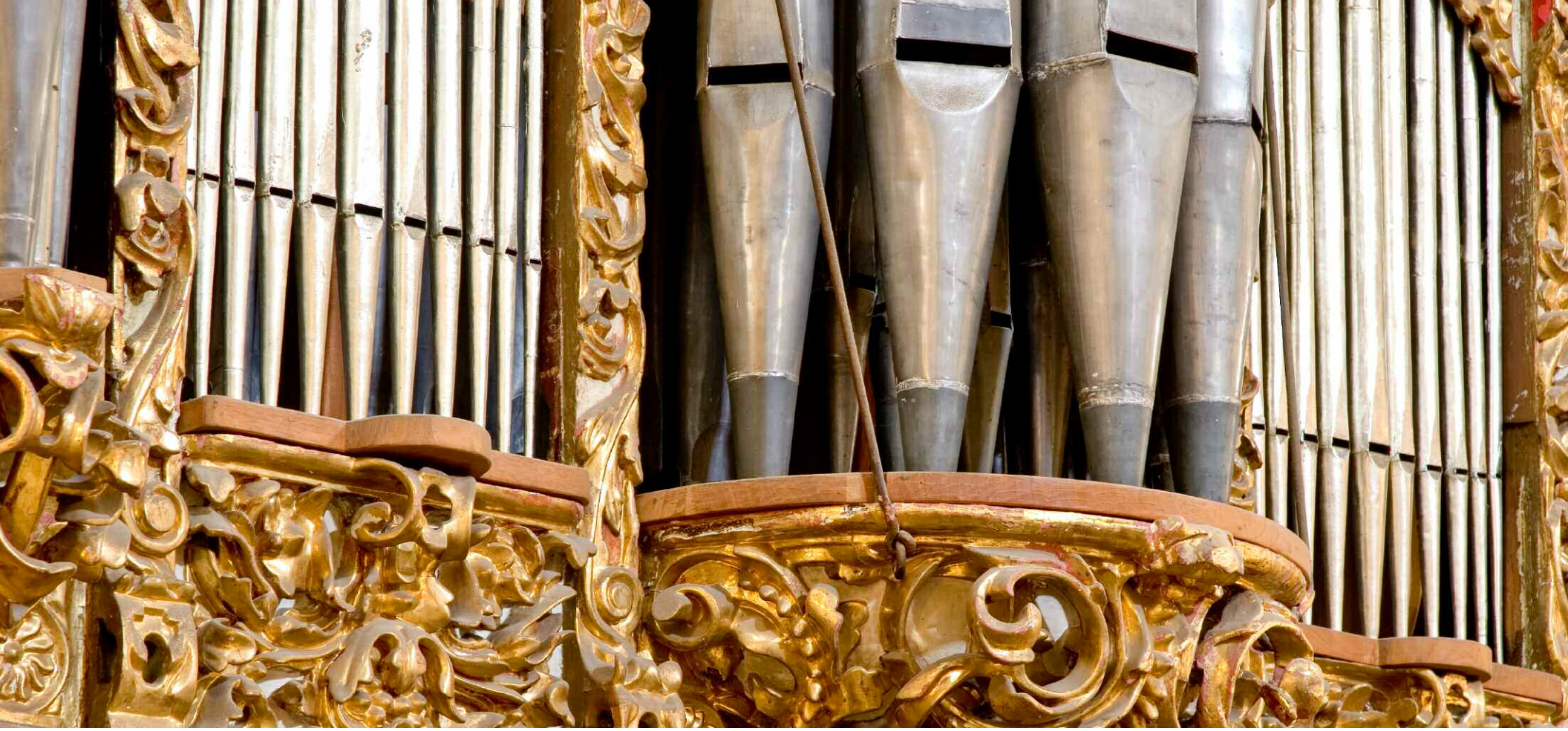
Los órganos mexicanos fueron inspirados por la organería española. A medida que los órganos en España adaptaran nuevas características durante el siglo XVII – desarrollando *medio registros* (compases partidos), *trompetas en batalla* (lengüetas horizontales exteriores), *cornetas compuestas*, y otras características idiosincráticas – es posible que los órganos mexicanos hayan sufrido las mismas modificaciones. No obstante, eventualmente los órganos mexicanos desarrollaron características propias, fundamentalmente durante el siglo XVIII. En el Estado de Oaxaca fue una tradición fundamentar el sonido del órgano en un *flautado mayor,* disponiendo así las notas graves del teclado como *ripieno* y duplicando las notas del *flautado* y la *octava* en la mitad del teclado correspondiente al tiple. El órgano restaurado en la Catedral de Oaxaca, por el contraste, imita una construcción meramente española, en la cual los registros principales están disponibles en ambas divisiones. Éste órgano y el de Tlacolula constan de una *trompeta real* (trompeta interior de 8'); por consiguiente, ambos instrumentos son propicios para la interpretación las melodías del bajo en las obras de Correa. El órgano en Tlacochahuaya también cuenta con una lengüeta interior (incorporada en 1735), de 4' en lugar de 8', la cual proporciona un efecto encantador en estas grabaciones. En general, los *flautados* mexicanos constan de un sonido más intenso y abierto que los *flautados* españoles del mismo periodo. El timbre de las lengüetas es más áspero. Los órganos mexicanos, por lo general, carecen de pedalier, que de hecho es innecesario para la interpretación de la música de Correa.

EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE OAXACA

En el año 2002, el contrato original para la construcción del órgano fue descubierto en el Archivo Histórico de Notarías de Oaxaca, indicando que éste fue construido en el año de 1712 por Matías de Chávez, un organero originario de Puebla quien ejerció su profesión en Oaxaca. La decisión para comisionar un órgano nuevo pudo haber surgido por el daño que el terremoto de 1696 causó a previos instrumentos; el cual estuvo a punto de destruir la Catedral. El costo del nuevo órgano fue relativamente bajo (200 pesos) y la duración relativamente corta (10 meses), debido a que los tubos de tres registros del órgano anterior (principales de 8' y 4' y el tapadillo) fueron adaptados al nuevo instrumento. Asimismo se especificaron cinco registros adicionales – la docena, quincena, veintidocena, *lleno* (mixtura), *bardón* de madera – además del *secreto* con registros divididos y fuelles. La fachada había de ser ostentosamente tallada y cubierta en hoja de oro sobre un fondo verde. El aspecto original del órgano debió haber sido majestuoso. Afortunadamente, la sección superior de la fachada se conserva casi intacta y puede ser admirada hasta hoy en día. Los tubos de fueron presuntamente decorados, sin embargo únicamente existen rastros del verde, dorado, y negro policromado.

En 1716, el organero Marcial Ruiz Maldonado, quien como Chávez fue originario de Puebla, agregó dos registros no especificados. En 1758, fueron añadidas dos lengüetas – el *clarín* y la *trompeta real* – quedando un total de doce registros. Hasta mediados del siglo XX, los libros de contabilidad de la Catedral muestran numerosas intervenciones en el órgano, relacionadas con el desgaste normal y con los daños causados por los terremotos. En 1907-08 algunos elementos de un instrumento secundario fueron adheridos al órgano, el cual fue recolocado del lado derecho del coro a su presente posición en el centro. Pocos años más tarde, Tomás Ríos instaló un nuevo *secreto*, un tablero de reducción, un teclado, y los tubos canónigos de la fachada, y elevó 70 cm la base del órgano. Probablemente la reconstrucción de la caja inferior se llevó a cabo durante esta intervención y la acción de los registros se redujo a seis hileras no divididas. Esta "modernización" del órgano le robó su carácter dieciochesco y complicó su reconstrucción posterior.

El órgano fue abandonado hasta 1997, cuando gracias al revitalizante interés mundial en la restauración de órganos históricos, la iniciativa del sacerdote de la Catedral, el Padre Fernando Vásquez Núñez, y el apoyo financiero del *Fomento Social Banamex*, el órgano fue reconstruido por la organera Susan Tattershall a través de la asociación *Órganos Históricos de México*. Inicialmente existía muy poca información en que basarse ya que el contrato de 1711 aún no había sido descubierto. Sin embargo, los órganos españoles y oaxaqueños sirvieron perfectamente como modelos para la completar la reconstrucción de las piezas dañadas. Durante el proyecto de restauración, fue utilizada toda la tubería original. A pesar haber sido severamente alterada, los tubos eran homogéneos y parecen datar del órgano de Chávez de 1712. Aproximadamente 330 tubos fueron hechos por Pascal Boissonet utilizando material original y nuevo con el fin de recrear registros apropiados al instrumento del siglo XVIII. Afortunadamente la tubería en la fachada permaneció intacta. Un teclado de 61 notas del año de 1912 fue reemplazado por un teclado más tradicional de 45 notas y un sistema mecánico con octava corta, registros divididos, acción suspendida y tablero de reducción. La afinación ori-



ginal de A = 392Hz, derivada la longitud de los tubos frontales, fue restaurada y modificada utilizando el temperamento mesotónico a 1/6 de coma. El *secreto* reconstruido en 1912 aún se encontraba en buenas condiciones, de manera que fue reutilizado, si bien, se ajustaron las perforaciones para adaptar nuevos registros y corregir el curioso arreglo de los tubos (los tubos graves estaban situados a la derecha y los agudos a la izquierda). No obstante, el ajuste de las perforaciones no eliminó por completo las secuelas la disposición anterior. De tal manera que la distribución irregular de las palancas de los registros puede apreciarse en las especificaciones del órgano mostradas abajo. Se agregaron dos notas más en los agudos, dando un total de 47 notas. El fuelle tipo depósito alimentador de 1908 fue reconstruido sin ninguna modificación. Históricamente, los fuelles cuneiformes hubieran sido más apropiados, desafortunadamente, el espacio al lado derecho del órgano era demasiado restringido. De tal modo que se instaló un ventilador eléctrico, sin embargo, el órgano aún puede ser accionado manualmente. La presión actual del aire es de 81 mm.

El equipo de restauración estuvo integrado por Susan Tattershall (organera), Miguel Ángel Zamora (ebanista principal), Genaro Pitol (restaurador de fuelles y tubos), y Andrés Calleja (tallador de madera principal). Trecientos años posteriores a su construcción, el carácter del órgano de 1712 de Chávez ha sido restablecido y el instrumento es tocado regularmente en misas y conciertos. Desde el año 2000, el *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, A.C.* ha supervisado el mantenimiento y reparación del órgano.

ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE LA ASUNCIÓN TLACOLULA

El pueblo de Tlacolula de Matamoros, localizado cerca de 35 km de la ciudad de Oaxaca, ha sido por mucho tiempo un importante y próspero centro de comercio para las comunidades indígenas conurbanas. Los frailes de la Orden de los Predicadores (Dominicos) se establecieron allí en 1561, sin embargo, la iglesia de hoy en día fue construida en el siglo XVII. Durante el transcurso de los próximos dos siglos fue extravagantemente ornamentada con pinturas, retablos, arte fina en plata, y órganos. Al menos tres instrumentos precedieron el presente órgano durante el periodo de 1666 a 1791, demostrando considerable actividad musical en la iglesia de Tlacolula.

El organero oaxaqueño Manuel Neri y Carmona fue contratado por las autoridades eclesiásticas para construir un órgano nuevo en 1790-1791 por 700 pesos. Este es un costo sorprendentemente bajo para un instrumento de semejante tamaño al compararse a los costos de otros órganos oaxaqueños del mismo periodo y en comparación con los 200 pesos adicionales invertidos en el embellecimiento de la caja superior. Sin embargo, es probable que esta suma refleje solamente el financiamiento por la construcción del órgano en sí: una pista aparece en una de las *trompetas reales* más altas, marcada con la fecha "1666," fecha más antigua en cualquier órgano oaxaqueño. Ya que la tubería del presente órgano es homogénea casi en su totalidad, parece que fue reciclada de un órgano del siglo XVII, cuyo uso y reparaciones están documentados en el *Libro de la Cofradía de Tlacolula 1766-1841*, un registro en los archivos de la parroquia sobre los gastos de la iglesia. El hecho de que la tubería se ajusta perfectamente en la caja, indica que el nuevo instrumento fue diseñado en base a ellas, por lo tanto éste debió haber sido de dimensiones similares a su predecesor.

El órgano está asentado a mano derecha (sur, Evangelio) del coro y el rojo de su caja, los toques en negro (oscurecido por el verde a base de cobre), la opulenta ornamentación dorada, y la extraordinaria decoración de los tubos, dan al órgano una vista espectacular. La caja superior tiene *celosías* minuciosamente talladas y un tallado lateral asimétrico con un diseño de hojas perteneciente a un estilo Neoclásico más que Barroco. El órgano tiene protuberancias redondas o "caderas" a los lados de la caja, sin embargo este es el ejemplo más discreto y peculiar de este rasgo oaxaqueño. La caja inferior es relativamente austera, lisa, y sin tallado o decorado, probablemente porque esta parte no era visible desde la parte baja de la iglesia, lo

cual pudo haber reducido significantemente el costo total del instrumento. La caja de 1791 es estilísticamente un anacronismo, ya que fue pintado con un rojo vibrante y dorado en estilo barroco en un tiempo en el que una decoración tan exuberante ya no estaba a la moda. La fina decoración en la tubería de la fachada está, de modo similar, fuera de contexto histórico, y a pocas excepciones había desaparecido en Oaxaca a mediados del siglo XVIII. Las caras (*mascarones)* pintadas en los tubos de la fachada son una de las glorias del órgano. Alternando en tonos rojos y azules, cada una es diferente y las expresiones son las más finas y humanísticas que cualquier otras en México. Estas contrastan dramáticamente con los feroces, estilizados *mascarones* típicos en los órganos mexicanos y europeos de finales del siglo XVII – y principios del siglo XVIII. Pero aún conservan la tradición barroca. El cuerpo entero de los tubos está pintado con diseños florales multicolores, una característica meramente oaxaqueña.

Los tubos en general, son pesados y oscuros con alto contenido de plomo y de excelente construcción. El trabajo de los tubos es homogéneo a excepción de la mitad de un registro. La tracción de los registros es única e inusual: los registros inferiores son accionados al jalarlos, mientras los registros superiores necesitan empujarse para ser accionados. El secreto es original y se encuentra completo, con los tubos internos arreglados en tres pirámides con los tiples en terceras mayores, ideales para entonación mesotónica. Aunque la documentación es escasa, debieron llevarse a cabo afinaciones y reparaciones del órgano. El teclado parece haber sido remplazado en el siglo XIX cuando los tubos fueron cortados para elevar la entonación a A = 440 Hz; la afinación fue establecida para igualar el temperamento y los tres tubos más grandes fueron modificados para eliminar la octava corta.

El órgano de Tlacolula fue un candidato ideal para restauración debido a su importancia histórica, además de que se encontraba casi intacto y bien preservado. El *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca* (IOHIO) instigó el proyecto y contrató a la compañía Gerhard Grenzing (El Papios, España) para restaurar el órgano, gracias al apoyo financiero de la Fundación Alfredo Harp Helú y la comunidad de Tlacolula. El equipo de Grenzing incluyo al aprendiz de organero David Antonio Reyes quien restauro los fuelles; el restaurador oaxaqueño Eric Gonzáles Castellanos y sus colaboradores restauraron la caja y los tubos de la fachada. Durante la restauración de los años 2013-2014, todos los tubos fueron extendidos a fin de establecer la histórica, sin embargo no original, afinación a A = 415 Hz; el temperamento fue establecido a 1/6 de coma en el sistema mesotónico; y se reestableció la octava corta. El secreto y los fuelles de cuña se recubrieron de piel y fueron reconstruidos parcialmente para reemplazar las partes dañadas por la polilla, y se fijó la presión del aire a 65 mm. El teclado del siglo XIX fue reparado y se reemplazaron registros erróneos. La delicada pintura en la decoración de los tubos de la fachada y los parches desgastados de la caja, así como el tallado fueron limpiados y reintegrados cuidadosamente.

El apremio y entusiasmo del sacerdote Salvador Cruz Sánchez y la asistencia del colaborador del IOHIO, Joel Vásquez González fueron invaluables durante el proyecto de restauración y garantizaron el uso posterior del órgano. Hoy en día, el órgano de Tlacolula es tocado regularmente por estudiantes locales y personal del IOHIO durante las misas dominicales, bautismos, bodas, y festividades religiosas. La iglesia, el departamento de turismo, las autoridades municipales, y grupos académicos solicitan conciertos para eventos especiales, y la comunidad se siente orgullosa de su espléndido órgano.

EL ÓRGANO DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO TLACOCHAHUAYA

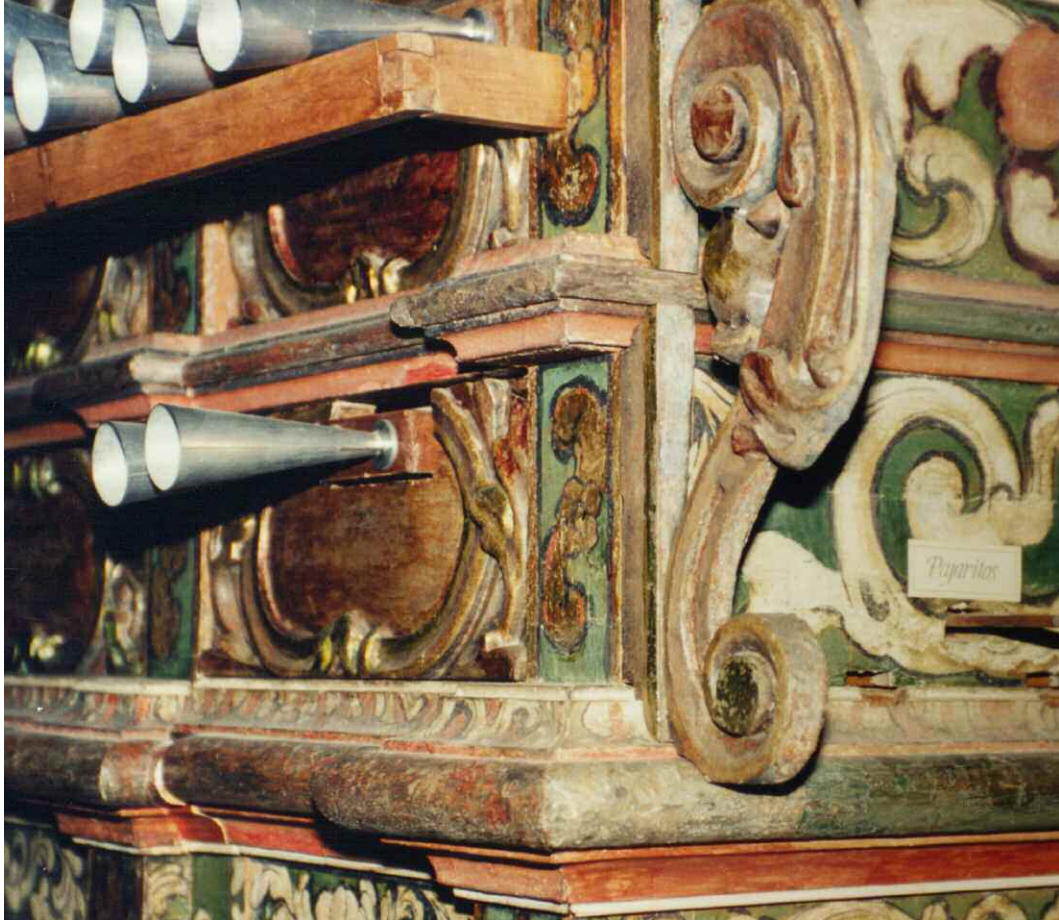
La iglesia y convento residente en Tlacochahuaya, un poblado zapoteca aproximadamente a 20 km de la ciudad de Oaxaca, fue construida en 1558 como casa de retiro para los frailes de la Orden de los Predicadores (Dominicos). A comienzos del siglo XVII, esta aislada ermita se transformó en un importante centro religioso para las comunidades vecinas gracias la extensa y costosa reconstrucción y proyectos de innovación. Las obras continuaron durante el siglo XVII, al parecer los últimos ornamentos fueron la adición del coro actual y la culminación fachada de la iglesia. El dato más antiguo del órgano de Tlacochahuaya – el año 1735 se encuentra cincelado en el tubo *bardón* más grande – no es referente a la construcción original, sino a la primer modificación que sufrió el órgano en ese entonces. A pesar que se desconoce la fecha de construcción del órgano de Tlacochahuaya, por su estilo y características, puede asumirse que éste data aproximadamente del año de 1729, misma fecha de construcción del órgano en San Pedro Quiatoni, por la increíble similitud en los mascarones y decoración floral pintados en los tubos de la fachada en ambos instrumentos.

La disposición original del órgano no incluye el *bardón* de 8'. Típico de los primeros órganos Oaxaqueños con un registro principal de 4' como fundamento, algunos registros altos (*flautado* y *octava*) son duplicados para reforzar esas notas; los registros progresaron al estilo de *ripieno*. Los registros se duplican en la parte trasera de ambos lados – *veintidocena* en los bajos y *docena* en los altos. El diseño y decoración de la caja superior, la disposición del órgano con palancas de registros laterales, y la distribución del secreto se asemejan demasiado aquellas características de los órganos de mesa de aquel tiempo. La caja inferior se engalana con distinguidas y simétricas "caderas", rasgo característico de los órganos oaxaqueños, y pintada con inusuales diseños florales semejantes a penachos, los cuales armonizan con la decoración interior de la iglesia. El diseño de los ángeles músicos representados a los lados, el estilo del tallado a la filigrana alrededor de la caja principal, y la doble hilera de medallones decorativos en la fachada de un órgano de 4', parecen ser características únicas.

Alrededor de 1735 el órgano sufrió importantes modificaciones: se adhirieron o modificaron registros, las palancas para controlar los registros se reubicó a la fachada. Un registro de *tapadillo* de 4' (flauta tapada) fue convertido a un *bardón* de 8' añadiendo una octava más al bajo, cambiando así la base tonal del órgano una octava abajo. Se adhirieron lengüetas, presuntamente al mismo tiempo. Un *clarín*

(trompeta horizontal de 8') fue instalado en el registro alto, para lo cual fue necesario cortar en la mitad superior una de las filas de medallones en la fachada. Se removió un registro de *tambor*, y en su lugar – dentro de la caja – fue colocado un *bajoncillo* (trompeta interior de 4'). Como el *bardón*, es claro que este registro no es parte del diseño original, ya que los tubos se encuentran constreñidos en un reducido espacio justo detrás de los tubos de la fachada. Ocho orificios correspondientes a las correderas, que sobresalieron a los lados de la caja, son aún visibles. El registro de *pajaritos* a la derecha continúa siendo accionado con la antigua palanca deslizable, aún después de que el mecanismo de los registros fue trasladado a la fachada. Es posible que originalmente el órgano haya estado situado en el piso de la iglesia, con los fuelles detrás él, de tal manera que las correderas laterales pudiesen manipularse fácilmente. Es de suponerse que el órgano fue trasladado a su posición actual en el coro posteriormente a su reconstrucción. Aparentemente la edificación del coro y la reconstrucción del instrumento fueron obras simultáneas. El órgano se encontraba a cierta elevación del piso, lo que lo hacía más visible desde la parte baja de la iglesia, esto implica que el organista tocaba de pie. Sin embargo, la altura, así como la anchura de la caja inferior (las "caderas") complicaban la operación de las correderas. Este puedo haber sido el motivo para trasladar palancas de registros a la parte frontal del órgano, en donde el organista tendría fácil acceso a estos.

Eventualmente el órgano dejo de funcionar en tiempos de la Revolución Mexicana (1910-1919), periodo caótico que suprimió sus reparaciones y mantenimiento. La iglesia fue tomada como cuartel y los pobladores de hoy en día sospechan que los soldados removieron los tubos más pequeños del órgano para fabricar municiones. Los últimos habitantes de la comunidad que recordarían haber escuchado el órgano nacieron a principios del siglo XX y ya no se encuentran con vida. Después de años de abandono, el órgano de Tlacochahuaya fue restaurado en 1990-91 con el apoyo de la fundación *Pichiquequiti*. La pintura de la caja y los tubos fue restaurada por Mireya Olvera; los 147 tubos extraviados, cerca de la mitad total, fueron reemplazados y los restantes tubos originales fueron restaurados por Joachim Wesslowski. Ya que todos los tubos y paletas fueron enumerados del 1 al 45, correspondiente a la octava corta del techado, se logró una restauración precisa a la disposición original de 1735. El secreto fue recubierto de piel y las varillas faltantes (la mayoría) fueron reemplazadas; los fuelles cuneiformes fueron reconstruidos utilizando las cubiertas existentes de los fuelles, así como el conducto de aire, y los contrapesos de piedra



(con una presión de viento de 84 mm); los broches de metal, del teclado fueron reemplazados por bisagras de piel para dar un toque a la época del siglo XVIII. Se instaló un fuelle eléctrico, sin embargo aún puede ser accionado manualmente, como se demuestra en esta grabación. La afinación original de A = 392 Hz se restauró y se fijó el temperamento a ¼ de coma utilizando el sistema mesotónico.

El equipo de restauración consistió en Susan Tattershall (organera), José Luis Falcón (asistente de organera), Joaquín Wesslowski (fabricante de tubos), y Mireya Olvera (restauradora de pinturas). El *tequio del pueblo* – un grupo de trabajadores originarios del lugar – aportaron constante ayuda limpiando las piezas del órgano, proveyendo pieles de cabra, e instalación eléctrica. Desde el año 2000, el *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca, A.C.* ha supervisado el mantenimiento y reparación del instrumento.

EL ÓRGANO DEL PACIFIC LUTHERAN THEOLOGICAL SEMINARY EN BERKELEY

Propiedad de la Universidad de California, el órgano de *Pacific Lutheran Seminary Chapel* en Berkeley está inspirado de acuerdo a instrumentos construidos en la provincia de Zaragoza, España durante el periodo de 1700, aproximadamente. Es característico del estilo de Aragón-Castilla. La inspiración para su construcción surgió de los viajes a España de Greg Harrold y el organista universitario Lawrence Moe durante los veranos de 1984 y 1985. El órgano contiene un solo manual, dividido en Do/Do#, con octava corta en el bajo; está afinado a ¼ de coma en temperamento mesotónico. Como es típico en España, el listón de registros izquierdo controla la mitad inferior del teclado, mientras el listón derecho controla la mitad superior. El lleno del órgano está gentilmente basado en un *flautado* de 8'. Un coro de flautas completo incluye una *corneta* montada y una *eco corneta*. La *trompeta real* de 8' se encuentra, como siempre en España, localizada en el interior de la caja. La lengüetería horizontal exterior consiste en una sola palanca de registro *dulzaina* de 8' (escuchada en el bajo de esta grabación), además de un *bajoncillo* de 4' en la mano izquierda y un *clarín* en la mano derecha (ambos excluidos de esta grabación ya que son de un estilo posterior al de Correa). El instrumento contiene los usuales registros de adorno. A pesar de que el órgano fue diseñado y construido casi en su totalidad por Greg Harrold, las últimas etapas de construcción fueron asistidas por Lawrance Moe, Thomas Harmon, Alan Kay, John Atwood, y Jonathan Zimmerman. Dennis Rowland talló las celosías y Guy Bovet proveyó información histórica relevante para el proyecto.

EL ÓRGANO DE LA MISIÓN DE SAN JOSÉ EN FREMONT

Durante el siglo XVIII y principios del siglo XIX, los españoles se expandieron a los territorios de la Alta California con el propósito de proteger los intereses de la Nueva España. Por lo tanto, se extendió un conjunto de misiones que abarcaron de San Diego hasta San Francisco entre los años de 1769 y 1823. La catorceava misión fue la Misión de San José, fundada en el año de 1797 y una de las cuatro que rodeaba la parte baja de la bahía de San Francisco. En 1819 el párroco solicitó un órgano al obispo de la Ciudad de México, la cual fue negada. No obstante, los organeros del taller de Manuel Rosales construyeron un órgano en ese sitio 171 años después. El nuevo instrumento fue un obsequio del filántropo Walter Gleason para la restaurada iglesia de dicha misión. El diseño del instrumento fue inspirado por los órganos históricos en la región de Tlaxcala, México y de la provincia de Castilla, España. Los órganos de los hermanos Castro en Tlaxcala, construidos en el siglo XIX, presentaban una fuerte influencia en el compás del teclado, el sistema de aire, y características estéticas. Los órganos castellanos de los siglos XVII y XVIII facilitaron una referencia para la selección de registros, su arreglo, y las necesidades de la literatura ibérica, incluyendo la música de Correa de Arauxo. Los registros partidos (bajo/tiple) facilitan la interpretación de literatura ibérica y ayudan a llevar a cabo los servicios litúrgicos realizados en el edificio histórico. El instrumento puede ser tocado sin electricidad, ya que está equipado con una palanca de aire manual. Esta afinado a ¼ de coma en el temperamento mesotónico.

Manuel Rosales, Kevin Gilchrist, y Bruno Lagarcé diseñaron el instrumento. Michael Van Dyke, Bruno Lagarcé, Craig Davis, y Socorro Trinidad construyeron la caja, el tallado, los secretos, el mecanismo, los fuelles, los tubos de madera, y los canales de conducción. La elaboración de los tubos de metal estuvo a cargo de F. J. Rogers. Kevin Gilchrist, John De Camp, and Manuel Rosales realizaron el terminado de la entonación y el timbre de los tubos. Kerry Quaid y un equipo de artistas de la Misión de San José pintaron la caja y le dieron un terminado con imitación mármol, así como la pintura de las caras en la boca de los tubos del *flautado* de la fachada. Guy Bovet, Susan Tattershall, Lawrence Moe, John Fesperman, Dirk Flentrop and Greg Harrold fungieron como consejeros durante este proyecto.

La elección sobre la registración en estas grabaciones fue influenciada por importantes consideraciones. En primer lugar, Correa ofreció sugerencias para la registración del compás partido (*medio registro*). Registraciones en las que se observan diferentes combinaciones de registros para las secciones superior e inferior del teclado. En resumen, Correa de Arauxo indicó que cuando la melodía se encuentra en la parte de tiples, debe de ser tocada con un *lleno* (combinación que incluye una mixtura de *lleno* o *corneta*, o posiblemente alguna otra combinación de *lleno*) en contra del *flautado* (principal) en el registro de bajos. Cuando la melodía se encuentra en la sección de bajos, esta debe ser ejecutada con una *trompeta* o con el *lleno* (con o sin el registro de 8') en oposición al *flautado* en el registro de tiple. Él también señaló el uso de un regal pequeño para un *tiento* que contiene figuración rápida en la mano izquierda. Quizás para ser más específico, Correa indico que el ejecutante debe utilizar "la registración que sea más apropiada a discreción del organista" para la melodía de la mano derecha de la última composición en la *Facultad* (LXIX), dejando abiertas numerosas posibilidades.

En segundo lugar, las especificaciones de los órganos ibéricos del tiempo de Correa sugieren muchas posibilidades, así como algunos impedimentos. Las trompetas exteriores no pueden ser documentadas sino hasta después de la publicación de la *Facultad*, por lo tanto solo han sido utilizadas esporádicamente en estas grabaciones. Fuentes escritas, aún aquellas de otras regiones de la península ibérica, han tenido cierto valor en la preparación de estas grabaciones. Incluso las combinaciones de registros catalanas han sido tomadas en cuenta, en particular aquellas utilizadas en los órganos de la Iglesia de San Juan de las Abadesas en Barcelona (1613) y la Catedral de Lleida (1624).

En tercer lugar, el aparente estado de ánimo y velocidad indicados por los compases de tiempo de cada pieza nos da una pista de las posibles registraciones. Girolamo Diruta, contemporáneo de Correa, asoció registraciones con los doce modos, un tema de particular interés para Correa. Todo músico con sensibilidad reconocerá que las piezas reflejan diferentes estados anímicos, por ejemplo, el carácter misterioso de los modos en *mi* en oposición a los modos hostiles en *fa*. En consecuencia, algunas veces, los modos sugieren la registración.

Por último, estas grabaciones tienen el propósito de documentar cinco órganos, dando a la audiencia oportunidad de escuchar una buena variedad de posibilidades en cuanto a registración. Algunas melodías de la mano derecha son tocadas con una *trompeta*, a pesar de que Correa no especificó esta registración (solo indicó el uso de esta en melodías para la mano izquierda). Sin embargo, él estaba abierto a esta posibilidad y sería una pena no escuchar este registro en el rango superior. Incluso las *trompetas* exteriores realizan apariciones repentinas, aunque es probable que estas hayan sido desconocidas para Correa en la época en que su *Facultad* fue publicada, en el año de 1626.

the CREDITS

Recorded at
Oaxaca Cathedral
Mexico
November 4, 10 & 11, 1997

Recorded at
Santa María de la Asunción
Tlacolula, Oaxaca, Mexico
July 2–5, 2014

Recorded at
San Jerónimo
Tlacochahuaya
Oaxaca, Mexico
January 2, 4, 5 & 6, 2001

Recorded at
Pacific Lutheran
Theological Seminary
Berkeley, California, USA
May 20–21, 1997
& April 1–2, 2001

Recorded at
Mission San José
Fremont, California, USA
April 3–4, 2001

PROGRAM NOTES Spanish translation by Gema K. López Agustín. The section on the history and character of the organ in Mexico is based on an essay by Susan Tattershall (privately transmitted). Information on the three Oaxacan organs was generously supplied by Cicely Winter of the *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca A.C.* Information on the two organs in northern California is based on material supplied by Greg Harrold and Manuel Rosales. Correa's biography is based on Jon Burnett Holland, "Francisco Correa de Arauxo's 'Facultad orgánica': A Translation and Study of its Theoretical and Pedagogical Aspects," DMA dissertation, University of Oregon, 1985; and André Lash, "The 'Facultad orgánica' of Francisco Correa de Arauxo: Certain Aspects of Theory and Performance," DMA dissertation, University of Rochester, 1986.

THANKS The performer is especially indebted to Susan Tattershall, Cicely Winter, and the *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca A.C.* He is also grateful to Lynn Edwards, Joseph Feria, Paul Fritts, Joel Vásquez González, Greg Harrold, Edward Lukasek, Edward Pepe, Manuel Rosales, Melesio Bustamante Salinas, Bruce Shull, Thomas Smith, and Alan Wiemann.

SUPPORT This project was made possible by financial support from the Hewlett Packard Company, Alan Wiemann, the University of Houston, Charles Bates, and PACCAR, Inc. And by generous in-kind and logistical support from the *Instituto de Órganos Históricos de Oaxaca A.C.*

THE COMPLETE ORGAN WORKS OF

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

1584 1654

CORREA IN THE NEW WORLD
ROBERT BATES • ORGAN

Executive producer
Roger W. Sherman

Producer & recording engineer
Roger W. Sherman

Editing & mastering
Bill Levey & Roger W. Sherman

Booklet editor
Victoria Parker

Graphic design
Dominic AZ Bonuccelli (azfoto.com)
assisted by Tim Braun

Photographers Greg Harrold, Manuel Rosales, Roger W. Sherman, Cicely Winter

This recording & the booklet are © & ℗ by Loft Recordings, LLC, 2017.

All rights of the producer & the owner of the work reproduced are reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance & broadcasting of this recording are prohibited.

LOFT RECORDINGS

Loft Recordings CDs are available from

THE GOTHIC CATALOG

Visit the gothic catalog Web site to see our full range of organ & choral recordings:

www.gothic-catalog.com

LRCD–1141~45