

Quatrième centenaire de la *Facultad organica*
de Francesco Correa de Arauxo
(Séville 1584 - Ségovie 1654)

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

COMPUESTO 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.

Impreso en Alcala, por Antonio Arnao. Año de 1626.

En 1626, lorsqu'il publie son *Libro de tientos... intitulado Facultad organica*, Francisco Correa de Arauxo est au mitan de sa carrière d'organiste et compositeur. Son livre de musique, le seul qu'on a de lui, s'inscrit dans la mouvance de la publication presque simultanée en plusieurs villes d'Europe de plusieurs recueils de musique pour clavier qui feront date : les *Hymnes* et les *Magnificat* de Jean Titelouze (Paris, 1623 et 1626), le *Secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni...* de Girolamo Frescobaldi (Rome, 1627) et son *Primo libro delle canzoni* (Rome, 1628), la *Tabulatura nova* de Samuel Scheidt (Hamburg, 1624), et les *Flores de Musica* de Manuel Rodrigues Coelho (Lisbonne, 1620). Autant d'œuvres importantes et représentatives d'écoles nationales émergentes.

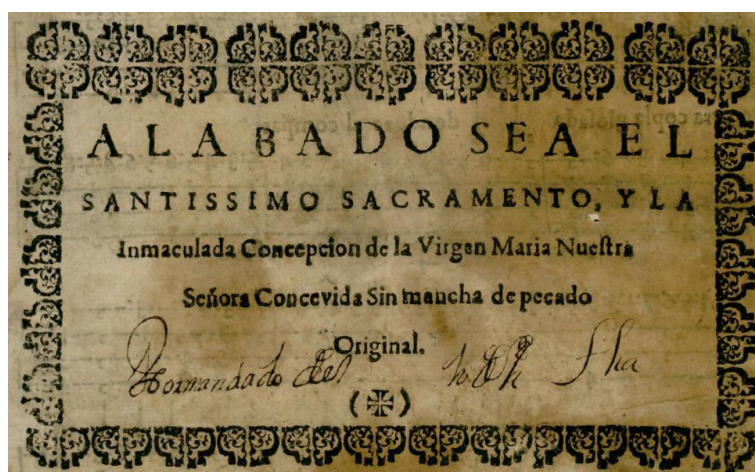
Né à Séville, Correa de Arauxo a pu profiter durant sa formation de l'influence ou de l'enseignement des maîtres sévillans de l'époque, tels Francisco Guerrero pour la composition et pour l'orgue Francisco Peraza I, Pedro Padriilo ou Diego del Castillo – il cite ces trois derniers dans son ouvrage.

Depuis 1605, il tient les orgues de l'église collégiale San Salvador à Séville, où il va se maintenir jusqu'en 1636. Il est aussi ordonné prêtre et membre de la Confraternité de San Salvador. Il partira ensuite exercer à Jaén (1636-1640) puis à Ségovie (1640-1654) où il meurt, pauvre.

De cette carrière assez rectiligne, qui le mène du sud au centre de l'Espagne, rien de saillant n'apparaît, hormis la publication de cet épais volume de 468 pages, sorti des presses d'Antonio Arnao, un imprimeur assez obscur établi à Alcalà de Henares, non loin de Madrid, et qui n'a apparemment rien publié d'autre. Il ne faut pas douter que le compositeur est allé jusqu'à Alcalà pour s'entendre avec l'imprimeur, le convaincre de publier un volume aussi gros et forcément onéreux, travailler avec lui à la typographie de la *cifra*, mettre au point les nombreux textes liminaires, surveiller les détails et relire les épreuves. Cette *Facultad organica*, c'est son « grand œuvre », qui contient tout son savoir et toute sa musique connue à ce jour. L'ouvrage fait référence à d'autres de ses œuvres, tant pratiques que théoriques mais toutes sont perdues.

Toute l'ambition de l'ouvrage est dans le titre : *Recueil de pièces et de traités sur la musique pratique et théorique de l'orgue, intitulé Facultad organica, grâce auquel, avec un peu d'étude et de persévérance, tout organiste de niveau moyen peut exceller dans cet art, en apprenant à jouer habilement de l'orgue, et surtout s'il possède un bon talent naturel. C'est donc la pédagogie musicale qui prime, avec un mélange de théorie, de musique et d'éléments didactiques.*

Parmi les 69 compositions présentes, il y a 62 *tientos*, parmi lesquels ceux qui demandent la technique la plus libre sont qualifiés de *discursos*. Les sept autres pièces sont deux chansons mises en tablature, une prose du Saint-Sacrement, un chant à l'Immaculée Conception, ainsi que des gloses sur ce dernier. C'est à eux qu'il dédie tout son ouvrage, comme il apparaît à la dernière page :



Pour accompagner l'organiste dans ses progrès, Correa organise ses pièces en cinq niveaux de difficulté croissante ; ceux-ci ne sont pas groupés mais sont répartis dans tout le livre, avec une table permettant de les situer. Il place toutefois au début les *tientos* les plus faciles à jouer – il ne faut jamais rebuter le débutant – et plus loin ceux qui sont les plus richement ornés, là où la logique de l'embellissement prend le pas sur celle du contrepoint (signe patent de la mouvance baroque).

Correa utilise souvent l'avantage du demi-registre propre aux orgues espagnoles, où les moitiés basse et aigüe du clavier peuvent actionner des jeux différents. Ainsi distingue-t-il les *tientos de registro entero* (utilisant la même registration dans la basse et le dessus du clavier), et les *tientos de medio registro de tiple* ou *de baxón* (où il peut faire chanter une ou deux parties solistes au dessus ou à la basse avec un timbre différent des autres parties). L'octave courte lui permet également d'écrire à la basse des écarts plus importants que si le clavier était complètement chromatique.

Il explique comment se lit la *cifra*, cette notation très répandue en Espagne du XVI^e au XVIII^e siècle pour les instruments à clavier, la harpe et la vihuela. Intermédiaire entre la notation habituelle et la tablature, elle utilise des chiffres posés sur des lignes représentant les voix, allant de 1 à 7 (de *fa* à *sol*) et susceptibles de porter des dièses ou des bémols. La forme des chiffres indique à quelle octave la note doit être jouée. S'y ajoutent des barres de mesure et des signes rythmiques, comme dans une tablature pour luth ou pour guitare. Cette notation polyphonique ne nécessite qu'une typographie assez simple, bien moins complexe que ce qui se faisait en France à l'époque, dans les livres d'orgue de Titelouze en 1623 et 1626.

Continuant ses explications, Correa expose les deux ornements principaux qu'il utilise : le *quiebro* et le *redoble*, avec leurs variantes et les doigtés à utiliser pour bien les réaliser. Il donne aussi les doigtés à suivre pour les accords et la distribution des voix entre les mains.

Les dissonances de sa musique sont assez audacieuses ; il insiste sur le *punto intenso contra remisso*, une fausse relation où une note peut se frotter à son altération chromatique ; les passages qui requièrent particulièrement l'attention de l'organiste sont indiqués avec des *manezillas* ou « petites mains ».

Il explique à la fin de sa longue introduction la méthode à suivre pour accorder le clavichord, instrument très prisé des organistes pour leur travail.

Au début de chaque pièce, Correa rédige une petite préface qu'il recommande de bien lire, y détaille le ton utilisé et sa finale, et y utilise les préceptes de la solmisation (donc en n'utilisant que les noms de l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol* et *la*).

L. Guillo

