

La cifra española para teclado en la obra de Francisco Correa de Araujo (1584 – 1654) - Facultad Orgánica (1626) Características teóricas, cifra, modalidad, afinación, y ornamentación

Miguel P. Juárez *

Resumen: El presente trabajo tiene como finalidad el análisis cualitativo breve en tres fases de la obra para teclado de Francisco Correa de Araujo – Facultad Orgánica – Nuestro objetivo principal consiste en describir y sostener las características de la cifra utilizada por el autor con sus fundamentos originales. Describir el modelo de órgano ibérico para la ejecución de sus tientos y discursos, y considerar la posibilidad de ejecución de su obra en un instrumento de teclado moderno. Finalmente presentamos al ejemplar de la Facultad Orgánica existente en la Biblioteca del Monasterio de La Recoleta de Arequipa (Perú).

Palabras clave: Correa de Araujo, órgano, Facultad, cifra, monacordio, Perú, clavicordio

Abstract: The purpose of this paper is a brief qualitative analysis in three stages of the work for keyboard of Francisco Correa de Araujo – Facultad Orgánica - our main goal is to describe and support the features of the figures used by the author with their original foundations. To describe the model of Iberian organ for the implementation of their tientos and discourses, and consider the possibility of execution of his work in a modern keyboard instrument. Finally, we present to a copy of the existing Facultad Orgánica in the Library of the Monastery of La Recoleta of Arequipa (Peru).

Palabras clave: Correa de Araujo, monacordio, Peru, organ, clavichord

* miguelj@uhemisferios.edu.ec

Universidad de Los Hemisferios, Ecuador

1. Introducción:

1.1.- Ubicación y contexto histórico de la obra para teclado de Francisco Correa de Araujo, su difusión en España, Sevilla y América. La tradición y el modelo de órgano ibérico para su ejecución.

La notación musical en tablaturas se remonta al siglo XII en Occidente (Fernández Calvo, 2011), las mismas han utilizado caracteres alfabéticos, numéricos y diversos signos para la identificación rítmica y de alturas del sonido. Las tablaturas de cifras numéricas se impusieron en la península Ibérica desde mediados del siglo XVI con la edición de la *Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* de Luys Venegas de Henestrosa (1510 – 1570). Más tarde aparecería *Obras de musica para tecla, arpa y vihuela de Antonio de Cabezón/recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón* (1541 – 1602) - (Madrid, en casa de Francisco Sanchez, 1578) (Anglés H. -A., 2000). En Italia podemos citar la Intavolatura de Címbalo de Antonio Valente (1520 – 1580) (Jacobs, 1973), publicada en Nápoles en 1576, con principios similares de notación, pero con sus propios rasgos característicos. En Portugal, Flores de Música para o instrumento de Tecla y Harpa, compuesta por el Padre Manoel Rodrigues Cohelo (1555 – 1635) (1620), en este caso la obra no se encuentra anotada en cifra, sino en pautas separadas para cada parte, tradición que también se mantuvo en Italia, derivada de la imprenta de tipos móviles independientes (Frescobaldi, 1635). La escritura e impresión de música para teclado en pautas independientes para cada parte fue utilizada por Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) en varias obras del período de Leipzig: La Ofrenda Musical a Federico II de Prusia BWV 1079 (Ricercar a 6 “quaerendo inuenietis) y El Arte de la Fuga BWV 1080 (Frescobaldi, 1635).

La Facultad Orgánica de Francisco Correa de Araujo (1584 – 1654) se imprime en Alcalá de Henares en 1626 (Correa de Araujo, Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Theórica de Órgano intitulado Facultad Orgánica, 1625), la misma se compone de un prólogo introductorio describiendo las características de la cifra empleada por el autor en la notación de sus tientos de lleno y de medios registros de mano derecha e izquierda. Le siguen sesenta y nueve tientos, discursos, glosas y diferencias, agrupados por grados de dificultad de ejecución, según reza su título “cualquier mediano tañedor puede salir aventajado de ella...” (Kastner, 1626), expresión que nos indica claramente que la obra no puede ser abordada por principiantes en el teclado.

Por lo tanto la misma se dirigía a ejecutantes de nivel medio a superior, cada uno de sus cinco grados, contienen obras que parten desde pasajes llanos hasta las más complejas disminuciones en escalas y glosas. Los tientos que integran el primer grado son los más adecuados para colocar glosas según la tradición de Fray Tomás de Sancta María (c. 1510 – 1570) (2007) y de Diego Ortiz

(1510 – 1570) (Ortiz Toledano, 1533); podríamos también integrar en esta línea a Antonio Brunelli (1577 – 1630) (Brunelli, 2014) y Pietro Cerone (1566 – 1625) (Cerone, 1613) .

Una postura irrelevante hacia la ejecución de glosas en la música instrumental, no necesariamente contraria, pero más bien independiente es la de Fray Juan Bermudo (c. 1510 – 1565), en su Declaración de Instrumentos Musicales sostiene que una obra musical bien compuesta y lograda no necesita el agregado de glosas, tal recurso lo utilizan los tañedores para aderezar una obra imperfecta (Bermudo, 1982).

En el transcurso del siglo XVII el tiento para órgano fue perdiendo su estilo llano original, las glosas se incorporaron a su escritura reemplazando a los intervalos en valores de figuras largas como era costumbre en España y Portugal. Tal proceso iniciado por Correa en su Facultad Orgánica, culminó en la extensa obra para órgano de Joan Cabanilles (1644 – 1712) (Villanueva Serrano, 2011). A partir del segundo grado, Correa incorpora pasajes con mayor cantidad de disminuciones en sus tientos y discursos, inclusive en valores irregulares de proporción sexquialtera.

Para describir la cifra española en tiempos de Correa, no existe mejor recurso que citar al propio compositor, (Facultad Orgánica, Fol. IV) “Prólogo en alabanza de la cifra”

La cifra, en la música fue una grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella usaron con los pequeños y que poco pueden: porque, viendo la necesidad que los tales tenían de conservar en la memoria sus lecciones, y de aumentar las que más les faltaban para perfeccionarse; y viendo así mismo la dificultad tan grande (no solo para estos, sino para los muy provecos en la música) que había en poner cualquier obra, de canto de órgano en la tecla, por pequeña y fácil que fuese: proveyendo del remedio necesario; acordaron divinamente de inventar un nuevo modo de señales, que causando los mismos efectos (en tanta perfección y primor como los de canto de órgano, y sin que la música perdiese un punto de sus quilates) redujese aquella dificultad y desabrimiento, a grande facilidad y dulzura, haciendo camino llano y fácil, el que antes era en extremo dificultoso y agro. Este nuevo modo de caracteres llamado cifra, se usó al principio de algunas diferentes maneras: ya con letras del A B C, ya con números de guarismo y castellano, con diversos accidentes y señales, el cual por no tener facilidad y certeza que se pretendía, fue totalmente desamparado, hasta tanto que el ingenio de nuestros Españoles inventó este género de cifra que hoy tenemos, y en que va puntada la música práctica de este libro, tan fácil, y juntamente tan perfecto, que no puede haber otro que le exceda. (Correa de Araujo, Facultad Orgánica, pág. Folio IV).

2. Desarrollo:

2.1.- Formas musicales para teclado, tonos y géneros (Reese, 1954).

Correa clasifica a los tientos por géneros: diatónico, semicromático blando, semicromático duro, cromático, y extiende esta denominación para los tonos de cada tiento o discurso. Clasifica en doce tonos: seis maestros y seis discípulos, a los ocho modos eclesiásticos con finalis en las notas Re, Mi, Fa, y Sol les suma otros cuatro en La y Ut (Do).

Primero y Segundo tono fenecen en Re, Tercero y Cuarto en Mi, Quinto y Sexto en Fa, Séptimo y Octavo en Sol, Noveno y Décimo en La, y Undécimo y Duodécimo en Ut (Do).

El tiento como forma específica para música de teclado en la península ibérica presenta tres períodos claramente diferenciados: 1º siglo XVI hasta principios del siglo XVII, similar al *ricercare* italiano, sujeto construido sobre motivos melódicos breves de estructura semejante al motete vocal, figuraciones largas, apropiadas para el uso de glosas. 2º siglo XVII hasta principios del XVIII, conserva el carácter imitativo, pero con figuraciones más extensas que incorporan escalas y ornamentos, mayor variedad rítmica y cambios de secciones binarias a ternarias y viceversa. 3º siglo XVIII, estructura libre, similar al preludio o *tocata*, con pocas imitaciones, se transforma en “intento” en los maestros de mediados del siglo XVIII, pareciéndose en algunos casos a un trozo surgido de la improvisación.

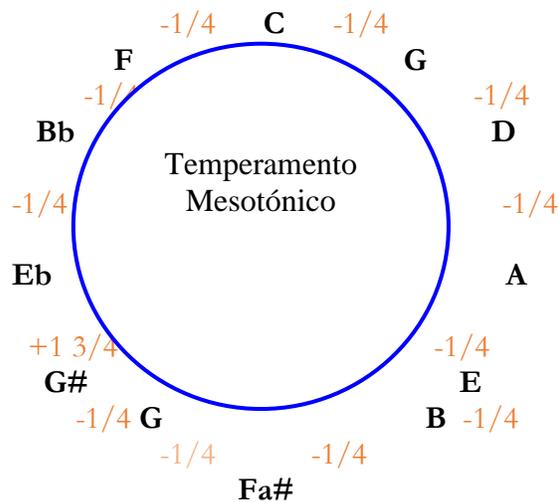
Los tientos partidos para tiple o mano derecha, y para bajón o mano izquierda, existían ya desde fines del siglo XVI, también se los denominaba medio registro de mano derecha o izquierda, en referencia a los solos que el organista podía ejecutar desde un solo teclado, destacando para tal fin, el uso de juegos (filas de tubos de la misma familia), en el tiple o en el bajo según fuera la preferencia del compositor.

Otra variedad de tientos que surgió hacia mediados del siglo XVII, es el llamado de “falsas”, preferentemente ejecutado con registros suaves, y colocando disonancias preparadas en tiempos fuertes del compás. En Italia, una forma similar para órgano, se encontraba en las *tocatas* para la Elevación, compuestas y ejecutadas con cromatismos, anticipo de la *Seconda Prattica*, para las mismas también se usaban juegos con diferencias de afinación, del tipo *fifaro* o *voce umana*.

2.2.- Afinación y temperamento mesotónico.

Desde fines del siglo XV tenemos referencias a la existencia del temperamento mesotónico en España y Portugal; entre los más destacados expositores encontramos a Bartolomé Ramos de Pareja

(1440 – 1522) (Ramos de Pareja, 1482 - 1990), Franchino Gaffurio (1451 – 1522), Francisco de Salinas (1513 – 1590) (Salinas, 2013), Gioseffo Zarlino (1517 – 1590) (Zarlino, 1558). Los mismos autores citados llegan a establecer las características del temperamento mesotónico que introduce ocho terceras mayores puras, las mismas se obtienen por reparto de un cuarto de coma sintónica de la siguiente forma:



En el folio veintiséis de la Facultad Orgánica, Correa da una breve instrucción llamada Modo de Templar el Monacordio (Kastner, 1626), en ella no se detiene a analizar el temperamento, sino que la misma consiste en una descripción práctica para afinar un monacordio ligado, donde una cuerda hacía sonar tres semitonos de grados conjuntos. En este caso las distancias de intervalos de quintas reducidas ya estaban calculadas en el diseño de los puentes móviles de dicho instrumento. Correa aconseja proceder por octavas descendentes desde el alamire agudísimo (en cifra: 3*), templar su octava descendente (3), y luego continuar con el gesolreut, fefaut, ya que los mismos se obtenían con la misma cuerda, y del mismo modo se procedería en todas las octavas, obteniéndose la afinación para todas las cuerdas. Observar que la extensión del monacordio ibérico es la misma del órgano corriente: Do/Mi₁ a La₄, en total cuarenta y dos tonos desde el grave al agudo.

2.3.- Géneros, digitaciones, escalas, signos ornamentales.

Correa divide en tres géneros al sistema tonal posible en un instrumento de teclado: diatónico, cromático blando (4 = si bemol y 7 = mi bemol), cromático duro (5 = do sostenido y 1 = fa sostenido), y finalmente el enarmónico (2 = sol sostenido). Descarta la existencia de la bemol y re bemol, por carecer los órganos de estos tonos, tal apreciación sobreviene como consecuencia del

temperamento mesotónico reducido en un cuarto de coma sintónica, el mismo fue utilizado en España y Portugal hasta principios del siglo XIX, y hasta mediados de dicho siglo en las colonias americanas.

A partir del folio trece, Correa comienza a describir el “Arte de poner por cifra”, asignando los primeros siete números decimales a cada una de las teclas del órgano o monacordio, principiando en el Fa = 1 y terminando en el Mi = 7. En cada octava se repite el orden numérico pero con rasguillos para identificar graves, medios o agudos, según sea el registro del teclado; en esto sigue a la tradición de la cifra española de Luys Venegas de Henestrosa que lleva la misma numeración.

En el capítulo cuarto hace referencia al modo de disponer los dedos según el tiento o verso comience con vos de tiple, alto, tenor o bajo; a cada una de las partes le asigna un ornamento: quiebro o redoble, prefiriendo el primero para el órgano y el segundo para el monacordio. En el capítulo quinto describe con detalles en cifra los quiebros y redobles sencillos y reiterados, y la digitación correspondiente para el hexacordio natural Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La. Obviamente sobre befabemí diatónico no existe quiebro ni redoble alguno.

En el capítulo séptimo, Correa prosigue con la disposición de manos y digitación para la entrada de cada parte según esté glosada o no, el compositor se refiere a la parte que ya se encuentra glosada originalmente en la obra y no hace mención a la posibilidad de introducir nuevas glosas por parte del ejecutante. A nuestro criterio, reiteramos que tal posibilidad solamente podría efectuarse en los tientos del primer grado de la Facultad Orgánica, ya que los mismos proceden por figuras de mayor duración con pocas disminuciones.

En los capítulos ocho y nueve establece todas las digitaciones posibles en las dos manos para cada intervalo desde la segunda en adelante, y también para los mismos intervalos en forma simultánea. El capítulo décimo, lo dedica a la ejecución de escalas, a las que denomina “carreras” ascendentes y descendentes, y su correspondiente digitación. En ella se desconoce el “pasaje de pulgar” que posibilitará ligar en el teclado y se transformaría en un recurso imprescindible en la ejecución pianística de mediados del siglo XVIII hasta nuestros días (Bach K. P., 1762).

2.4.- El tiento de lleno y de medio registro.

Esta forma musical para órgano característica de la península ibérica surge en las primeras décadas del siglo XVI, se afirma y desarrolla en el siglo XVII y se extingue en la segunda mitad del siglo XVIII. En este largo proceso se fue transformando desde una estructura imitativa a varias partes hasta constituir una forma libre similar al preludio en el resto de Europa. En sus orígenes se

asocia al *ricercare* italiano, una forma imitativa instrumental derivada del motete vocal que había presentado su perfil culminante con las obras de Josquín des Prés (1440 – 1521), Cristóbal de Morales (1500 – 1553), y Adrian Willaert (1490 – 1562).

Entre las prácticas de intabulación propias de la Prima Prattica, prosperaron la del motete vocal imitativo en el ámbito sacro, muy practicada por todos los organistas; y por otro lado la del madrigal que dio origen a las disminuciones para instrumentos solistas con acompañamiento de otro instrumento polifónico que ejecutaba en reducción las restantes partes. Correa hace referencia a esta antigua tradición de los organistas en la Facultad

Orgánica cuando menciona en el capítulo cuarto: “Comienzan las advertencias para de cifra poner en el órgano; con que dedos, y postura de manos: Al principio de obra, qual es tiento, o motete, o verso; si entrare sola una voz se guarde el orden siguiente ...”. Del mismo modo se incluyen gran cantidad de motetes intabulados y glosados por Venegas en su Cifra para tecla, harpa y vihuela, entre ellos podemos citar a Nicolás Gombert (1495 – 1560), autor de la canción española “Dezilde al caballero”, más tarde glosada para tecla por Antonio de Cabezón (1510 – 1566).

Los orígenes del tiento de medio registro para órgano, están aún sujetos a diversas especulaciones, pero podemos confirmar su existencia desde fines del siglo XVI en la obra de Francisco Peraza (1564 – 1598), organista de la Catedral de Sevilla, citado por el propio Correa (Correa de Araujo, Facultad Orgánica)¹. Probablemente los organistas comenzaron a glosar y disminuir sobre juegos incompletos principalmente de la familia de los nazardos, varios de estos incrementaban las filas en el discanto, costumbre surgida en la organería flamenca y consolidada en el siglo XVII en Holanda (Andersen, 1956).

En un proceso más avanzado, determinó a los constructores de órganos la creación de la secreta de juegos partidos para mano derecha e izquierda, la misma se mantuvo inalterable hasta principios del siglo XIX: división en bajo y discanto entre las notas Do₃ y Do#₃ (Jambou, 1988). Tal práctica decidió a Correa incorporar en cada uno de los grados de la Facultad Orgánica, numerosos tientos partidos de mano derecha (discanto) y mano izquierda (bajo), profusamente glosados por el autor.

¹ Quinto y Sexto Punto -

2.5.- La proporción sesquiáltera como variación rítmica en tientos, discursos y disminuciones

En el Undécimo Punto Correa se refiere con detalle a dos modos de ejecutar las figuras en proporción sexquialtera: seis, doce, nueve o dieciocho figuras por compás. En el primer modo se lo hace ejecutando todas las figuras iguales, llanas y con la misma duración; en el segundo modo se las ejecuta desiguales y con “airecillo” (combinación rítmica y de articulación en distintos valores que originalmente se escriben iguales). Este último consistía en ejecutar las mismas figuras deteniéndose más en la primera, y menos en la segunda y tercera; y proseguir deteniéndose algo en la cuarta y menos en la quinta y sexta. Este airecillo era el preferido de los organistas, para indicar el primer modo, Correa coloca el número dos (2) encima del grupo de figuras, y para indicar el segundo modo coloca un tres (3) encima de las mismas.

Tal variedad de ejecución rítmica era ampliamente conocida desde mediados del siglo XVI en España y Portugal, los valores rítmicos podían asimilarse a una figura larga y dos breves (siendo las breves la mitad de la larga) o a una división ternaria en la cual la primera es larga, la segunda breve y la tercera igual a dos breves. Si la prolación era binaria, la primera era larga, la segunda breve, a la inversa se practicaba el llamado ritmo lombardo muy frecuente en España (breve y larga). En Francia, la “inegalité” era el modo corriente de ejecución, de tal manera que para ejecutar igual o normal a la italiana, debían colocarse ligaduras encima de las notas; la costumbre se mudó de los instrumentos de teclado a casi la totalidad de la música francesa (Bukofzer, 1947).

2.6.- El monacordio como instrumento de práctica para el organista, su existencia en América.

El clavicordio es un cordófono percutido accionado por teclado, probablemente derivado de un *monocordio policórdico* que existió en los siglos XII y XIII, según nos relata el musicólogo Curt Sachs en su Historia Universal de los Instrumentos Musicales (Sachs, 1947). Resalta claramente la contradicción de términos, en cuanto se entiende que un monocordio posee una sola cuerda, y según se alargue o acorte la sección vibratoria, esta sirve para producir varios tonos de la escala natural. Este principio es utilizado por los clavicordios *ligados* para generar tonos a distancia de grados conjuntos en una escala musical, es decir que una sola cuerda produce dos o tres tonos cercanos. En cambio los clavicordios llamados *libres*, poseen una cuerda independiente para cada nota, estos últimos cobraron un mayor auge a mediados del siglo XVIII, cuando el fortepiano comenzaba a desplazar al clave.

Las cuerdas se ponen en vibración por tangentes metálicas que las golpean al ser accionadas por las teclas, las palancas se encuentran ubicadas entre la tabla armónica y el encordado. El sonido producido por este instrumento es de escasa sonoridad, aún menor que el de una guitarra acústica moderna, pero dentro de sus límites es meritorio apreciar un rango dinámico que el ejecutante puede inferirle, muy delicado y expresivo, pudiendo emitir un *vibrato* (variación en frecuencia, en alemán *bebung*) sobre cada tono, al variar la tensión en las cuerdas, algo técnicamente imposible en los claves y pianos. Con todo, su función principal, era el entrenamiento de los organistas y clavecinistas, en Alemania, en tiempos de Bach, llegaron a construirse con dos teclados y pedalera.

El instrumento se hizo muy popular en toda Europa, debido a su bajo costo, pero difícilmente podía usarse para el acompañamiento de voces e instrumentos melódicos; tal rol lo ejercía el clave, espineta o virginal, de uso corriente para el bajo continuo armónico. El tono del clave es generado por el rasgueo de un plectro o uña que acciona transversalmente a cada cuerda, obteniendo así un sonido rico en armónicos, que le es característico. Por lo tanto, pertenecen a dos grupos de cordófonos claramente diferenciados en la emisión del tono, solamente coincidentes en el accionamiento de un teclado común a los órganos, claves y pianos.

Debemos advertir que el término clavicordio, fue utilizado en España como sinónimo de clave, circunstancia por cierto hartamente confusa y contradictoria con lo expresado anteriormente, pero así se lo menciona en casi todas las fuentes escritas, sobre todo en el transcurso del siglo XVIII. En la península ibérica, al clavicordio (llamado así en el resto de Europa) se lo denominaba *monacordio*, y desde el siglo XVI, el término *tecla* era utilizado genéricamente para todos los instrumentos de teclado, incluyendo al órgano.

En tiempos coloniales en todo el continente americano, el monacordio gozó de una amplia difusión, hasta el punto que sobreviven varios ejemplares o al menos sus restos, junto a los órganos del mismo período. Los claves coloniales, en cambio, están prácticamente ausentes en América, los museos exhiben instrumentos europeos adquiridos durante el siglo XX, y de constructores modernos.

En nuestro viaje realizado en enero de 2006 al Valle del Río Marañón (Perú), hallamos en el pueblo de San Luis, restos de un *monacordio* (clavicordio), consistentes en una caja en buen estado de conservación, pero sin cuerdas, y con una sola tecla. El mismo se encontraba allí, en un taller de lutería a cargo de la Organización Matto Grosso, pero el encargado nos comentó que el instrumento provenía del pueblo de Punchao. Una primera aproximación a las características del instrumento nos

indican que el mismo podría ser obra del constructor de órganos *Lorenzo Ycho*, autor del realejo existente actualmente en el templo de San Roque (1742), de dicha localidad.

Otro monacordio en excelente estado de conservación con todas sus cuerdas y teclado se halla en el Museo Nacional de la Cultura Peruana en Lima, el mismo consta de una extensión entre Do/Mi₁ a Do₅ en el teclado, y también es del tipo ligado, proveniente del Cusco². Un tercer instrumento se encuentra en el Museo de Instrumentos Musicales “Pedro Traversari” de Quito³, Ecuador; pero en este caso se trata de un ejemplar presumiblemente llegado hacia 1907, y adquirido en Italia por el propio Pedro Traversari (1874 – 1956), su aspecto no parece de origen colonial, pero aún no estamos en condiciones de afirmar tal suposición.

3. Conclusiones:

3.1.- Considerar las limitaciones a la ejecución actual de la obra de Correa en un órgano moderno, describir y explicar las razones que limitan o impiden la misma.

Existen dos razones principales por las cuales la obra de Correa resulta inconveniente al intentar ejecutarla en un órgano moderno: 1º la inexistencia de la octava corta Do/Mi en instrumentos de teclado extendido desde el siglo XVIII hasta nuestros días, excepto en la península ibérica y las colonias. 2º inexistencia de juegos divididos entre Do₃ y Do#₃, que facilitan la registración en pasajes solísticos para la mano derecha o izquierda, el montaje de dos o tres teclados manuales tampoco soluciona el inconveniente. La forma en que Correa distribuye las partes entre las dos manos, suponiendo que una de ellas ejecuta dos partes y la otra realiza el solo y el alto en discanto, repartiendo dedos que cruzan la división del manual, no permite la digitación separada en dos teclados, solo es posible su ejecución integral en un solo manual con la división anteriormente mencionada. Otro inconveniente radica en la falta de registros que se ajusten a la estética del órgano barroco, pero tal causa es más tolerable, y una buena elección de los recursos se debe al ingenio del organista.

Las obras para órgano de otros maestros ibéricos, entre ellos de la escuela de Zaragoza: Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna y Joan Cabanilles, como así también de maestros italianos: Claudio Merulo, Giovanni Gabrieli, y Girolamo Frescobaldi, pueden ejecutarse en el

² MUSEO NACIONAL DE LA CULTURA PERUANA - Av. Alfonso Ugarte – 650, Lima - Telefax: 423 – 5892 - Perú - El 26 de enero de 1999 los investigadores Sra. Ana Savaraín de Graf (clavecinista peruana residente en Viena) y Mgs. Alfons Huber (restaurador de la Colección de Instrumentos Musicales Antiguos del Kunsthistorisches Museum de Viena) realizaron una conferencia en dicho museo sobre las características y origen de este instrumento.

³ CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA Benjamín Carrión - Avds. 6 de Diciembre y Patria, complejo Cultural de la Casa de la Cultura **Teléfono:** (593) (2) 2221006 extensión 422 - **E-mail:** gestion.museos@casadelacultura.gob.ec

teclado de un órgano moderno con algunas ocasionales limitaciones. Los tientos de la Facultad Orgánica de Correa, en cambio hacen uso de extensiones de mano izquierda en octava corta de imposible resolución en un teclado moderno.

3.2.- Facultad Orgánica (Alcalá, 1626), supervivencia de la obra de Francisco Correa de Araujo en Sudamérica.

En viaje de investigación personal realizado al Departamento de Arequipa (Perú) en enero del año 2001 tuvimos acceso al ejemplar de la Facultad Orgánica de Correa existente en la Biblioteca del Monasterio de La Recoleta del distrito capital⁴. En el coro alto del templo del monasterio no existen restos de órgano colonial, los mismos han sido reemplazados por un órgano de gabinete del constructor francés Jérôme Thibouville – Lamy (Paris, c. 1880). Pero donde hallamos un valioso documento fue en la biblioteca y museo de dicho monasterio a cargo de los Padres Franciscanos: un ejemplar de la primera edición de la Facultad Orgánica de Correa de Araujo. Aparentemente faltan las primeras páginas, entre ellas la carátula, pero a partir del “Prólogo en Alabanza de la Cifra”, el ejemplar está completo. Un relevamiento y catálogo de los ejemplares de música y libros de teoría musical pertenecientes a dicha biblioteca (aproximadamente 20.000 volúmenes) sería de imprescindible valor. A continuación ofrecemos al lector una serie de fotografías tomadas por nosotros mismos en presencia de la curadora del museo:

⁴ Dirección del Monasterio y Museo de La Recoleta: Calle Recoleta 117 – Yanahuara – Arequipa - Horario de Atención es: Lunes a Sábado de 9:00 a 12:00m. y de 3:00 a 5:00pm. – Tel.: (054) 270966 - E-mail: convento_la_recoleta@hotmail.com



Figura 1 – Lomo del ejemplar de la Facultad Orgánica

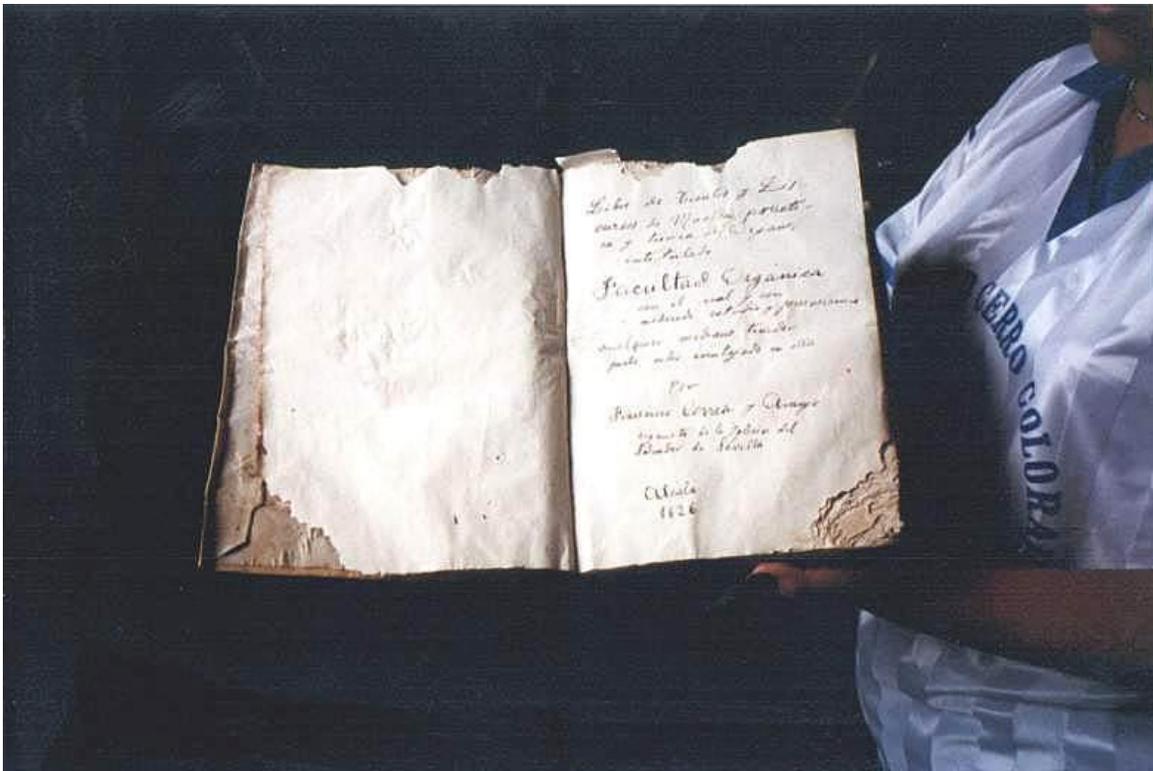


Figura 2 – Carátula manuscrita del ejemplar de la Facultad Orgánica

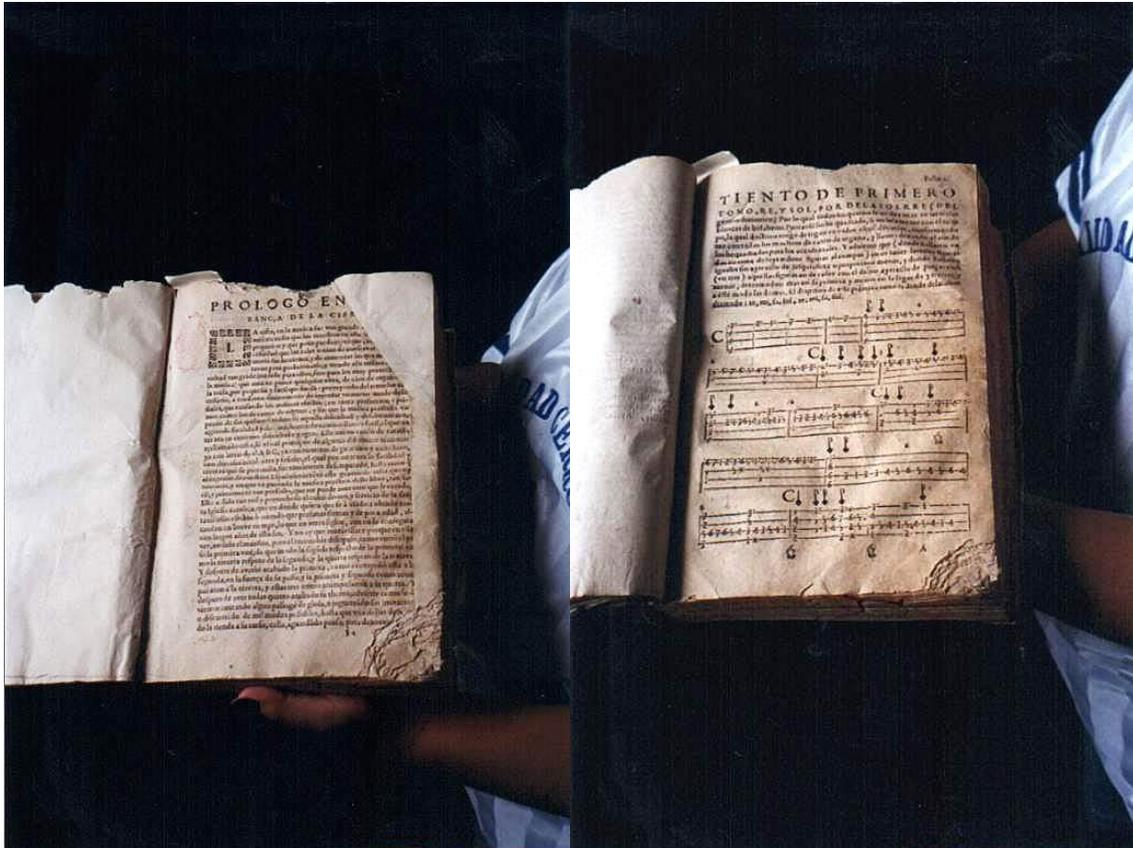


Figura 3 – Fotografías del Prólogo y Tiento del Primer Tono del ejemplar de la Facultad Orgánica

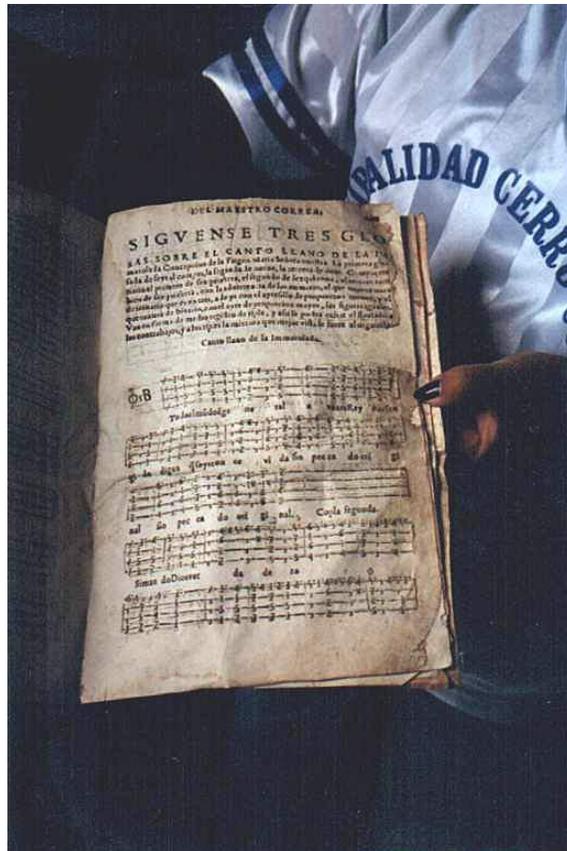


Figura 4 – “Síguense Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Inmaculada Concepción” del ejemplar de la Facultad Orgánica



Figura 5 – Interior del Claustro del Monasterio de la Recoleta de Arequipa (Perú)

Bibliografía

- Andersen, P.-G. (1956). *Organ, Building and Design*. En P.-G. ANDERSEN, *Organ, Building and Design*. Copenhagen: London : Allen and Unwin, 1969 / Munksgaard- Originalmente publicada como 'Orgelbogen'.
- Anglés, H. (1944). *La Música en la Corte de Carlos V*. En H. ANGLÉS. Barcelona: con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela, de Luis Venegas de Henestrosa (Alcalá de Henares, 1557).
- Anglés, H. -A. (2000). Ed. Dossosles. En H. -A. ANGLÉS, *Ed. Dossosles* (págs. ISBN: 978-84-87528-13-2). Barcelona.
- Bach, J. S. (1987). *Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bd. 1: Frühere Fassung der autographen Partitur*. - Hrsg. v. Christoph Wolf. Erstausg. En J. S. BACH, *WV 1080. Bd. 1: Frühere Fassung der autographen Partitur*. - Hrsg. v. Christoph Wolf. Erstausg. Frankfurt, Leipzig, New York, London.

- Bach, K. P. (1762). Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. En K. P. BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín: Primera edición - Berlín, 1753 - Printed by Christian Friedrich Henning, 1753 (part one). Berlin: C. Ph. E. Bach. part two.
- Bermudo, J. (1982). Declaración de Instrumentos Musicales - Osuna, 1555 - Colección Música Facsímil N° A15. En J. BERMUDO, *Declaración de Instrumentos Musicales - Osuna, 1555 - Colección Música Facsímil N° A15*. Madrid: Arte Tripharia.
- Brunelli, A. (2014). *Regole utilissime per i scolari che desiderano imperare a cantare - Florencia, 1606*. Florencia: Edición moderna: Nabu Press - 2014.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. Madrid: Alianza Editorial. Casa de la Cultura Ecuatoriana, B. C.-A.-E.-m. (s.f.).
- Cerone, P. (1613). Libro octavo en el que se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta. En G. Battista Gargano, & L. Nucci, *El Melopeo y Maestro, Tratado de Música Theórica y Práctica, 22 libros*. Nápoles.
- Correa de Araujo, F. (1625). *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Theórica de Órgano intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá de Henare: Imprenta de Antonio Arnao.
- Correa de Araujo, F. (s.f.). *Facultad Orgánica*.
- Fernández Calvo, D. (2011). *Constantes Gráficas – La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina - Educa - Buenos Aires.
- Frescobaldi, G. (1635). *Fiori Musicali di diversi compositioni, Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Recercari in partitura a quattro*. Venetia: Imprenta de Alessandro Vincenti.
- Jacobs, C. (1973). Intavolatura de Cimbalo Valente, Antonio. En C. JACOBS, *Intavolatura de Cimbalo Valente, Antonio* (pág. 202). UK: Oxford University Press.
- Jambou, L. (1988). *Evolución del órgano español - S. XVI – XVIII.*, Asturias – Gijón,: vol. 1 - Ethos Musica - Serie Académica 2.
- Kastner, S. (1626). *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica ... Facultad Orgánica*. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- Leonhardt, G. M. (1952). *The Art of Fugue, Bach's last harpsichord work Martinus Nijhoff - The Hague*. Martinus Nijhoff - The Hague.
- Ortiz Toledano, D. (1533). *Tratado de Glosas - Valerio y Luigi Dorico*. Roma.
- Peruana, M. N. (s.f.). Lima- Perú.
- Ramos de Pareja, B. (1482 - 1990). *Música Práctica*. Bolonia: Editorial Alpuerto - Traducción del latín: José Luis Moralejo.
- Reese, G. (1954). Music in the Renaissance. En G. REESE, *Music in the Renaissance*. New York: W.W. Norton & Co.
- Rodriguez Cohelo, M. (1620). *Flores de Musica - Pedro Craesbeeck*. Lisboa.
- Sachs, C. (1947). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales - Ed. Centurión*. Buenos Aires: Edición original en inglés: Dover Publications, 2006 - ISBN-13: 978-0486452654 - Según edición original: The History of Musical Instruments.
- Salinas, F. (2013). *De Musica libri septem*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca - Al cuidado de Amaya García Pérez, Bernardo García-Bernalt Alonso.

- Sancta María, F. T. (2007). *Arte de tañer fantasía - Impreso en Valladolid por Francisco Fernández de Córdoba - Valladolid, 1565*. Barcelona: Concejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Villanueva Serrano, F. -J.-1. (2011). *Institución Fernando El Católico- Blioteca Virtual*. Recuperado el 8 de Noviembre de 2014, de una aportación al conocimiento de algunos aspectos de su vida privada - NASSARRE - Revista Aragonesa de Musicología pag. 161-200:
http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/62/_ebook.pdf - (Consultado 08 – 11 – 2014
- Zarlino, G. (1558). *The Art of Counterpoint, Part Three of Le Istitutioni harmoniche, I 5 58, by Gioseffo Zarlino*. De Institutione Harmonicche- Edición original, 1558 / translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca.