



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA;
NÚMERO 1,
ENERO-JUNIO DE 2017.
ISSN 2602-8158.
COPYRIGHT © 2017.
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

LA CIFRA ESPAÑOLA PARA TECLADO EN LA OBRA *FACULTAD
ORGÁNICA* (1626) DE FRANCISCO CORREA DE ARAUJO / THE
SPANISH FIGURE FOR KEYBOARD IN THE WORK *FACULTAD
ORGÁNICA* (1626) OF FRANCISCO CORREA DE ARAUJO

MIGUEL P. JUÁREZ CÚNEO

Universidad de los Hemisferios / zeujarm@outlook.com

RESUMEN: El presente trabajo tiene como finalidad el análisis cualitativo breve, en tres fases, de la obra para teclado *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Araujo. Entre los objetivos se enumeran y sostienen las características de la cifra utilizada por el autor con sus fundamentos originales; se describe el modelo de órgano ibérico para la ejecución de sus tientos y discursos, y se considera la posibilidad de ejecución de su obra en un instrumento de teclado moderno. Finalmente, se presenta el ejemplar incunable de la *Facultad Orgánica* existente en la biblioteca del Monasterio de La Recoleta de Arequipa (Perú).

PALABRAS CLAVE: Correa de Araujo, Francisco; Facultad Orgánica; órgano; órgano-historia y características; monacordio; Perú-Monasterio de La Recoleta de Arequipa; clavicordio, Juárez

ABSTRACT: The purpose of this paper is the qualitative analysis brief in three stages of the work *Facultad orgánica* for keyboard of Francisco Correa de Araujo. Among the objectives listed and maintain the features of the figure used by the author with its original foundations; describes the model of Iberian organ for the implementation of his tientos and discursos, and is considered the possibility of execution of his work on a modern keyboard instrument. Finally, there is the exemplary incunabulum of the *Facultad Orgánica* existing in the library of the Monastery of La Recoleta in Arequipa (Peru).

KEY WORDS: Correa de Araujo, Francisco; Facultad Orgánica; organ, organ-history and featury; monacordio; Perú- Monastery of La Recoleta of Arequipa; clavichord, Juárez

RECIBIDO: 03 de octubre de 2016 / **APROBADO:** 14 de noviembre de 2016

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, Diana, 2014). Estas 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) (Anglés Higínio, 1944).

Más tarde aparecería *Obras de música 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) (Kastner, Santiago Macario, 2000). En Italia, podemos citar la *Intavolatura* de Címbalo de Antonio Valente (1520-1580) (Jacobs, Charles, 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 Coelho (1555-1635) en 1620 (Kastner, Santiago Macario, 1998). 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, Girolamo, 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 invenietis”) (Bach, Johann Sebastian, 1987) y *El Arte de la Fuga* (BWV 1080) (Leonhardt, Gustav M., 1952).

La *Facultad orgánica* de Francisco Correa de Araujo (1584-1654) se imprime en Alcalá de Henares en 1626 (Correa de Araujo, Francisco, 1626). Esta obra se compone de un prólogo introductorio que describe 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, Santiago Macario, 1948), expresión que indica claramente que la obra no puede ser abordada por principiantes en el teclado.

Por lo tanto, la obra se dirigía a ejecutantes de nivel medio a superior. Cada uno de sus cinco grados contiene 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) (Sancta Maria, Fray Thomas de, 1565) y de Diego Ortiz (1510-1570) (Ortiz Toledano, Diego, 1553); podríamos también integrar en esta línea a Antonio Brunelli (1577-1630) (Brunelli, Antonio, 1606) y Pietro Cerone (1566-1625) (Cerone, Pietro, 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), quien en su *Declaración de Instrumentos Musicales* sostiene que una obra musical bien compuesta y lograda no necesita el agregado de glosas, y que tal recurso lo utilizan los tañedores para aderezar una obra imperfecta (Bermudo, Juan, 1555).

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, Francesc, 2011). A partir del segundo grado, Correa incorpora pasajes con mayor cantidad de disminuciones en sus tientos y discursos, incluso en valores irregulares de proporción sexquialtera.¹

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

¹ La *proportio sexquialtera* consiste en la hemiola que convierte dos compases o tiempos ternarios en tres compases o tiempos binarios (ver punto 2.5 del presente artículo).

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, Francisco, 1626).

2. DESARROLLO

2.1 Formas musicales para teclado, tonos y géneros (Reese, Gustav, 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)*.

Primer y segundo tonos fenecen en *re*, tercer 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: 1) 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; 2) 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; y 3) 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 les 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* (Moretti, Corrado, 1997).

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, Bartolomé, 1482), Franchino Gaffurio (1451-1522), Francisco de Salinas (1513-1590) (Salinas, Francisco, 1577), Gioseffo Zarlino (1517-1590) (Zarlino, Gioseffo, 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:

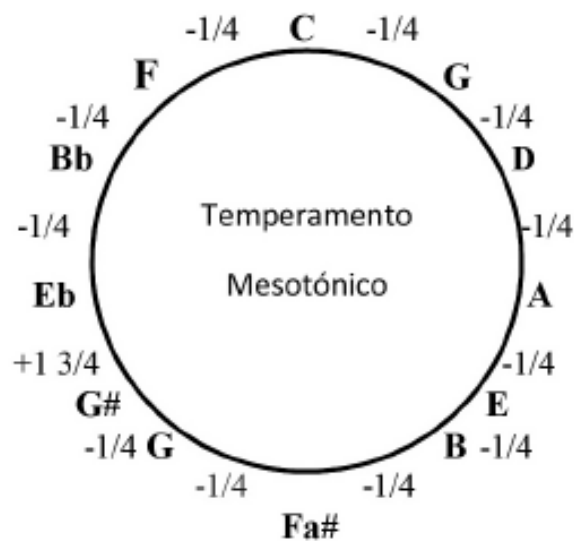


Gráfico 1. Círculo de quintas en temperamento mesotónico

En el folio veintiséis de la *Facultad orgánica*, Correa da una breve instrucción llamada “Modo de Templar el Monacordio” (Kastner, Santiago Macario, 1948). En ella no se detiene a analizar el temperamento; más bien 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. Vale 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 el 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 a su correspondiente digitación. En ella se desconoce el “pasaje de pulgar” que posibilitaría ligar en el teclado, y que se transformaría en un recurso imprescindible en la ejecución pianística de mediados del siglo XVIII hasta nuestros días (Bach, Karl Philippe Emanuel, 1753).

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 Josuín des Préz (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 qué 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* (Anglés Higínio, 1944). 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) (Kastner, Santiago Macario, 2000).

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, Francisco, 1626). 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 los Países Bajos (Andersen, Poul-Gerhard, 1969).

En un proceso más avanzado, determinó que los constructores de órganos crearan la secreta de juegos partidos para mano derecha e izquierda, que se mantuvo inalterable hasta principios del siglo XIX: división en bajo y discanto entre las notas Do₃ y Do#₃ (Jambou, Luis, 1988). Tal práctica decidió a Correa a 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.

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 (Hakalahti, Lina Karita, 2008).

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 mudó de los instrumentos de teclado a la casi totalidad de la música francesa (Bukofzer, Manfred, 1947).

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

El clavicordio es un cordófono percutado 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, Curt, 1940). 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; y 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 harto confusa y contradictoria con lo expresado anteriormente, pero así se le 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

le 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 de 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, obras 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.

Se encontraba en un taller de luthería a cargo de la Operación Matto Grosso, pero el encargado del taller manifestó que el instrumento provenía del pueblo de Punchao. Una primera aproximación a las características del instrumento indican que podría ser obra de Lorenzo Ycho, constructor de órganos, autor del realejo existente actualmente en el templo de San Roque (1742), de dicha localidad.² 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. Este consta de una extensión entre Do/Mi₁ a Dos en el teclado, y también es del tipo ligado, proveniente del Cusco.³ Un tercer instrumento se encuentra en el Museo de Instrumentos Musicales “Pedro Traversari” de Quito,⁴ 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

Existen dos razones principales por las cuales la obra de Correa resulta inconveniente al intentar ejecutarla en un órgano moderno: *primera*, la inexistencia de la octava corta Do/Mi en instrumentos de teclado extendido desde el siglo XVIII hasta nuestros días,

² Miguel P. Juárez Cúneo: “Notas de una investigación realizada en el Valle del Río, Marañón (Perú) en 2006” (inédito), archivo personal del autor.

³ Museo Nacional de la Cultura Peruana, Av. Alfonso Ugarte, 650, Lima - Telefax: 423-5892. El 26 de enero de 1999 los investigadores Sra. Ana Savaraín de Graf (clavecinista peruana residente en Viena) y Mgst. 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.

⁴ 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

excepto en la península ibérica y las colonias; *segunda*, la inexistencia de juegos divididos entre Do₃ y Do#₃, que faciliten 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 también de maestros italianos (Claudio Merulo, Giovanni Gabrieli y Girolamo Frescobaldi), pueden ejecutarse en el teclado de un órgano moderno con algunas ocasionales limitaciones. Los tintos 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.

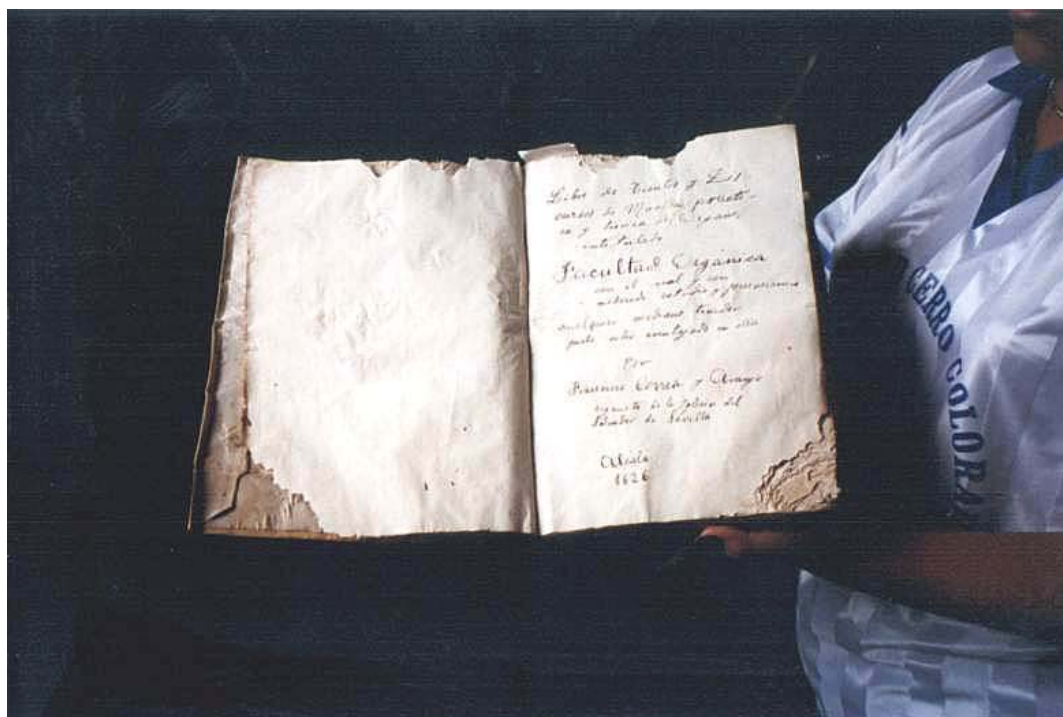
En viaje de investigación personal realizado al Departamento de Arequipa (Perú) en enero del año 2001, tuvimos acceso al ejemplar de la *Facultad Orgánica* de Correa existente en la Biblioteca del Monasterio de La Recoleta del distrito capital.⁵ En el coro alto del templo del monasterio no existen restos de órgano colonial; el espacio ha sido reemplazado por un órgano de gabinete del constructor francés Jérôme Thibouville-Lamy (París, c. 1880). Al valioso ejemplar de la primera edición de la *Facultad Orgánica* de Correa de Araujo le faltan aparentemente 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.

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

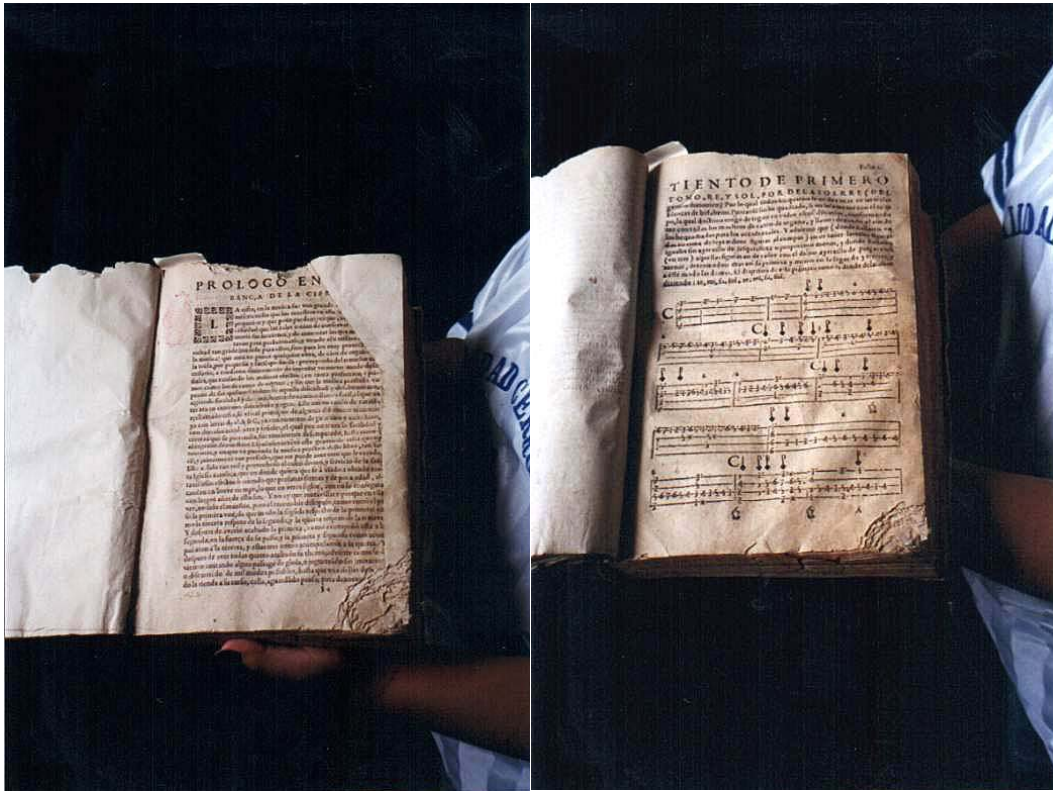
ANEXO. Fotografías originales tomadas en presencia de la curadora del museo



Fotografía 1. Lomo del ejemplar de la *Facultad Orgánica* (enero, 2001 - archivo del autor)



Fotografía 2. Carátula manuscrita del ejemplar de la *Facultad Orgánica* (enero, 2001 - archivo del autor)



Fotografías 3 y 4. Prólogo y Tiento del Primer Tono del ejemplar de la *Facultad orgánica* (enero, 2001 - archivo del autor)



Fotografía 5. “Síguense Tres Glosas sobre el Canto Llano de la Inmaculada Concepción” del ejemplar de la *Facultad Orgánica* (enero, 2001 - archivo del autor)



Fotografía 6. Interior del Claustro del Monasterio de la Recoleta de Arequipa (Perú)
(enero, 2001 - archivo del autor)

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, Poul-Gerhard. (1969). *Organ, Building and Design* (Copenhagen, Munksgaard, 1956). London: Allen and Unwin. Originalmente publicada como 'Orgelbogen'. Copenhagen, Munksgaard, 1956. ISBN 0047860030.
- ANGLÉS Higínio. (1944). *La Música en la Corte de Carlos V, con la transcripción del Libro de Cifra Nueva para tecla, arpa y vihuela, de Luis Venegas de Henestrosa* (Alcalá de Henares, 1557) □ Barcelona, 1944.
- BACH, Johann Sebastian. (1987). *Die Kunst der Fuge. BWV 1080. Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1885. (Hrsg. v. Christoph Wolf. Erstaussg, 1992). Frankfurt, Leipzig, New York, London: Peters 1987 - Musikalisches Opfer, BWV 1079 - Alfred Dörffel (1821–1905) - *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 31.2* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. ISBN: 0-486-27006-8.
- BACH, Karl Philippe Emanuel. (1753). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Printed by Christian Friedrich Henning, 1753 (part one). Berlin: C. Ph. E. Bach. Printed by George Ludewig Winter, 1762 (part two)-). Berlin.

- BERMUDO, Juan. (1555). *Declaración de Instrumentos Musicales* (Facsímil original). Osuna: Arte Tripharia, Madrid, 1982.
- BRUNELLI, Antonio. (1606). *Regole utilissime per i scolari che desiderano imperare a cantare*. Florencia: Edición moderna: Nabu Press - 2014 -.
- BUKOFZER, Manfred. (1947). *Music in the Baroque Era* (Reads Book, 2008). New York: W. W. Norton. Versión en español: Alianza Editorial - Madrid, 1986. ISBN: 84-206-8530-5.
- CERONE, Pietro. (1613). *El Mellopeo y Maestro, Tratado de Música Theórica y Práctica. Libro octavo en el que se ponen las reglas para cantar glosado y de garganta* (Giovanni Battista Gargano y Lucrecio Nucci, Vols. 1–22). Napoles.
- CORREA DE ARAUJO, Francisco. (1626). *Libro de Tientos y Discursos de música práctica intitulado Facultad Orgánica*. Alcalá de Henares, España.
- FERNÁNDEZ CALVO, Diana. (2014). *Constantes Gráficas – La representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente* (Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»). Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina - Educa - Buenos Aires, 2011 - ISBN: 978-987-620-176-6 - Pags. 91 – 118.
- FRESCOBALDI, Girolamo. (1635). *Fiori Musicali di diversi compositioni, Toccate, Kyrie, Canzoni, Capricci e Recercari in partitura a quattro...*, (Imprenta de Alessandro Vincenti, Venetia, 1635). Venecia.
- HAKALAHTI, Lina Karita. (2008). *MAESTRO FRANCISCO CORREA DE ARAUXO'S (1584–1654) FACULTAD ORGÁNICA (1626). AS A SOURCE OF PERFORMANCE PRACTICE*. Helsinki, Finlandia: Helsinki University Press. Recuperado a partir de <http://ethesis.siba.fi/ethesis/files/nbnfife200805301490.pdf>
- JACOBS, Charles. (1973). *Intavolatura de Cimbalo - Antonio Valente (Nápoles, 1576)*. Oxford - Clarendon Press. ISBN-13: 978-0198161219 - 202, págs.
- JAMBOU, Luis. (1988). *Evolución del órgano español. S. XVI – XVIII* (Vol. 1 y 2). Asturias - Guijón: Ethos Musica. Universidad de Oviedo.
- KASTNER, Santiago Macario. (1948). *Libro de Tientos y Discursos de música práctica intitulado Facultad Orgánica* (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Vol. 1 y 2). Barcelona, España: Instituto Español de Musicología.
- KASTNER, Santiago Macario. (1998). *Flores de Música pera o Instrumento de Tecla & Harpa - Manuel Rodrigues Coelho* (Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1620, Vol. I, 1959-II, 1961). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- KASTNER, Santiago Macario. (2000). *Antonio y Hernando de Cabezón*. (Baciero, Antonio, Trad.). Burgos, España: Ed. Dossoles.
- LEONHARDT, Gustav M. (1952). *The Art of Fugue, Bach's last harpsichord work* (Martinus Nijhoff). The Hague.
- MORETTI, Corrado. (1997). *L'organo italiano*. Casa Musicale Eco. ISBN: 9788860530301. 608 pp.
- ORTÍZ TOLEDANO, Diego. (1553). *Tratado de Glosas* (Valerio y Luigi Dorico). Roma.
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé. (1482). *Música Práctica*. Alpuerto. Editorial Alpuerto - Traducción del latín: José Luis Moralejo - ISBN: 978-84-381-0008-0 - Bolonia, 1482 - 1990
- REESE, Gustav. (1954). *Music in the Renaissance*. New York: W.W. Norton & Co. ISBN 0-393-09530-4.
- SACHS, Curt. (1940). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales* (Ed. Centurión. Buenos Aires 1947.). Dover Publications, 2006. Según edición original: *The History of Musical Instruments*. W. W. Norton. New York, 1940. ISBN-13: 978-0486452654.
- SALINAS, Francisco. (1577). *De Musica libri septem* (Amaya García Pérez, Bernardo García-Bernalt Alonso, Salamanca, 2013). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SANCTA MARIA, Fray Thomas de. (1565). *Arte de tañer fantasía* (Francisco Fernández de Córdoba). Valladolid: Concejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 2007, 648 pp. ISBN 9788400085414.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc. (2011). Joan Cabanilles (1644-1712): una aportación al conocimiento de algunos aspectos de su vida privada. *NASSARRE: Revista Aragonesa de Musicología - Institución Fernando El Católico - Biblioteca virtual*, (Nº 27), 161-200. ISSN: 0213-7305.
http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/62/_ebook.pdf - (Consultado 08 – 11 – 2014).
- ZARLINO, Gioseffo. (1558). *Le Istitutioni Harmonicche*. Yale University, 1983. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca.