

Francisco Correa de Arauxo: Tiento 43 de la *Facultad Orgánica*

Edición original: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/454260/torat>

(Con este site normalmente hay que hacer clic ("I accept this disclaimer..."), luego esperar 15 segundos, luego hacer otro clic.)

Edición moderna: [https://imslp.org/wiki/Tiento_de_sexto_tono,_FO_43_\(Corre%C3%AAa_de_Araujo,_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_sexto_tono,_FO_43_(Corre%C3%AAa_de_Araujo,_Francisco))

Copia corregida de la edición moderna con mis digitaciones está [Aquí](#). Errores se apuntan en rojo, cosas de preferencia más individual en verde, mis digitaciones en azul.

Una interpretación mía está aquí:

<https://youtu.be/hLWbVce4Zic>

Empecemos con el prologuillo de Correa: para cada pieza de su *Facultad Orgánica* Correa escribió un párrafo de explicación que llamaba "prologuillo". Aquí está su texto para nuestro tiento, con referencias a mis explicaciones.

Tiento ⁽¹⁾ de medio registro ⁽²⁾ de baxon ^(bajo) del sexto tono ⁽³⁾, por cesolfaut ⁽⁴⁾, de el genero diatonico ⁽⁵⁾, y de ocho al compas ⁽⁶⁾, el qual es facil para principiantes, y de mis principios ^(de mis primeros tientos). El compas se lleve apresurado, como ya tengo advertido, y el tiempo lo denota ⁽⁷⁾. En muchos lugares de estos discursos, y en particular en este en los compases 15. 56. 63 acostumbro poner una R. versal, que quiere dezir redoble ⁽⁸⁾, en la voz donde el tal se ha de hazer: lo qual es muy usado en todo genero de letras, poner la primera letra de la parte, que dize toda la parte; y en la musica tambien es usado, poner la B. redonda que dize: bemol, y la quadrada que dize be quadrado ⁽⁹⁾, o bedural. El diapason es harmonico ⁽¹⁰⁾: ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa ⁽¹¹⁾.

(1) El nombre "tiento" era muy común entre los compositores españoles de la época, sobre todo para música de órgano. Etimológicamente está relacionada con la palabra "intento", utilizada unos años después por otra generación de compositores.

- (2) Normalmente en los instrumentos españoles del período de Correa los registros controlaban solamente la mitad de los teclados. La parte baja extendía hasta el *do* central:



Otros registros se aplicaban a las notas más agudas. Con un instrumento de este tipo, si queremos un sonido único que se utilice para todas notas (se dice: “registro entero”), hace falta elegir registros equivalentes para las dos mitades del teclado. En el Tiento 43 Correa busca un sonido más fuerte, como instrumento de solo, para la mitad baja. Con medio registro los compases 74-5, por ejemplo, se tocan fácilmente en un teclado, pero se mantiene el carácter solista de la línea inferior. Con otros instrumentos que no dividen así los registros, para obtener el efecto “solo con acompañamiento” hace falta utilizar dos teclados, o en momentos más difíciles como éste, tocar unas notas al pedal, seleccionando la copla del teclado fuerte, sin añadir registros de pedal.

- (3) Correa utilizaba todavía los términos del sistema modal, aunque su música se extendía fuera de este idioma. En la tradición gregoriana, el sexto tono era la versión plagal del quinto (el modo de *fa*, dicho “*lidian*”). La interpretación de los tonos por Correa es muy complicada: si alguien me hubiera presentado este tiento para que identificara su tono, ¡no habría elegido el sexto! Además, unos años después un compositor habría escrito “en *do* mayor” en lugar de “del sexto tono” y habría comunicado básicamente lo mismo.
- (4) Se refiere a la teoría renacentista de los hexacordos, y intento explicar el sentido en este pentagrama (me permito la palabra *tónica*, aunque sea un poco anacrónica...):

CE (con esta tónica)

SOL
(que es la quinta nota
de este hexacordo)

FA
(y que es la cuarta nota
de este hexacordo)


UT
(y que es la primera nota
de este hexacordo)




Para identificar la “escala” de una obra, los compositores comparaban la “tónica” a estos tres hexacordos, siempre en el mismo orden. Notemos que los términos *ut* - hoy en día normalmente “*do*” - *re*, *mi* etc. indicaban para Correa una posición dentro de un hexacordo y no eran alturas fijas. Por contrario, la primera parte de la palabra *cesolfaut*, la letra *ce*,

representa una nota fija, como en el sistema angloparlante/alemán (etc.). ¡“En do mayor” habría significado prácticamente lo mismo que “en *cesolfaut*”!

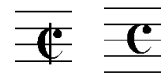
- (5) En la parte teórica Correa habla de varios géneros: el género diatónico significa simplemente que no hay armadura.
- (6) Las notas más rápidas (salvo los grupos de adorno) son corcheas. La palabra *compás* significaba o *tactus* o compás en el sentido moderno (como en la frase siguiente del *prologuillo*).
- (7) Si no contamos las obras de métrica ternaria, Correa empleaba cuatro firmas de compás,





que para él indicaban también el tempo: el símbolo  indicaba el tempo más rápido de sus cuatro posibilidades. El orden, pasando del tempo más rápido al más despacio, y citando los nombres de Correa, es:

Tiempo imperfecto partido / tiempo imperfecto de pormedio/ compás mayor	Tiempo perfecto de pormedio	Tiempo imperfecto/ compasillo/compás menor	Tiempo perfecto absolute
			

Correa dice que “el oficio” de la primera signatura es “hazer de dos compases uno”. Parece sugerir un *tactus* de una breve. Sin embargo, si intento tocar así, la velocidad me parece exagerada. Me pregunto también: suponemos que Correa había querido que este tiempo se toque literalmente como si dos compases de corcheas fueran iguales a un compás de semicorcheas, ¿por qué no escribió la obra simplemente con semicorcheas?



Personalmente, sospecho que para Correa la relación entre  y  era bastante similar a nuestros conceptos. De todas formas, tendremos que formar nuestra opinión individual, comparando varios tiempos de firmas distintas, pero de niveles parecidos – el compositor especificó el nivel de cada tiempo.

- (8) Correa habla de dos tipos de adorno: quiebro y redoble. En la edición moderna de IMSLP el editor ha sustituido símbolos de trino, quitando las letras R de Correa.
- (9) Entonces la palabra *becuadro* era originalmente *be cuadrado/cuadrado*.
- (10) Es una cuestión de la jerarquía de las notas dentro de la “escala” de la obra. En este tiempo se forma de una quinta (*do-sol*) y luego una cuarta (*sol-do*). Entonces parece que Correa no

utiliza un tono plagal – a pesar de afirmar que es un tiento del sexto tono. ¡CUIDADO! Este asunto es muy complicado, y (pienso yo) no nos ayuda a interpretar la música.

- (11) Como ya lo hemos dicho, estos términos no representan alturas fijas. Además, *si* no se empleaba en aquella época; por eso Correa vuelve al *re* para la segunda parte de su octava. La progresión *mi-fa* indicaba siempre un semitono.

Unos elementos del estilo de Correa: en las obras de Correa hay siempre mucho movimiento conjunto. Típicamente sus temas (y las entradas en general) empiezan con notas largas que se mueven melódicamente dentro de áreas muy estrechas, luego se estiran gradualmente en nuevas direcciones. Veamos también como la voz superior salta subiendo, luego baja gradualmente nota por nota, como remontando su vuelo (por ejemplo en los compases 70-73.) Después de la primera parte muchas entradas del tema principal lo citan sólo en una forma aproximativa; esta característica da el efecto de una improvisación. Hay aspectos bastante atrevidos de la lengua musical – séptimas paralelas en el compás 28; séptimas y novenas paralelas en 72. Al contrario, Correa evita quintas u octavas paralelas meticulosamente: en el compás 17, por ejemplo, sería lógico añadir un *re* superior al acorde de la mano derecha, pero creo que quería evitarlo, para permitirse la escala del bajo.

Hay cierto equilibrio o imitación entre ideas melódicas; comparemos los compases 81 y 83; también 86 y 87. Notemos la simetría entre las escalas en el compás 69 (versión corregida). Después hablaremos más de los adornos, pero si tocamos un “quebro reiterado” en la mano izquierda en el compás 30, habrá luego una imitación en la parte soprano.

El Prólogo de Correa: Correa escribió un largo prólogo para la primera edición de la *Facultad*. Este prólogo es muy interesante, pero es muy difícil seguir su lógica. A veces el compositor parece confundirse a sí mismo, sobre todo intentando explicar (?justificar) las cosas en términos que se derivan de una época anterior. Además insiste en varias reglas que no corresponden a su práctica. Recomiendo el resumen de Guy Bovet, el primer tomo de su edición de la *Facultad* (y que se puede comprar en varios idiomas, pero no en español) y la obra monumental (en inglés) de Iina-Karita Hakalahti: <https://core.ac.uk/download/pdf/158132498.pdf>

Como leer la partitura de la edición original: Correa emplea un sistema de tablatura cifrada corriente en España en esa época: “*fa, sol, la*” etc. (en nuestros términos) se escriben como “1, 2, 3” etc., con símbolos que determinan las varias octavas. Hay una línea horizontal para cada voz de la textura. La duración de la(s) nota(s) más rápida(s) está indicada encima de la voz superior y, como en nuestra notación moderna, las notas que se alinean verticalmente se tocan juntas. No es difícil leer, y recomiendo que todo el mundo lo intente un poco, por interés y también para confirmar la interpretación de cualquier edición moderna. Los accidentes se repiten para cada nota a la que se aplican, entonces no me parece muy probable que Correa haya cometido errores en los compases 36 y 41 del Tiento 43, como lo piensa el editor de nuestra versión moderna. (Por contrario, aunque el lenguaje de la cifra tenga un símbolo (‘) para significar que una nota se sostiene

“ligada”, a veces encontraremos la repetición de una nota que posiblemente tocaríamos ligada – como en la mano izquierda de los compases 42-43. (Éste es uno de los errores más comunes de los copistas de música, con todo tipo de notación.)

Ediciones modernas: hay tres ediciones modernas de la *Facultad* entera. Tengo mucha confianza en la edición de Guy Bovet (ediciones Ut Orpheus); los tientos y las otras piezas se compran o en un gran libro o divididos en diez tomos; por desgracia es también una edición cara. Hay también ediciones (que no conozco) por Santiago Kastner (Unión Musical Española) y de Miguel Bernal Ripoll (Sociedad Española de Musicología). Conocí por primera vez a Correa por unos tientos incluidos en varias antologías. Hay músicos que no se fían completamente en las interpretaciones de Kastner, pero me imagino que todo se puede solucionar al comparar sus versiones a la edición original.

Adornos: esta parte será un poco complicada y larga, sobre todo porque hay mucha información dudosa sobre los adornos de Correa. Sobre todo con respecto a este asunto puede ser importante volver a la edición original, para comprobar las interpretaciones de musicólogos modernos.

Según Correa, hay cuatro tipos de adorno – dos tipos de quiebro, sencillo (lo escribo así, aunque Correa empleó la versión antigua “senzillo”) y reiterado, y dos tipos de redoble, también sencillo y reiterado. La nomenclatura ya es problemática, porque los adornos “reiterados” no reiteran nada más que las versiones “sencillas”. Tienen simplemente otra nota suplementaria al principio.

Todos los adornos se tocan rápidamente.

QUIEBROS

Correa no indica nunca cuándo deberíamos añadir un quiebro (salvo en el texto de un *prologuillo*), entonces decidimos por nuestra cuenta dónde tocar este adorno.

Quiebro sencillo: para adornar corcheas o cualquier nota más larga. Estos adornos serían muy comunes, pero el compositor no quiere que cada nota se adorne. Repito las explicaciones y digitaciones de Correa: en estos ejemplos adornamos un *fa*.

mano derecha: 3 2 3

fa mi fa

mano izquierda: 2 3 2

Quiebro reiterado: sólo para adornar redondas, y la manera normal de empezar uno de estos tientos u otra obra bastante larga.

4 3 2 3

sol fa mi fa

1 2 3 2

Para los dos tipos de quiebro, vemos que Correa da el orden de las notas sin especificar su ritmo. Tampoco indica cuál de las notas coincide con el tiempo. (¡Una posibilidad es que le daba igual!) Para decidirnos, hay que tener en cuenta razones musicales y prácticas. Personalmente, en unos sitios me gustan adornos en los cuales ninguna nota coincide exactamente con el tiempo.

Antes de pasar a los redobles, citemos el prologuillo del tiento 29: “Advierto que en quiebrros y redobles no ay numero determinado de figuras.” Evidentemente el número de notas será un aspecto que afectará la velocidad del adorno (¡o la velocidad del adorno afectará el número de notas!)

REDOBLES:

En su prólogo Correa indica en cifra como tocar los redobles. Aquí convierto la cifra en notas modernas y añado sus digitaciones.

(para redobles en la nota mi, terminando en un fa)

Sencillo: 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4

 pauza re mi fa mi fa mi fa mi fa mi fa mi re mi fa

 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1

Reiterado: 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 2 3 4

 pauza do re mi fa mi fa mi fa mi fa mi fa mi re mi fa

 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 1

Correa no indica la duración de sus pausas – en la cifra española el símbolo / indicaba una pausa de cualquier duración. Tampoco indica ni el ritmo del adorno ni el agrupamiento de las notas, salvo (en los dos ejemplos) que ponga una barra de compás antes del *fa* final.

Al contrario de la *Q*, Correa escribe muchas veces una *R* (cinco veces en el Tiento 43), para señalar un redoble. Para comprender el ritmo de los redobles, no podemos más que mirar los contextos. No es fácil. Por ejemplo, en el compás 15 Correa parece sugerir un redoble reiterado, indicando la manera de empezar. Entonces lo tocaríamos más o menos así:



Mirando casos

parecidos, podríamos concluir que la cuarta nota de un redoble reiterado coincide con el tiempo; en el caso de un redoble sencillo, sería la tercera nota. Personalmente estoy convencido de que esta interpretación representa generalmente lo que quería el compositor, pero para creerlo, tengo que convencerme de que su notación es un poco tautológica: el principio del redoble está indicado dos

veces. Otro organista podría tocar, por ejemplo:



Esta solución sería más lógica, pero (pienso yo) menos musical. Comparemos también dos versiones posibles del compás 56: si pienso que Correa indica un redoble sencillo, clarificando la parte irregular de la parte inicial, tocaré algo como:



Sin embargo, otro organista podría tocar esta versión:



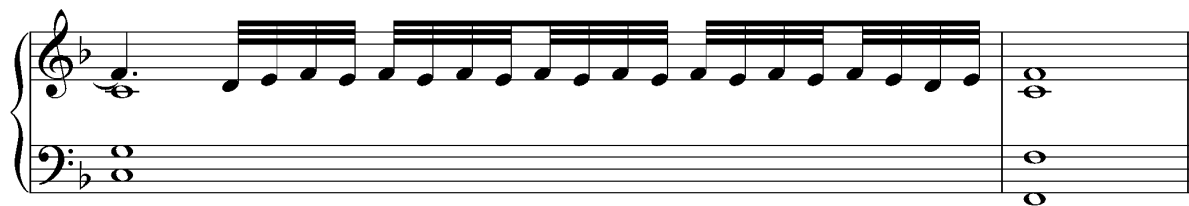
Me parece que Correa indica tanto el comienzo del adorno como la letra *R* sobre todo en casos como el precedente, donde la primera parte tiene algo irregular. En otros momentos menos frecuentes el compositor parece indicar el redoble entero en notas, pero escribe también una *R* (como en el compás 63). La posición de la letra en estos casos puede parecer aproximativa.

En el compás 63 supongo que hay organistas que tocarían (aunque me suena horroroso):



Una interpretación de este tipo seguramente no sería posible en otros tientos, donde escribe Correa su *R* encima de una semicorchea.

Nos hemos acostumbrado todos, creo, a un género de trino barroco, con el acento en la nota superior. Este adorno forma parte también del idioma musical de Correa, pero me parece que siempre lo escribe nota por nota, como en el ejemplo siguiente, posiblemente para diferenciarlo de su forma “redoble”.



(Tiento 22, compases 122-3)

Según Correa, los redobles no se tocan nunca con dos tonos enteros entre las notas constituyentes. Como ya lo hemos dicho, su práctica no corresponde siempre a su teoría: veamos el compás 50 de nuestro tiento.

Si tocamos a un teclado separado, no será posible (en mi opinión) añadir un redoble al *do* central, como en el compás 74. Este adorno incluiría un *re*, que produciría un sonido totalmente distinto que lo del *do* y del *si*.

Fuera del mundo de los quiebro y los redobles, en las generaciones antes de Correa, se empleaban también muchas *glosas*, células melódicas improvisadas por el intérprete y que adornaban las líneas sencillas de la partitura. En la parte teórica de la *Facultad* Correa refiere a esta práctica, pero me parece que no es necesario en el contexto de sus obras, porque ya tienen ya notados muchos pasajes muy elaborados.

Digitación – Correa habla de digitaciones para acordes – que son más o menos evidentes.

En el caso de una voz bastante elaborada, recomienda que el organista toque todas las otras voces con la otra mano, si posible.

Para escalas sus digitaciones normales serían:

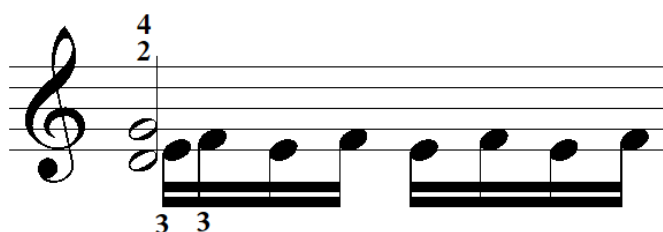
Hacia arriba: mano derecha 3,4,3,4 etc.; mano izquierda 2,1,2,1 etc.

Hacia abajo: mano derecha 3,2,3,2 etc.; mano izquierda 3,4,3,4 etc.

Hay otras formas más excepcionales, con grupos de tres dedos (m.d. 2,3,4; m.i. 3,2,1) o con cuatro dedos (1,2,3,4 o 2,3,4,5 para las dos manos). Todo depende del contexto – sobre todo de la colocación de teclas blancas y negras.

Claro que el sistema de Correa es muy distinto de lo que aprendemos normalmente hoy. Creo que vale la pena estudiar un poco sus principios – que son parecidos a los de varios tratados de su época. Generalmente buscaremos una digitación que clarifique el sentido rítmico, los grupos de dedos cambiándose en unión con la métrica del compás. En la mano derecha, por ejemplo, emplearemos muchas veces el tercer dedo en los momentos más fuertes, como en la primera o tercera semicorchea de un grupo. Recomiendo este estilo “rítmico” sobre todo para no perderse en estos grupos tan pequeños. Con estas digitaciones la manera de cruzar los dedos puede parecer raro. Para mí debería ser un movimiento principalmente lateral y no vertical. La muñeca se mueve un poco en el sentido contrario al que siguen los dedos. Además, aquí está un pequeño ejercicio para que nos

acostumbremos a un movimiento típico de los dedos:



Octava corta: muchos instrumentos españoles de esta época tenían en el bajo una “octava corta”. En este caso el teclado no descendía al *do*: unos sonidos simplemente no existían y eran sustituidas por notas más bajas. Si tocamos la tecla del *fa sostenido*, por ejemplo, oiremos un *re*. Tocar un instrumento de este tipo puede ser difícil, sobre todo si no tenemos mucho tiempo para probarlo. Para no equivocarme prefiero escribir en mi copia las alturas que sonarían con un teclado “normal”. Aquí copio unas notas de una partitura mía: las notas grandes son originales, y he añadido las pequeñas, que indican las teclas que se deben pulsar.



Registros: la disposición de los instrumentos que conocía Correa se basaba en un “coro” de *flautados*. A pesar del nombre, el sonido no parece una flauta, pero es ligeramente metálico. Sugiero que elijamos registros de este tipo en el orden siguiente: 8’, 4’, 2’, Nazardos (etc.) y luego *lleno*, buscando efectos equilibrados y bonitos. Una trompeta puede emplearse, por ejemplo en la mano izquierda de nuestro tiento, pero las trompetas horizontales, aunque características del órgano español en general, todavía no existían en la época de Correa.

En el Tiento 43 es posible que Correa imaginó el sonido del bajo sin registro de 8’. Ésto parece curioso, porque crearía acordes de segunda inversión y otros momentos incómodos, por ejemplo el compás 56 (si no quitamos el redoble). Para otro *tiento de medio registro de baxon* (no. 35) el compositor recomienda que se quite el 8’. Da dos razones: primero, para que los otros registros “respondan mejor”; esto no se aplica a muchos instrumentos de hoy. Luego habla de una cuestión difícil sobre el *ambitus* de los tonos: según Correa, las notas de una pieza de órgano tienen un límite natural de dos octavas y media (salvo unas notas excepcionales; además, con teclado separado esta cuestión se hace más complicada.) No obstante, por casualidad acabo de darme cuenta de un tiento (no. 3) para registro entero, que no sigue este principio.

Disposiciones de unos instrumentos más o menos contemporáneos con Correa se encuentran aquí, en la pagina 16: <https://www.thediapason.com/node/25633>

Varias cosas:

En la edición original (pero no en el Tiento 43) vemos de vez en cuando la imagen de una mano. Estas imágenes señalan momentos de escritura atrevida.

Ayrezillos: la división de un tiempo en tres notas por lo visto iguales (como hoy en día llamamos tresillos) implica para Correa que la primera nota se sostiene un poco larga, y las otras un poco más cortas. Llama a este efecto *ayrezillo*, una palabra relacionada con *ayre* (en el sentido de “estilo”). Para unos expertos es una cuestión de articulación, así:



(Tiento 5, compases 104-5)

Otros interpretan *ayrezillo* como un cambio de ritmo, un poco parecido a una *inégalité* francesa. (Claro que las dos cosas se podrían hacer a la vez.) El concepto puede transferirse también a unidades más rápidas, si el compositor escribe por ejemplo: “nonupla prop.[ortio] ayre desexquial [desigual]” A propósito, este último tipo de instrucción me sugiere una interpretación rítmica del efecto *ayrezillo*.

Lista de tientos: Correa incluye una lista de las piezas de la *Facultad*, organizada por nivel de dificultad. Lo resumo aquí, pero con enlaces a varias ediciones que he encontrado.

Primer nivel

17 se encuentra en la antología *Early Spanish Keyboard Music* (O.U.P., agotado), tomo 2, p. 12

19:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_quarto_tono%2C_FO_19_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_quarto_tono%2C_FO_19_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

También 14, 18, 20, 24

Primer nivel, teclado separado

35: se encuentra en la antología *Early Spanish Keyboard Music* (O.U.P., agotado), tomo 2, p. 15. Creo que será también la obra en *Historical Organ Techniques and Repertoire*, tomo 17 (Wayne Leupold Editions), p. 162.

37:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_noveno_tono%2C_FO_37_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_noveno_tono%2C_FO_37_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco)) 43:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_sexto_tono%2C_FO_43_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_sexto_tono%2C_FO_43_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

También 48, 50

Segundo nivel

13:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_primer_tono%2C_FO_13_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_primer_tono%2C_FO_13_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

15: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/329156/torat>

También 4, 21, 22, 52

Segundo nivel, teclado separado

34 se encuentra en la antología *Faber Early Organ Series*, tomo 5, p. 6, y en *Historical Organ Techniques and Repertoire*, tomo 17 (Wayne Leupold Editions), p. 148

36 se encuentra en la antología *Early Spanish Keyboard Music* (O.U.P., agotado), tomo 2, p. 18

También 32, 33, 38, 39, 45, 46, 47, 49, 51

Tercer nivel

3: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/303694/torat>

5 se encuentra en la antología *Faber Early Organ Series*, tomo 5, p. 1

16:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_quarto_tono%2C_FO_16_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_quarto_tono%2C_FO_16_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

23:[https://imslp.org/wiki/Tiento_sobre_la_primera_parte_de_la_'Batalla_de_Morales'%2C_FO_23_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_sobre_la_primera_parte_de_la_'Batalla_de_Morales'%2C_FO_23_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco)) o también [https://imslp.org/wiki/Tiento_sobre_la_primera_parte_de_la_'Batalla_de_Morales'%2C_FO_23_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_sobre_la_primera_parte_de_la_'Batalla_de_Morales'%2C_FO_23_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco)) Además se encuentra en *Historical Organ Techniques and Repertoire*, tomo 17 (Wayne Leupold Editions), p. 122

66:[https://imslp.org/wiki/Gaybergier_de_Tom%C3%A1s_Crequilion%2C_FO_66_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Gaybergier_de_Tom%C3%A1s_Crequilion%2C_FO_66_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

También 6, 7, 9, 11

Tercer nivel, teclado separado

29:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_medio_registro_de_tiple_setimo_tono%2C_FO_29_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_medio_registro_de_tiple_setimo_tono%2C_FO_29_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco)) o también [https://imslp.org/wiki/Tiento_de_medio_registro_de_tiple_setimo_tono%2C_FO_29_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_medio_registro_de_tiple_setimo_tono%2C_FO_29_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

41 se encuentra en *Historical Organ Techniques and Repertoire*, tomo 17 (Wayne Leupold Editions), p. 154.

También 24, 25, 27, 28 31, 44

Cuarto nivel

1:[https://imslp.org/wiki/Tiento_de_primer_tono%2C_FO_1_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_de_primer_tono%2C_FO_1_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

2:[https://imslp.org/wiki/Tiento_y_discurso_de_segundo_tono%2C_FO_2_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/Tiento_y_discurso_de_segundo_tono%2C_FO_2_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))

También 8, 10, 12

Cuarto nivel, teclado separado

53 se encuentra en la antología *Faber Early Organ Series*, tomo 5, p.10

También 30, 40, 42, 54, 55, 56, 57

Quinto nivel

61, 62, 64, 65

Quinto nivel, teclado separado

58, 59, 60, 63

Quedan los números 67, 68 y 69: Correa no indica los niveles de estas obras, separándolas en otra categoría de obras litúrgicas – se basan en temas litúrgicos. El número 69 está aquí:

[https://imslp.org/wiki/3_Glosas_sobre_el_canto_llano_de_la_Immaculada_Concepci%C3%B3n%2C_FO_69_\(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco\)](https://imslp.org/wiki/3_Glosas_sobre_el_canto_llano_de_la_Immaculada_Concepci%C3%B3n%2C_FO_69_(Corr%C3%AAa_de_Araujo%2C_Francisco))