

DE LA ORNAMENTACIÓN A LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Fernando Marín Corbí

QUODLIBET

Este artículo pretende ofrecer muy brevemente una interesante y amplia visión sobre los posibles orígenes, evolución y testimonios impresos a lo largo de la historia, de la influencia del arte de la ornamentación musical en la práctica de la improvisación *ex tempore* o a la mente.

El trabajo cuenta también con una exhaustiva relación de obras y tratados donde se menciona e instruye sobre esta curiosa y creativa práctica musical datados de entre mitad del siglo XVI y mitad del XVII.

Al final del mismo aparece un pormenorizado análisis, a modo de ejemplo ilustrativo, de una de las obras al respecto más significativas de improvisación de la época para viola da gamba inglesa, division viol, el tratado de Christopher Simpson de 1665; “The division viol”.

Introducción

Una significativa cantidad de elementos ornamentales que adornan la melodía de una composición musical de una factura que podríamos denominar *clásica*, como lo son la mayoría de las composiciones que integran un repertorio común de la música occidental, consiste en una serie de *trinos*, *apoyaturas*, *grupos*, *mordentes* y demás, que nos son muy bien conocidos y que, con un breve análisis podríamos fácilmente discernir del discurso melódico y, en ocasiones, hasta eliminarlos del mismo sin mayor problema.

Estas *wesentlichen Manieren* o maneras esenciales, como las llamaban los teóricos del siglo XVIII, están extensamente descritas, tanto en su correcta ejecución como en el lugar y forma que deben ir incluidas en el discurso melódico,

• Titulado en Violoncello en el Conservatorio Superior de Oviedo y Viola da Gamba y Música de Cámara con instrumentos Históricos por la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania (Hochschule für Musik Köln). En la actualidad, profesor de Viola da Gamba en el Conservatorio Profesional de Zaragoza.

incluso en relación con la armonía, en los diversos tratados de mediados del siglo XVIII, por *Johann Joachim Quantz*, *Carl Philipp Emanuel Bach*, *Friedrich Agricola*, *Leopold Mozart*, o *Johann Matheson*.

Pero no siempre estas figuras ornamentales estuvieron incluidas en el texto musical ni tuvieron la misma forma estandarizada. Se deduce de esto que tuvieron un origen diverso y venían de una práctica musical muy distinta a la del periodo histórico donde se utilizan ahora.

Herencia viva

Se sabe que el origen de la música occidental tiene raíces en Oriente. Se sabe también que en la India, Egipto, Armenia, Grecia, Roma, etc. se ornamentaban de bien antiguo las sencillas melodías con elementos melismáticos improvisados que cobraban muchas veces más importancia expresiva que la melodía en sí.

Es muy interesante observar hoy en día las manifestaciones vivas que, a través de la transmisión oral y una fuerte y hermética conservación de la tradición, hacen llegar a nuestros oídos, como herencia directa de aquellas antiguas civilizaciones, el folklore de pueblos como los magyares húngaros, checos y polacos con su violín y cymbal, la música llanera venezolana con “cuatro” y arpa de cuerdas de tripa de herencia ibérica, las *fanfarre* o bandas de instrumentos de viento de los Balcanes, el cante flamenco, las polifonías a capella improvisadas de Córcega o Moravia, las segundas voces añadidas de los boleros y sonos cubanos, y en fin, por supuesto, el Jazz.

Testimonios documentales

La primera manifestación escrita de algo muy similar a pasajes improvisados la encontramos en la música medieval en *flores* o *Passagi* descritos por tratadistas como Jerónimo de Moravia, Johannes Grogeo, Franco de Colonia y otros, y consistían en intercalaciones de algunas notas, motivos y hasta fragmentos musicales en el discurso de la monodia organal a modo de adorno o comentario. Estas intercalaciones o paréntesis se hacían especialmente notables o extensas en los principios y finales de las piezas (*conductus*, *organa*, etc.) conformando introducciones o preludios a las mismas o codas finales (*Caudae*).

Más tarde la práctica se hace muy extendida en las disminuciones o glosas del renacimiento (dividir valores grandes en muchos mas pequeños) que servían para adornar con pasos o *pasegiare* las piezas polifónicas vocales. Entrando en el siglo XVI empiezan a proliferar formas musicales donde se exhiben multitud de ejemplos de este arte de improvisar y ornamentar característico del carácter activo del intérprete músico de la época.

Del desarrollo de un motivo del motete imitativo surgen formas improvisatorias como la *fantasía*, la *recercada* (*re-cercare*; buscar de nuevo), la *intonatione*, la *toccata*, el *preludio* o la *invención*.

De simples y arcaicos *cantus firmus*, y sencillos esquemas de bajo *ostinato*, como la *romanesca*, *pasamezzo antico*, *pasamezzo* moderno, surgen formas improvisatorias como los *couplets*, *folias*, *variaciones*, *diferencias*, *divisions*, *chaconas*, *pasacalles*, etc. en las que estas figuras acabaron por constituir casi la totalidad del material compositivo de la pieza musical.

Mención especial merece el caso de Inglaterra que, durante el siglo XVII, creó un verdadero arte de la improvisación sobre un bajo dado o *ground* (*divisions upon a Ground*), destacando un gran número de virtuosos en la materia como Gottfried Finger, John Banister, Jacob Van Eyck, Henry Buttler o Christopher Simpson. De este último es el tratado “*The division Viol 1659*” sobre dicho arte de *dividir* con la viola da gamba, donde explica, además de cómo dividir u ornamentar una melodía, cómo componer una pieza musical *ex-tempore*, improvisando sobre un bajo dado en tres maneras:

1) *breaking the ground* o fundamental, rompiendo la melodía del bajo, 2) melódica, sobre la armonía del bajo, independiente del mismo, o 3) mixta, mezcla de las dos anteriores, como a la *Bastarda* de los italianos, es decir, saltando de una voz a otra, del soprano al bajo, al tenor, etc., además de explicar cómo dividir a una, dos y tres voces con dos violas y clave, turnándose.

Los bajos *ostinatos* se hacían populares entre los amateurs y amantes musicales y llegaban a todo tipo de público. *Chaconas*, *Pasacalles*, *Rondeaus*... los *Doubles* o piezas variación de otras con dobles valores de notas que tanto abundan entre los compositores franceses de finales del XVII y principios del XVIII como Marin Marais, están inspiradas en sus ejemplos ingleses.

La influencia y reminiscencias de estas prácticas continuamos encontrándolas bien entrado el barroco en las improvisaciones de los movimientos lentos de las sonatas de Corelli, Vivaldi, etc. La factura de las variaciones sobre bajo *ostinato* que muestra el canon de Pachelbel son otra prueba de ello.

Otra manifestación de este arte de componer *ex-témpore* o inventar improvisando cortos fragmentos o pequeñas piezas musicales, se ve reflejada un siglo más tarde en los capítulos XV, XII del tratado de J. Quantz “*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*” 1752, o al final del tratado de C. Ph. E. Bach “*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*” 1753, así como en el “*L’Art de Preluder sur la Flute traversiere sur la flute a bec, sur le haubois, et autres instrumens de dessus*” 1719, de Jaques Hotteterre, donde se dan directrices, consejos y abundantes y extensas explicaciones sobre las cadencias y fermatas, desde las más sencillas a las más elaboradas, paso a paso, con su fundamento armónico y modulaciones posibles y sus normas de buen gusto, coincidiendo en que no deben ir medidas al compás y ser *ad libitum*.

Orígenes y evolución

El fenómeno de la improvisación cobra sentido quizá solamente desde un punto de vista relativamente moderno ya que en la antigüedad era una característica común de la práctica musical que daba vida a una inexacta e incompleta notación de la obra musical.

Se sabe que en la época medieval, el texto musical escrito era más bien una manera de simbolizar, recordar un fenómeno acústico que, por lo demás, se transmitía de forma oral en su aspecto interpretativo. El compositor plasmaba la mera sustancia musical mediante una gráfica casi pictórica y descriptiva de sonidos organizados y articulados cuyos parámetros no estaban o no se podían plasmar íntegramente en el escrito musical (como inflexiones guturales de la voz, ornamentos de cuartos de tono, cambios de color o deslizamientos del sonido) cuya interpretación dependía de factores como la habilidad técnica del intérprete, su imaginación improvisatoria, los medios instrumentales o contexto y finalidad de la actuación, produciendo en cada caso un resultado nuevo y diferente.

La eminente transmisión oral de este arte de ornamentar hace difícil el estudio del fenómeno por carecer de las fuentes escritas en sus tiempos más remotos. Sin embargo, existen numerosos registros de códices en los que se incluyen comentarios añadidos, copias de obras revisadas, etc., de la época medieval, con contrapuntos *floridos* o *diminutos* manuscritos sobre obras conocidas con el fin de reforzar la memoria de los cantantes, que dan un importante testimonio de la práctica musical de la época, que además, distingue unas regiones de otras en el estilo, como por ejemplo los melismas del canto mozárabe frente al gregoriano.

Abundantes en estos registros son las propias obras para organetto, órgano o vihuela, con versiones ornamentadas del propio compositor, desde el Ars nova y Ars subtilior (Jacobo di Bolonia, Francesco Landini, Johannes Ciconia...), hasta las propias de Antonio Cabezón y los vihuelistas españoles Luys de Milán, Alonso Mudarra, Miguel de Fuenllana, Diego Pisdor, Esteban Daça, Enríquez de Valderrábano y Luis de Narváez entre los más destacados.

Afortunadamente, hacia mediados del siglo XVI, aparece un buen número de fuentes informativas, tales como, obras-tutor impresas y tratados sobre el tema, donde aparecen centenares de ejemplos para ornamentar e improvisar pasos de segunda, tercera, cuarta, quinta, tanto ascendentes como descendentes, con proporciones, en cláusulas, el modo de llevar la voz de garganta, y en los instrumentos de arco o viento, versiones ornamentadas y glosadas de conocidas canciones y madrigales de la época o de anteriores compositores famosos como Clemens Jannequin, Clemens non Papa, Tomas Crecquillon, Curtois, Orlando di Lasso, Adriano Willaert, Cipriano di Rore, Rogier, Palestrina, Andrea Gabrieli, Gombert, Sandrini, Arcadelt, etc.

Relación de fuentes de disminución (1535-1650)

- 1) **Opera Intitulata Fontegara**, la quale Isegna a sonare di flauto chon tutta l'arte oportuna a esso instrumento, massime il diminuire il quale sara utile ad ogni instrumento di fiato et chorde: et anchora a chi si diletta di canto, **Sylvestro ganassi dal Montego. Venecia 1535.**
- 2) **De Diego Ortiz toledano Libro Primero Tratado de Glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz. De Diego Ortiz toledano Libro Segundo, Diego Ortiz, Roma 1553.**
- 3) **Compendium Musices Descriptum ab Adriano Petit Coclico**
Discipulo Josquini De Pres, **Norimbergae, 1552.**
De Elegantia, et Ornatu aut pronuntiatione in canendo.
- 4) «**Practica Musica**» Liber quintus; **De Arte Eleganter et Svaviter Cantandi. Hermann Finck, Wittemberg, 1556.**
- 5) **Delle Lettere del Sor Gio Camillo Maffei da Solofra, Libri due.**
Dove tra gli altri bellissimo pensieri di Filosofia, e di medicina u'è un discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar di Garganta, senza Maestro, non più veduto, n'istampato. **Napoli, 1562.**
- 6) «**Il vero modo di diminuir**», con tutte le sorti si Stromenti di fiato e corda e di voce humana. **Girolamo Dalla Casa, 1584.**
- 7) **Passagi Per Potersi Essercitare Nel Diminuire terminatamente con ogni sorte d'Instrumenti. Et anco Diversi Passagi Per la semplice voce humana. Richardo Rogniono, Venetia 1592.**
- 8) «**Prattica della musica** ». **Ludovico Zacconi, 1592.**
- 9) «**Transsilvano**» **Girolama diruta, 1593.**
- 10) Breve et facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi, sopra tutte le note che si desdiera, per cantare, et far la dispositione leggiadria, et in diversi modi nel loro valore con le cadenze, ma ancora per potere da se senza maestri scrivere ogni opera et aria passeggiata, che vorrano et come si notano, et questo ancora serve per quei que sonano di Viola, o d'altri instramenti da fiato per sciogliere la mano et la lingua et per diventat possessere delli soggetti et far altre inventioni da se fatte da **Giovanni Lucca Conforto, Roma, 1593.**

- 11) **Regole, Passaggi di Musica, Madrigali e Motetti Passeggiati di Giovanni Battista Bovicelli, Venecia, 1594.**
- 12) **Ricercate, Passaggi et cadentie per potersi essercitar nel diminuir terminatamente, con ogni sorte d'Instrumento: & anco diversi passaggi per la semplice voce Di Giovanni Bassano. Venetia, 1598.**
- 13) **Brevi Documenti Musicali A gli figliuoli & altri, che desiderano assicurarsi sopra il Canto figurato, Adriano Banchieri, Venecia, 1609.**
- 14) **EL MELOPEO Y MAESTRO Tractado de Musica Teórica y Practica, etc. Pedro Ceron de Bergamo. 1613.** Libro Oktavo, en el cual se ponen las Reglas para cantar glosado y de garganta. (pp. 541-574).
- 15) **Sintagma Musicum, Michaelae Praetorio Greutzbergensi. Tom. I 1614, Tom II y III 1618.** Tom III “Wie die jungen Knaben in Schulen an die jetzige Italianische Art und Manier im singen zu gewöhnen seyn”
- 16) **Selva di Varii Passaggi secondo l'uso moderno per cantare e suonare con ogni sorti de stromenti, divisa in due Parti. Nella prima di quali si dimonstra il modo di cantar polito, e con gratia, e la maniera de portar la voce accentata, con tremoli, groppi, trilli, esclamazioni et passeggiare di grado in grado, salti di terza (quarta?), quinta sesta, ottava, et cadenze finali per tutte le parti, con diversi altri essempli et motetti passeggiati, cosa ancora utile a Suonatori per imitare la voce humana.**
Nella seconda poi, si tratta de passaggi difficili per gl'instrumenti, del dar l'arcata (?) o lireggiare (?) portar della lingua diminuire di grado in grado cadenze finali, essempli con canti diminuiti, con la maniera di suonare alle Bastarda. **Francesco Rognione Taegio, Milano, 1620.**
- 17) **Harmonie Universelle Contenant la Theorie et la Practique de la Musique etc. F. Marin Mersenne, Paris, 1636.** « Livre 6 De l'Art de bien Chanter »
- 18) **Musica Moderna Prattica overo Maniera del Buon Canto etc. Johann Andreas Herbst, Frankfurt, 1653.**

ESTUDIO DE UN CASO PARTICULAR

THE DIVISION VIOL

“The Art of PLAYING Ex tempore upon a GROUND.

Divided into three parts”

Christophoro SIMPSON

London, 1665.

El título que Simpson pone a su tratado se había convertido en un clásico en Inglaterra, y podemos considerar como antecedente *The Division Flute*, de 1706, aunque éste es más bien una compilación de *grounds* de la época, como lo es también *The division violin*, de 1685, de John Playford.

En la primera parte de su tratado Simpson habla de los adornos (*Graces*) y de cómo éstos deben imitar la voz. Los divide en *Smooth* (suaves) y *Shaked* (tremolados). A los primeros pertenecen el *Beat*, *Backfall*, *Elevation*, *Double backfall*, *Cadent*, o el *Springer*; A los segundos, el *Close shake*, *Open-shake*, *shaked beat*, *shaked Backfall*, *shaked Cadent*, o el *Double relish*.

Otro adorno es el producido con la vibración o tremolar del arco imitando la voz.

Seguidamente explica las características de los adornos, siendo algunos más masculinos y más apropiados para el bajo; otros más suaves y femeninos, más apropiados para el soprano.

Tabla de adornos

The image shows a table of musical ornaments (Graces) from Simpson's treatise. It is organized into two main sections: *Smooth Graces* and *Shaked Graces*. Each section contains several musical staves with notes and rests, illustrating the specific ornament. Below each staff is a label for the ornament and its performance instruction (e.g., *exp:* for *espressivo*).

Smooth Graces:

- Beat. exp:*
- Backfall exp:*
- Double-Backfall exp:*
- elevation.*
- exp Springer. exp: Cadent. exp: Backfall shaked exp:*

Shaked Graces:

- Close Shake. exp: Shaked Beat. exp: elevation exp:*
- Cadent. exp: Double Relish exp: or thus: exp:*

At the bottom of the page, there is a handwritten note: "For this, I am obliged to the ever famous Charles Colman Doctor in Musick".

Tras introducir la tabla de adornos, Simpson aconseja: “Cuando se quiere expresar *vida, valentía, o alegría* en el soprano, se usan ambos *shaked beats* y *back-falls*, y cuando queremos expresar *amor, lamento o compasión*, se usan por el contrario notas suaves e hinchadas. También en el bajo y las otras partes”.

En la tercera y última parte de su tratado, Simpson comienza propiamente hablando de la *Division* y de la manera de ejecutarla e interpretarla.

Explica que *division* o disminución sobre un *Ground* o melodía fundamental consiste en la división o ruptura (“*Breaking*”) bien del bajo o de una de las partes agudas dispuesta para ello.

“Dicho *Ground*, Sujeto o Bajo, llámese como se quiera, debe dividirse en dos papeles; uno para el que toca el *Ground* al órgano, clavecín o cualquier otro instrumento apto para este propósito, y el otro para el que toca la Viola, el cual, teniendo dicho *Ground* ante sus ojos como Tema o Sujeto, toca tal variedad de *Dis-canto* o *Division* en consonancia con él como le sugieran su habilidad y su presente invención.”

“Uno debe mostrar las excelencias tanto de su mano como de su invención para el deleite y admiración de aquellos que lo escuchan... Si bien es cierto que la invención es un regalo de la naturaleza, se aprende mucho con Ejercicio y Práctica.”

Muy interesante es la descripción de las diferentes clases de *Divisions*:

“Existen dos clases de *Divisions*; dividir o romper (“*Break*”) el *Ground* y componer un discanto sobre el mismo.

Aparte de estas dos clases existe una tercera que es mezcla de ambas, expresada a su vez en otras dos; si es en notas simples o dobles”.

1. Breaking the Ground

Romper el *Ground* (“*Breaking the Ground*”) es dividir sus notas en notas más pequeñas (*Minute*).

Según Simpson, hay cinco maneras de dividir las notas:

Primera: Cuando no hay variación en el sonido (excluyendo la octava)

Example.

Paradigma.



DE LA ORNAMENTACIÓN A LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Segunda: Cuando se varía el sonido pero se mantiene el *Ayre*, bien con un rápido retorno a la nota dividida, o manteniéndose próximo al lugar de la misma.

Example.

Paradigma.

Tercera: Cuando las notas pequeñas (*Minute*) son empleadas para hacer transición a la siguiente nota del *Ground*.

Paradigma.

Example.

QUODLIBET

Esta manera de rellenar por así decir, las distancias interválicas en los pasos de grado o saltos de 3ª, 4ª, etc., es de origen muy antiguo y está generosamente documentada en tratados tan antiguos como el de Sylvestro Ganassi o Diego Ortiz, ambos de mediados del siglo XVI. Abajo vemos un ejemplo de este último.

Para subir la segunda de mínima

Para bajar la segunda de mínima

Para subir la tercera de Breve

Diego Ortiz, *Tratado de glosas* 1553.

Cuarta: Cuando las *Minutes* son empleadas en saltar a otras consonancias.

Example. Paradigma.

8 5 3 4 6 8 8 5 6 3 5 8 5 3 4 6 8 8 5 3

 DE LA ORNAMENTACIÓN A LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Quinta: Cuando dichas *Minutes* hacen una transición gradual a una de las consonancias pasando de ésta, bien para acabar en el sonido de la nota tenida del *Ground*, o también avanzando para alcanzar la siguiente nota del *Ground*.

These pass up to the 3rd These to the 5th These to the 8th These to a 3rd higher These to a 5th higher

These to a 3rd These to a 5th These to an 8th These to a 3rd higher

2. These pass to the 4th below These to a 6th below These to the 8th below These into Concorde both above and below.

“El verdadero Misterio de dividir un *Ground* se basa en tres principios; primero, debe ser armonioso a la nota tenida, segundo, debe alcanzar la siguiente nota del *Ground* en forma de un pasaje suave y natural, tercero, que si cuando pasa entre disonancias, éstas son tales que son de apto uso en composición.”

Más adelante observa que para alcanzar la siguiente nota del *Ground*, las últimas tres o más *Minutes* (al menos las dos últimas) se deben hacer ascender o descender por grados hasta la próxima nota que sucede.

Advierte que los bemoles y sostenidos tienen que tener todavía relación con el *Key* (tono) y el *Ayre* del *Ground*¹

2. Descant Division

La *Division* de discanto, es la que hace otra parte consonante diferente con el *Ground*.

Las reglas para hacer *Division* de Discanto son las mismas que las que Simpson expone en la parte referente a la composición para añadir una parte al bajo:

¹ En la Inglaterra de la época, modalidad y tonalidad tenían un tratamiento y un significado especial y diferente del resto del continente, para Thomas Morley, Thomas Campion o Ch. Butler, por ejemplo, *Key* era la altura, nota final o *close*, y *Ayre* correspondía a uno de los seis Tonos en los que se ordenaban las notas.

 Q U O D L I B E T

“Puedes empezar con una tercera, quinta u octava sobre la nota del *Ground*, pasando a unirla con la siguiente nota también en una tercera, quinta u octava, procurando evitar la consecución de Perfectas de la misma clase.”

La manera de dividir el discanto (*Breaking*) es, a su vez, la misma que para romper o dividir una nota, y esto según sus cinco maneras.

Nunca se usa una disonancia para empezar sobre la nota del *Ground*, salvo en síncopa, rara vez se empieza en sexta, salvo en ligadura, o aquellas notas que requieran la sexta: no solamente las notas sostenidas requieren la sexta menor, sino que a veces también las notas bemo-ladas requieren la sexta mayor, en lugar de la quinta.

Example. *Paradigma.*

Nótese en el bajo del presente ejemplo como la nota en negrita señala la fundamental sobre la que se debe formar el acorde (encontrándose por tanto en 1ª inversión) a tener en cuenta para elaborar la *division* en el discanto.

3. Division mixta

Es, afirma Simpson, la que mezcla la de Discanto con la *Breaking the Ground*, bajo este nombre de *mixt*, se comprenden todas las *Divisions* que presentan ante el oído dos o más partes moviéndose juntas; y esto, bien expresado en notas simples; hiriendo primero sobre una cuerda y luego sobre la otra, o bien en dobles notas; tocando dos o más cuerdas a la vez con el arco. Esta es la más excelente por ser la más intrincada y requiere de más juicio y habilidad en composición por razón de las ligaduras e inter-mezclas de disonancias, las cuales son tan frecuentes en ésta como en cualquier otra música cifrada.

Este tipo de *division*, es la que en Italia llaman *alla Bastarda*, por ser mezcla de otras y por ir alternando las voces o dividiendo ora una ora otra. Excelentes ejemplos de ella los vemos

en tratadistas italianos como Girolamo Dalla Casa o Francesco Rognioni a principios del siglo XVII, y podría considerarse sin duda influencia y modelo de este tipo de *division* inglesa.

Cadencias de dos clases

Aunque parece haber gran número de cadencias, Simpson asegura no haber más que de dos clases; una cuando la séptima lleva a la octava pasando por la sexta, tras la cual el bajo desciende un tono o semitono, y otra cuando la cuarta se convierte en octava a través de la tercera, tras la cual el bajo comúnmente desciende una quinta o asciende una cuarta, lo que es lo mismo.

“En ocasiones, para humor y variedad, se mantiene en el discanto una nota larga durante dos o tres notas del bajo. Por último se ha de observar que en ocasiones también se divide parte de la última nota o conclusiva.”

Seguidamente, Simpson pone ejemplos de las dos clases de cadencias, en menor y en mayor, con sus tres clases de *Divisions*; *Ground Broken*, *Descant* y *Mixt*.

Example. Paradigma.

Example of the Second Sort of Cadence upon a Minim

The musical score consists of six staves of music. The first staff is labeled '43' and 'Example of the Second Sort of Cadence upon a Minim'. It shows a melodic line with a cadence. The second staff is labeled 'Ground Broken' and shows a more complex, ornamented version of the cadence. The third staff is labeled 'Descant' and shows a highly ornamented, rhythmic version. The fourth staff is labeled 'Mixt' and shows a version with mixed ornamentation. The fifth and sixth staves are also labeled 'Mixt' and show further variations of the cadence with different ornamentations and rhythmic patterns. The score is written in a historical style with various clefs and accidentals.

8

 QUODLIBET

Encontramos este tipo de *divisions* en cadencias ya desde los manuales del siglo XVI, aunque las propuestas aquí por Simpson son de mayor interés inventivo por la extraordinaria clasificación que hace de las *divisions* en tipologías compositivas. La influencia e implicación de estas prácticas la reconocemos incluso en pleno clasicismo a mitad del siglo XVIII en fermatas y cadencias que, como explican autores como C.Ph.E. Bach, o L. Mozart, se esperaba de la habilidad y fantasía del interprete fueran improvisadas *ex-tempore* y no eran escritas por los compositores de la época. Abajo vemos un ejemplo de una cadencia de un contemporáneo de estos músicos teóricos, Johan Friedrich Agricola perteneciente a su tratado de canto.

J.F. Agricola, *Anleitung zur Singkunst* 1757.

A veces, parte de una nota del *Ground* se divide de una clase y parte de otra, como se ve en el ejemplo, donde la primera parte de la semibreve en Re es dividida según la manera de *breaking the Ground*, y la segunda a la manera de discanto.

 DE LA ORNAMENTACIÓN A LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Seguidamente, Simpson pone numerosos ejemplos, de forma parecida a otros tratados de disminución, de las posibles maneras de dividir cuando el *Ground* va en Semiminimas y Fusas; “*Crotchets*” y “*Quavers*”.

En este último caso, advierte asegurarse primero que dichas fusas no sean ya partes *Minutes* de alguna nota más larga, cuando pasan como transición a alguna otra nota.

Sobre fusas procediendo por saltos, asegura que los *Grounds* no suelen consistir en notas tan rápidas, pero en caso de proponerlas pone un ejemplo.

The image displays a musical score for a piece titled "Quavers moving by Leaps". The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and is divided into several sections. The first section is labeled "Quavers moving by Leaps" and shows a series of eighth notes (quavers) moving in leaps. The second section is labeled "The Ground broken" and shows a more complex rhythmic pattern. The third section is labeled "Descant" and shows a melodic line with various ornaments. The fourth section is labeled "Mixt" and shows a mix of rhythmic patterns. The score is numbered 16 at the bottom left.

Esta manera de poner varios ejemplos distintos para diferentes valores de notas del *Ground* o melodía a dividir es de mucho provecho a la hora de adecuar la longitud del pasaje improvisado y distinguirlo en carácter para su mejor memorización. Antecedentes de esta práctica los encontramos en casi todos los manuales de disminución de épocas anteriores. El ejemplo de abajo pertenece a uno de los más importantes, el de Francesco Rognioni, solo cuarenta y cinco años anterior al de Simpson.

QUODLIBET

Passaggi Sopra le Semibreui per discendere:

7

Musical score for 'Passaggi Sopra le Semibreui per discendere'. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is a descending scale exercise. The first staff has a '1' above it, the second a '2', the third a '3', and the fourth a '4'. The system ends with a fermata.

Passaggi sopra le Minime per Discendere di grado:

25

Musical score for 'Passaggi sopra le Minime per Discendere di grado'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is a descending scale exercise. The first staff has a '1' above it, the second a '2', the third a '3', the fourth a '4', and the fifth a '5'. The system ends with a fermata.

Passaggi sopra le Semiminime Per Discendere di grado

87

Musical score for 'Passaggi sopra le Semiminime Per Discendere di grado'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is a descending scale exercise. The first staff has a '1' above it, the second a '2', the third a '3', the fourth a '4', the fifth a '5', and the sixth a '6'. The system ends with a fermata.

F. Rognioni, *Selva de varii Passaggi*, 1620.

De cómo dividir *Ex tempore* sobre un *Ground*

También de tremenda relevancia, e inédita como implicación para el proceder en la manera de improvisar, es la recopilación previa de puntos o modelos motivicos a la manera de la paleta de un pintor como muestra de colores a utilizar...

“Después debes estar provisto de diez, doce o más puntos de *Division* (cuantos más mejor) cada uno consistente en una semibreve o mínima, los cuales puedes acomodar a la primera nota o notas de tu *Ground*. Estando esto preparado, toma uno de los dichos puntos y aplícalo primero a una nota, después a otra y así a lo largo de todo el *Ground*. Cuando puedas hacer esto, toma otro punto y haz lo mismo con él, así sucesivamente uno tras otro tantos como quieras.”

Example.

Paradigma.

The musical score consists of six staves of music. The first staff is labeled 'The Ground' and contains a sequence of notes. Below the first staff, the text 'points' is written, followed by numbers 1 through 24, each corresponding to a specific rhythmic pattern or ornamentation point. The subsequent staves show these points being applied to the notes of the ground, with some points being repeated or modified. The score is written in a style typical of early modern lute tablature or similar instruments, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

QUODLIBET

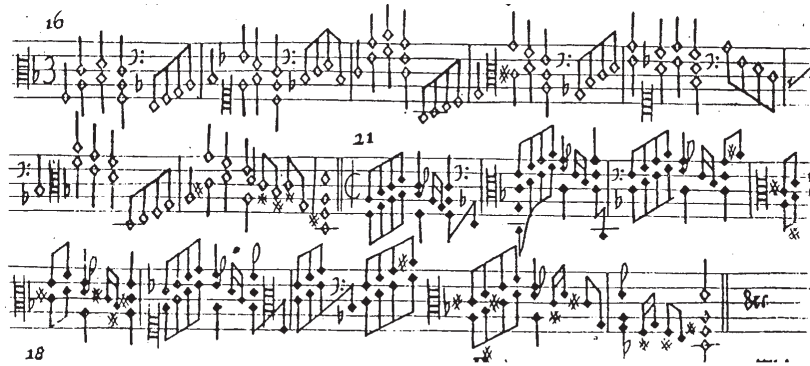
Arriba, ordenados por números del 1 al 24, vemos las sugerencias motívicas para dividir el *ground* o puntos de *division*.

En el siguiente ejemplo vemos como se aplican algunos puntos de *division* a lo largo del *ground* en ocasiones combinándolos y no necesariamente usándolos todos.

An Example for carrying on a point upon a Ground

The image shows a handwritten musical score for a ground bass. It consists of eight staves of music. Above the first staff, the title "An Example for carrying on a point upon a Ground" is written in cursive. The score is divided into 24 numbered points of division, indicated by small numbers 1 through 24 placed above the notes. The music is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The points of division are marked with small numbers 1 through 24, indicating where the ground can be divided into measures. The score is a single system of music, with the notes and rests written on a single staff. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The music is written in a single system, with the notes and rests written on a single staff. The points of division are marked with small numbers 1 through 24, indicating where the ground can be divided into measures.

 DE LA ORNAMENTACIÓN A LA IMPROVISACIÓN MUSICAL



“Se debe tener cuidado de no empalagar el oído con demasiada repetición de la misma cosa, también tienes la libertad de modificar o cambiar el punto en mitad o en cualquier otra parte del *Ground*, o puedes mezclar un punto con otro como mejor plazca a tu fantasía.”

Ordenamiento del *Ground*

Simpson da aquí las directrices para el orden en que se debe proceder en la ejecución de las *Divisions* sobre el *Ground*.

“En primer lugar, se toca el *Ground* mismo...”. Una vez tocado el *Ground*, entonces puedes romperlo o dividirlo en semínimas y fusas, o tocar alguna ingeniosa pieza de melodía sobre él, y esto en todas sus estrofas si las tuviere.

Hecho esto, y empezando el *Ground* de nuevo, entonces puedes romperlo en *Division* de movimiento más rápido, conduciendo unos puntos a otros.

Entonces seguidamente puedes disminuir en contrapunto florido o notas ligadas, también tocando a veces alternadamente fuerte y piano, para expresar humor y captar la atención.

Tras esto, puedes empezar a tocar divisiones por saltos (“*skipping divisions*”) puntos o *triples* (proporción tripla) o lo que tu fantasía del momento te dicte, cambiando de una variedad a otra; pues la variedad es lo que principalmente place, la mejor *Division* del mundo, continuándola, se convierte en tediosa al oyente, por eso debes disponer tu *division* de forma que de una clase a otra todavía tenga nueva expectación.”

Ground continuo

Éste es comúnmente, el bajo continuo de algún *motete* o *madrigal*, propuesto o seleccionado a este propósito. “...Entonces, tras haber tocado dos o tres semibreves simples del

mismo para dar conocimiento al organista de tu *tempo*, comienzas a dividir, según tu fantasía o las instrucciones formales, hasta que llegues a la cadencia o *close*, donde te mostraré alguna agilidad de la mano...Entonces, si te place, pausas una *minima*, dos o tres, dejando al que toca el *Ground* que continúe: entonces entra con algún punto: tras el cual puedes caer en discanto, división mixta, tripla, o lo que te plazca. En esta manera tocando a veces rápido, a veces lento, cambiando de una clase a otra de *division* como mejor produzca variedad, y así prosigues con el *Ground*; y si tienes alguna cosa más excelente que otra, la reservas para la conclusión.”

Después de explicar cómo dos violas pueden improvisar *divisions* sobre *ground* alternándose, da instrucciones para componer *divisions* a dos y tres partes, con dos violas, aconsejando al final de todas las variaciones y hecho una estrofa juntas, concluir con algún discanto lento y placentero.

Advierte que, si se hace *division* para dos sopranos, ambos deben ser en la forma de discanto sobre el *ground*. Que cuando los dos sopranos se mueven juntos, su pasaje más natural es por terceras uno con el otro, en ocasiones sextas, o una mezcla con otras consonancias siempre en relación con el *Ground*.

Componiendo para soprano y bajo, en la parte superior estará el discanto y en la inferior, la más frecuente división del *Ground*.

Al final del tratado, Simpson provee de un abundante número de *divisions* para su imitación o práctica destinadas a jóvenes músicos, y recomienda a este mismo propósito las obras impresas de John Jenkins, alabándolo como el más famoso y excelente compositor de toda clase de música moderna, especialmente en esta clase.

Conclusión

La manera de dividir o variar pasajes melódicos de épocas posteriores se ve claramente influenciada por tratados como el de Simpson, sin embargo, quizá se va perdiendo a lo largo de los años el carácter compositivo de la práctica improvisatoria; los antiguos pasajes añadidos a manera de paréntesis o comentario, parecen reducirse a adornos o variaciones de la melodía sin deformar su estructura sustancialmente. Excepciones de ello quedan como arcaísmos conservada en fermatas, cadencias o piezas con carácter improvisatorio en sí, como *chaconas*, *folias*, etc.

Vemos abajo unas indicaciones del gran maestro de la escuela de Berlín del periodo preclásico J.J. Quantz sobre como variar motivos melódicos incluyendo una interesante sugerencia sobre la posible armonización del pasaje en cuestión a tener en cuenta para la elaboración de las variaciones.

DE LA ORNAMENTACIÓN A LA IMPROVISACIÓN MUSICAL

Var: *J.A.B.: IX:*

Fig. 1

Fig. 2

Fin. 3

J.J. Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, 1752.

BIBLIOGRAFÍA

- Journal of the Viola da Gamba society of America*, Carl Philipp Emanuel Carl Philipp Emanuel, Vol. XLII, 2005
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753.

- Hotteterre, Jacques: *L'Art de Preludier sur la Flute traversiere sur la flute a bec, sur le hautbois, et autres instruments de dessus*, Paris 1719. Kuhn, Max: *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Vaduz 2000.
- Kuhn, Max: *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Vaduz 2000.
- Quantz, Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752.
- Simpson, Christopher: *The Division Viol*, London 1665.

Trabajos sobre Ch. Simpson

- Appel, Bernhard Roman: "Christopher Simpson's Systematik der Divisionsverfahren" (1667), en *Musikforschung* (35 / 3) 1982, pp. 223-34.
- Charteris, Richard: "A newly-discovered manuscript copy of Christopher Simpson's *The Division Viol*", en *Journal of the viola da gamba Society of Great Britain* (23) 1994, p. 47.
- Hettrick, William Eugene: "Thomas Simpson's *Opusculum neuer Pavanen, Galliardien, Couranten, und Volten (1610)*" (tesis). University of Michigan 1964, p. 138.
- McCart, Calum: "The Panmure mss: a new look at an old source of Christopher Simpson's Consort Music", en *Journal of the viola da gamba Society of Great Britain* (18) 1989, p. 18.
- Marshall, Sheila: *Putting Simpson into Practice*. En « *Journal of the Viola da Gamba Society of America* » (6) 1969, p. 5 y siguientes.
- Meredith, Margaret: "Christopher Simpson and the consort of viols: a dissertation and edition of music" (tesis). University of Wales, University College, Cardiff, Wales 1969.
- Newton, Isaac: "Out of Mr. Simpson's *Division Violist*. *Newtonian Papers on Optics* at the Cambridge University Library, Ms. additional 3970"
- Rae Jeanette, Nichols: "Christopher Simpson: months and seasons" (tesis). University of Cincinnati 1972, p. 114.
- Roger North on Music*. Ed. por Wilson J. London, Novello 1959.
- Stoltzfus, Ila: "Christopher Simpson's *Little Consort*", en *Journal of the Viola da Gamba Society of America* (21) 1981, pp. 53-63.
- Urquhart, Margaret: *The handwriting of Christopher Simpson*, en *Journal of the viola da gamba Society of Great Britain* (15) 1986, p. 62.
- "Was Christopher Simpson a Jesuit?", en *Journal of the viola da gamba Society of Great Britain* (21) 1992, pp. 3-26.