

A prática da diminuição nos madrigais renascentistas: uma abordagem prática e teórica a partir da concepção de um concerto.

Fernando Luiz Cardoso Pereira

Instituto de Artes da UNESP – fcperera@gmail.com

Giulia da Rocha Tettamanti

Instituto de Artes da UNICAMP – tettamanti.giulia@gmail.com

Ligiana Costa Araújo

Departamento de Música ECA-USP – ligianac@gmail.com

Resumo: A partir de uma experiência prática dos autores com o repertório madrigalístico da renascença, traça-se um panorama histórico a fim de uma maior compreensão teórica desta música com o intuito de se aproximar de uma interpretação historicamente informada e ao mesmo tempo contemporânea. As diminuições escritas a partir de madrigais originais e suas possibilidades interpretativas, bem como as complexidades e dúvidas enfrentadas por quem se dedica a esta prática, são o foco deste artigo.

Palavras-chave: Madrigais. Renascença. Diminuição. Performance.

The Practice of Diminution on Renaissance Madrigals: a Practical and Theoretical Approach after the Conception of a Concert

Abstract: From a practical experience of the authors with Renaissance madrigalistic repertoire, we trace a historical overview in order to have a greater theoretical understanding of this music to approach it on a historically informed interpretation and contemporary at the same time. The diminutions written from original madrigals and its interpretative possibilities as well as the complexities and questions faced by those who dedicate themselves to this practice, are the focus of this article.

Keywords: Madrigal. Renaissance. Diminutions. Performance.

Este artigo se baseia em uma recente experiência de três músicos/musicólogos com especialidade nos séculos XVI e XVII na criação de um concerto de madrigais renascentistas em suas versões originais e diminuídas. O desafio de trazer este repertório à luz de forma atenta às questões filológicas, históricas e estilísticas e ao mesmo tempo contemplando as atuais possibilidades e realidades técnicas e práticas foi o cerne desta criação. Deseja-se com este artigo teorizar questões levantadas em foro prático, bem como demonstrar o caminho por nós seguido para o alcance de algumas conclusões e decisões estéticas.

Como nos é noto, existe na prática musical do século XVI o costume de se improvisar instrumental ou vocalmente a partir de um texto musical consagrado. Tais improvisos, chamados de diminuições,¹ consistiam na inclusão de notas de passagem entre as breves, semibreves e mínimas de uma melodia original com a finalidade de ornamentar o

contraponto. Estas diminuições podiam ser executadas em apenas uma das vozes da polifonia ou então se estender às demais, neste caso em turnos. No que se refere ao estilo, não há diferença, a princípio, entre as diminuições vocais e instrumentais: os autores geralmente tomam o cuidado de especificar que estas são igualmente apropriadas para o canto, ou qualquer tipo de instrumento de sopro ou de cordas (*con ogni sorte d'istrumento... et canto*).² Porém, é importante ressaltar que, no decorrer do século, as diminuições publicadas por instrumentistas tendem a ser cada vez mais virtuosísticas que as demais.³ Tal fenômeno foi um fator importantíssimo para o desenvolvimento e emancipação da escrita instrumental que, no século seguinte, transformou-se nos principais gêneros do período barroco, tais como a sonata e o concerto.

Os primeiros musicólogos que no século XX se debruçaram sobre a música do século XVI, apontaram três hipóteses a respeito das origens da diminuição. A primeira delas, de acordo com um artigo publicado em 1902 por Kuhn,⁴ indica que tal prática ter-se-ia originado no século XV como parte do estilo contrapontístico da escola franco-flamenga e assim se espalhado por toda a Europa. Entretanto, Schering,⁵ em 1931, afirma que na verdade as diminuições teriam sua origem na música oriental. Tal teoria foi também defendida por Selfridge-Field⁶ em seu livro sobre a música veneziana de 1975, no qual afirma que a diminuição é conceitualmente similar a aspectos da música indiana e do Oriente Médio e que tal prática teria sido absorvida em Veneza, local de sua maior representação no século XVI, através do contato com esses países pelo mar Mediterrâneo. Seguindo o mesmo viés, em 1951, a pesquisadora Horsley⁷ afirma ter encontrado vestígios de uma prática similar em discussões sobre a técnica do canto árabe na Espanha do século IX, embora não tenha sido ainda possível traçar as suas fontes originárias. A terceira hipótese foi formulada por Ferand⁸ na importantíssima *Anthology of Music* de 1961, na qual afirma que as diminuições constituem a última reminiscência de uma vital arte de improvisação presente na música desde seu nascimento, e que esta “oralidade”, característica das primeiras manifestações musicais e ainda muito presente na cultura Oriental, foi cada vez mais deixada de lado no Ocidente com o aperfeiçoamento da escrita musical.

De fato, segundo relatos do século XIII,⁹ a polifonia praticada na escola de Notre Dame era já amplamente ornamentada durante a sua execução. Isto se observa também em todo o repertório dos séculos XIV e XV, como é comprovado pelas versões improvisadas (ou *fioriture*) de obras polifônicas presentes em coletâneas de música instrumental, principalmente para teclas, como o *Codex Faenza* e o *Codex Rossi*. Entretanto, somente no século XVI viu-se necessário a criação de uma metodologia sistemática da diminuição,

através da publicação de manuais, contendo regras precisas e exemplos para praticar. O primeiro destes manuais, *Opera Intitulata Fontegara*, é um tratado de flauta doce publicado em 1535 por Silvestro Ganassi dal Fontego no qual o autor dedica 13 dos 26 capítulos para descrever minuciosamente o processo da diminuição através da citação de regras e inúmeros exemplos de intervalos ascendentes e descendentes diminuídos de diversas maneiras. A *Fontegara* inaugurou um modelo didático que foi amplamente emulado durante todo o século XVI por uma série de músicos práticos atuantes na Itália até o ano de 1620.¹⁰ A partir do *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz, os manuais passaram a incluir também uma coleção de diminuições inteiras escritas sobre os madrigais, motetos e *chansons* mais conhecidos da época, assim como alguns *ricercari* compostos especialmente para o aperfeiçoamento da técnica, chamado em uma terminologia da época de “fazer a mão”.

A popularidade acima citada de alguns madrigais norteou a escolha do repertório deste concerto. Os madrigais em questão, que fazem parte de uma espécie de cânone do repertório renascentista são: de Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Vestiva i colli* (com poesia de Ippolito Capilupi), e *Io son ferito* (de poeta anônimo); de Cipriano de Rore, *Anchor che co'l partire*¹¹ (Alfonso D'Avalos); de Jacob Arcadelt, *Ancidetemi pur* (de poeta anônimo). A quantidade de versões diminuídas destes madrigais confirma sua fortuna e assimilação, tanto em âmbito da práxis executiva quanto da então recente impressão gráfica: catorze versões para *Anchor che co'l partire*,¹² doze versões para *Ancidetemi pur*,¹³ oito versões para *Io son ferito*¹⁴ e nove para *Vestiva i colli*.¹⁵

Fundamental para as nossas escolhas executivas, foram também as informações encontradas nos manuais de diminuição que dizem respeito às possibilidades de instrumentação deste repertório. O primeiro a mencionar este assunto foi Ortiz no *Tratado de glosas* onde o autor enumera três tipos de execução utilizando um instrumento melódico, no caso o *violone*, e um instrumento de teclado. No primeiro tipo, os dois instrumentos podem improvisar livremente uma fantasia e para tal execução, o autor diz não ter nenhuma regra, pois cada um o realiza à sua maneira; no segundo tipo, o *violone* pode improvisar variações sobre um *ostinato*, enquanto o cravo o acompanha com consonâncias e algum contraponto; por fim, o terceiro tipo de execução dá-se quando as quatro vozes de um madrigal são transcritas para o cravo enquanto o instrumento melódico escolhe uma das vozes para improvisar diminuições, caso escolha o *cantus*, o cravo deverá omitir essa voz. Bassano em seu segundo livro, *Motetti, madrigali et canzone francese*, menciona que as diminuições para o *cantus* ali contidas devem sempre ser tocadas ou cantadas com o seu baixo, pois ele constitui o fundamento desta música. Em relação as possibilidades de instrumentação, ele

acrescenta que é viável executá-las com qualquer tipo de instrumento, com a voz diminuída acompanhada de outros instrumentos em conjunto ou então de um instrumento à pena (cravo) que deverá tocar o baixo. Tanto o terceiro tipo de execução descrito por Ortiz quanto estas indicações de Bassano, permearam as nossas escolhas para as diminuições de *Anchor que col partire*, *Io son ferito* e *Vestiva i colli*, nas quais utilizamos a flauta doce para a voz diminuída e um instrumentos de teclado, o órgão, na execução do baixo.

A flauta doce aparece frequentemente na iconografia do século XVI, geralmente nas mãos de nobres (*dilettanti*) e também em diversos tipos de *ensembles*, seja em conjuntos completos de flautas (*consorts*) como em conjuntos mistos. Além disso, a crescente publicação de coletâneas e diversos tratados que abordam de alguma forma o instrumento, indica, segundo Heyghen,¹⁶ que o conjunto de flautas doces havia ganhado uma popularidade sem precedentes entre os amadores e profissionais, de modo a ser, provavelmente, o conjunto instrumental mais tocado desde o século XV. No âmbito profissional, geralmente eram utilizadas pelos músicos que tocavam os instrumentos suaves (*bas*), isto é, que faziam música de câmara, na qual a flauta doce era empregada como instrumento único em um conjunto misto; ou então por aqueles que trabalhavam nos grupos oficiais de charamelas, como por exemplo os *piffari* de Veneza. Segundo Polk,¹⁷ tais músicos costumavam adquirir flautas de vários tamanhos e frequentemente são descritos tocando-as em *consorts* completos. De acordo com diversos relatos,¹⁸ o repertório praticado por estes dois grupos consistia em sua maior parte em versões instrumentais dos principais gêneros vocais da época, ou então como acompanhamento e suporte para os cantores no serviço religioso, em ocasiões de câmara e festas públicas.

O acompanhamento de peças vocais polifônicas por instrumentos harmônicos como alaúde, cravo e órgão foi prática associada ao desenvolvimento da *intavolatura*, que consistia na transcrição ornamentada do conjunto vocal, mantendo suas características porém com maior independência instrumental. A escrita de obras instrumentais em livros de partes com títulos quase sempre acompanhados da indicação “*da cantare et sonare d’organo e altri stromenti*” sugere que a realização da *intavolatura* era necessária também para a leitura de partes, a partir das quais o organista deveria organizar sua própria partitura ou improvisar sobre a separata do baixo.

Ao mesmo tempo, desenvolveu-se em Roma uma nova prática no final do século XVI, na qual uma linha grave para órgão era adicionada aos motetos, podendo ainda receber anotações relativas aos acordes sobre suas notas.¹⁹ A montagem desta linha para o órgão representava um *continuo* das linhas mais graves ao longo do *bassus* e do *tenor*, evitando

pausas no órgão, técnica conhecida como *basso seguente*, termo cunhado posteriormente em um título de A. Banchieri.²⁰

A partir destas evidências teóricas e do contato com o repertório escolhido, nós optamos pelo acompanhamento do órgão nos madrigais levando em conta a natureza sustentada de seu som, adequada para representar vozes sem a necessidade de ornamentos para preencher o espaço sonoro. Em tal condição a execução do madrigal aproxima-se à interpretação de um *ensemble*.

O acompanhamento para os madrigais a quatro vozes (*Anchor che col partire* e *Ancidetemi pur*) e cinco vozes (*Io son ferito* e *Vestiva i colli*) foi experimentado tanto por intabulação como por baixo contínuo. Para as intabulações, o acompanhamento ao órgão consistiu, em uma primeira etapa, na realização de vozes complementares àquelas escolhidas para flauta e voz, uma vez que sua reprodução com o órgão em *colla parte* não se mostrou eficiente.

No que diz respeito às transposições necessárias à adequação tanto vocal como para flautas doces, a intabulação atingiu uma região demasiadamente grave para o tenor em *Vestiva i colli* (*quarta bassa*) e para o alto em *Io son ferito* (*quinta bassa*). Nesse contexto, a técnica do *basso seguente* mostrou-se eficaz quando aplicada aos madrigais a cinco vozes, especialmente pela condensação de linhas graves, alternadas pela frequente ocorrência do *tacet* neste tipo de escrita em Palestrina; a figuração das harmonias sobre esta linha, no entanto, não se limitou à cifragem, sendo necessária a escrita de fragmentos das linhas originais em diversas situações, como em interrupções do *cantus* (voz) e do tenor (flauta), como mostrado na Exemplo 1, no qual o papel do órgão em delinear a voz mais aguda foi crucial para o entendimento da obra.



The image shows a musical score for the madrigal 'Io son ferito' by Giovanni Palestrina. It features five staves: a vocal line at the top, followed by a tenor line, a soprano line, a bass line, and a keyboard/organ line at the bottom. The lyrics are written below the staves. The organ part provides harmonic support and fills in the gaps when the vocalists are silent.

Exemplo 1. Palestrina, Giovanni P. “Io son ferito”, *Opera omnia Ioannis Petraloysii Praenestini*; Tomus XVIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel; (1888), p. 179, cc. 12-17. *Tacet* para o *cantus* e o tenor entre cc. 13 e 16, em momento solo para o órgão.

Os três músicos do grupo têm a vivência e o contato íntimo com a chamada prática historicamente informada que, desde a segunda metade do século passado, tem trazido à tona não somente uma forma específica de lidar com os repertórios ditos antigos mas também fontes raras e conclusões filológicas fundamentais devido ao estreito contato dos praticantes desta música com a academia. Se de um lado existe a consciência dos parâmetros com os quais esta música deveria ser executada,²¹ por outro existe a necessidade de interação desta música com as realidades musicais dos artistas sendo que dois entre estes tem também uma prática constante de música popular e experimental. A tendência no movimento de *revival* da música antiga atual é de ruptura dos padrões puramente autênticos num caminho de relações “cross-temporal”²², relacionando esta música tão vasta dita antiga com a música popular em suas diversas facetas, como nos lembra Elizabeth Upton:

The similarities between Early Music and pop music experiences are reflected in the mediated musical objects that provided the reference points for – and are the products of – both movements. In the 1960s and 1970s, Early Music transmitted by recordings became available to a wider range of listeners, and elements of those recorded performances were appropriated by pop performers and composers for inclusion in pop music. At the same time, pop-sounding elements, particularly vocal timbre, were adopted by Early Music performers seeking alternatives to operatic-sounding voices.²³

Neste sentido, a cantora buscou um timbre vocal que fizesse este diálogo entre tempos e práticas, o que deu a todo o trio um tom e uma linguagem mais popular não somente por conta do timbre vocal mas também pela estreita relação com a palavra cantada e com o afeto convocado. O fato de termos as vozes dos madrigais reduzidas a três músicos, por questões práticas da encomenda deste concerto, pelas evidências históricas aqui relatadas mas também por um desejo de termos um *ensemble* compacto, fez com que o texto fosse cantado por uma única voz, aproximando a polifonia renascentista ao então recente advento da monodia acompanhada, onde a palavra é senhora da harmonia, numa citação dos preceitos monteverdianos.

Ao concluir a listagem do repertório o grupo se deparou com questões relativas à encenação e à maneira ideal de apresentar este trabalho a um público nem sempre familiar a este período e sonoridade. Decidiu-se, então, propor a intervenção de vídeos projetados e mixados por um VJ. Tal ideia visa aproximar este repertório da arte contemporânea e de suas influências tecnológicas mas também transmitir ao público o texto (no original e traduzido) de forma livre e não literal, lançando durante a música trechos da poesia original e da tradução realizada pelos integrantes. Convidamos então os artistas de um coletivo que criaram, a partir

dos textos e de imagens propostas pelo trio (imagens cinematográficas, imagens dos fac-símiles das partituras e outras), que se encaixavam em cada um dos quatro blocos musicais (considerando cada bloco a combinação entre o madrigal puro e sua versão diminuída). Desta maneira o espetáculo teve partes claramente definidas e delimitadas não somente pela própria música mas também pela sequência imagética mixada ao vivo.

Referências

- BARBIERI, Patrizio. On a continuo part attributed to Palestrina. *Early Music*, Oxford, vol. 22, no. 4, pp. 587-605, 1994.
- BASSANO, Giovanni. *Motetti, madrigali et canzone francese*. Veneza, 1591. Manuscrito copiado por Friedrich Chrysander, 1890.
- _____. *Ricercate, Passaggi et Cadentie*. Veneza, 1585. Münster: Mieroprint, 1996.
- BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, Passaggi di Musica. Madrigali, e moteti passeggiati*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1594. Roma: Società Italiana del Flauto Dolce, 1986.
- CONFORTI, Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*. Roma, 1593. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2003.
- DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Veneza, 1584. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1976.
- FERAND, Ernest T. Historical Introduction. In: FELLERER, K. G (Org.) *Anthology of Music*. Improvisation in nine centuries of western music. Cologne: Arno Volk Verlag, 1961, pp. 5-21.
- GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza, 1535. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2002.
- HEYGHEN, Peter van. The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the embarrassment of riches In: LASOCKI, David. (Org.) *Musicque de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*. Utrecht: STIMU, 2005. pp. 227-321.
- HORSLEY, Imogene. Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, vol. 4, n. 1, pp. 13-19, 1951.
- ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553. Übertragen von Max Schneider. Kassel & New York: Bärenreiter, 1961.
- POLK, Keith. The Recorder and Recorder Consorts in the Fifteenth Century. In: LASOCKI, David. (Org.) *Musicque de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*. Utrecht: STIMU, 2005. pp. 17-29.
- ROGNONI, Francesco. *Selva di varii passaggi*. Milão, 1620. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2001.
- ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir*. Veneza, 1592. Bolonha: Arnaldo Forni, 2007.
- SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Third, Revised Edition. New York: Dover Publications, INC, 1994.
- SPADI DA FAENZA, Giovanni Battista. *Libro de Passaggi ascendenti et descendenti*. Veneza, 1609 e 1624. Bolonha: Arnaldo Forni, 2007.
- TARUSKIN, Richard. On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance, *Journal of Musicology*, vol. 1, pp. 338-49, 1982.



_____. The Limits of Authenticity: A Discussion, *Early Music*, Oxford, vol. 12, pp. 3-12, 1984.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. A arte da diminuição. In: *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara*. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2010, pp.169-243.

UPTON, Elizabeth. Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities, *Ethnomusicology Review*, vol. 17, 2012. Disponível em: http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591#_ftn1

VIRGILIANO, Aurelio. *Il Dolcimelo*. Bolonha, MS ca. 1600. Florença: S.P.E.S., 1979.

¹ O termo diminuição deriva da palavra *minuta*, isto é, das figuras miúdas, menores que a breve, semibreve e mínima, utilizadas na construção de variações melódicas entre notas estruturais de uma melodia.

² “Com todo o tipo de instrumento [...] e canto”, termo muito frequente em quase todos os títulos dos livros de música instrumental publicados no século XVI, destinados ao público amador e principalmente aqueles que se propunham a tratar do ensino da diminuição ou da prática de outros gêneros instrumentais derivados desta. O termo cairá em desuso no século XVII quando a imitação da polifonia vocal perde terreno para uma escrita cada vez mais idiomática nos instrumentos.

³ Por exemplo, tratados publicados a partir de 1584, como os de Dalla Casa, Bassano, Rognoni e Virgiliano. A obra de Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir*, foi a primeira a conter figuras de duração tão curta como as *treplicate* (24 por semibreve) e as *quadruplicate* (fusas).

⁴ KUHN, Max. *Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16-17 Jahrhunderts*. Leipzig, 1902. Apud: HORSLEY, Imogene. Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music, *Journal of the American Musicological Society*, Brunswick, vol. 4, n. 1, pp. 4, nota 4, 1951.

⁵ SCHERING, Arnold. *Aufführungspraxis alter Musik Berlin*, 1931. Apud: HORSLEY, Imogene. *Op. cit.*, p. 4, nota 4.

⁶ SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Third, Revised Edition. New York: Dover Publications, INC, 1994, p. 76.

⁷ HORSLEY, Imogene. *Op.cit.*, p. 4, nota 4.

⁸ FERAND, Ernest T. Historical Introduction. In: FELLERER, K. G. (Org.) *Anthology of Music*. Improvisation in nine centuries of western music. Cologne: Arno Volk Verlag, 1961, p. 5-21.

⁹ *Anonymus IV* (ca.1270), *Ars cantus mensurabilis* (ca.1260) e *Tractatus de Musica* (ca.1272). KREITNER, Kenneth. Ornaments. 1. Middle Ages and Renaissance. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie e John Tyrell. London: Oxford University Press, 2001.

¹⁰ GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza,1535. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2002; ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma, 1553. Übertragen von Max Schneider. Kassel & New York: Bärenreiter, 1961; DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Veneza, 1584 Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 1976; BASSANO, Giovanni. *Ricercate, Passaggi et Cadentie*. Veneza, 1585. Münster: Mieroprint, 1996; BASSANO, Giovanni. *Motetti, madrigali et canzone francese*. Veneza, 1591. Manuscrito copiado por Friedrich Chrysander,1890; ROGNONI, Riccardo. *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir*. Veneza, 1592. Bolonha: Arnaldo Forni, 2007; CONFORTI, Giovanni Luca. *Breve et facile maniera d’essercitarsi a far passaggi*. Roma, 1593. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2003; BOVICELLI, Giovanni Battista. *Regole, Passaggi di Musica. Madrigali, e moteti passeggiati*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1594. Roma: Società Italiana del Flauto Dolce, 1986; SPADI DA FAENZA, Giovanni Battista. *Libro de Passaggi ascendenti et descendenti*. Veneza, 1609 e 1624. Bolonha: Arnaldo Forni, 2007; VIRGILIANO, Aurelio. *Il Dolcimelo*. Bolonha, MS ca. 1600. Florença: S.P.E.S., 1979; ROGNONI, Francesco. *Selva di varii passaggi*. Milão, 1620. Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2001.

¹¹ Estes três madrigais se encontram na coletânea *Gemma musicalis: selectissimas varii stili cantiones (vulgo italica madrigali et napolitani dicuntur) quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens (...) liber primus*. Nuremberg, 1588.

¹² Girolamo dalla Casa (2), Giovanni Bassano (3), Riccardo Rognoni (4), Giovanni Battista Bovicelli (2), Giovanni Battista Spadi (1), Ercole Pasquini (1), Antônio de Cabezon (1).



¹³ ARCADELT, Jacopo: *Il primo libro di madrigali d'Archadelt a qvatro con nvova gionta impressi*. Veneza, 1539.

¹⁴ Giovanni Bassano (1), Giovanni Battista Bovicelli (2), Francesco Rognoni (2), Hans Leo Hassler (1), Samuel Scheidt (1), Giovanni Battista Bassani (1).

¹⁵ Girolamo dalla Casa (1), Giovanni Bassano (1), Francesco Rognoni (2), Giovanni Antonio Terzi (1), Bartolomeo di Selma y Salaverde (2), Aurelio Virgiliano (1), John Bull (1).

¹⁶ HEYGHEN, Peter van. The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the embarrassment of riches. In: LASOCKI, David. (Org.) *Musicque de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort*, Utrecht 2003. Utrecht: STIMU, 2005, p. 228.

¹⁷ POLK, Keith. The Recorder and Recorder Consorts in the Fifteenth Century. In: LASOCKI, David. (Org.) *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁸ HEYGHEN, Peter van. *Op.cit.*, p. 229-232.

¹⁹ BARBIERI, Patrizio. On a continuo part attributed to Palestrina. *Early Music*, Oxford, vol. 22, no. 4, pp. 587-605, 1994.

²⁰ BANCHIERI, Adriano. *Ecclesiastiche sinfonie ... per sonare et cantare et sopra un basso seguente*, op.16, Veneza: 1607.

²¹ Entre os estudiosos que mais se dedicaram a este assunto citamos: TARUSKIN, Richard. On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance, *Journal of Musicology*, vol. 1, pp. 338-49, 1982; TARUSKIN, Richard. The Limits of Authenticity: A Discussion, *Early Music*, Oxford, vol. 12, pp. 3-12, 1984; e TARUSKIN, Richard. The Pastness of the Present and the Presence of the Past. In: KENYON, Nicholas (Org.) *Authenticity and Early Music*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp. 137–210.

²² Em uma expressão de Elizabeth Upton.

²³ UPTON, Elizabeth. Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities, *Ethnomusicology Review*, vol. 17, 2012.

Disponível em: http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/591#_ftn1