



As possibilidades de execução propostas por Giovanni Bassano na carta ao leitor de *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Daniel Figueiredo¹

Instituto de Artes da UNESP – zfigueiredo.daniel@gmail.com

Resumo: Publicado em 1591, *Motetti, madrigali et canzoni francese*, de Giovanni Bassano, apresenta 52 diminuições escritas a partir de motetos, madrigais e *chansons* francesas. Em sua carta ao leitor, Bassano aborda tópicos relevantes em relação ao propósito, à organização e à execução das obras contidas no livro. Com o intuito de esclarecer as possibilidades de propostas por Bassano, este artigo expõe uma crítica da carta, evidenciando o contexto da prática de diminuição no final do séc. XVI.

Palavras-chave: Diminuição. Bassano. Renascença.

The Possibilities of Execution Proposed by Giovanni Bassano in the Letter to the Reader of *Motetti, madrigali et canzoni francese*

Abstract: Published in 1591, *Motetti, madrigali et canzoni francese* by Giovanni Bassano, presents 52 diminutions based on motets, madrigals, and French *chansons*. In his letter to the reader, Bassano discusses relevant topics on the purpose, organization, and execution of the book's works. To clarify the possibilities proposed by Bassano, this article exposes a critique of the letter, which evidences the context of the practice of diminution in the late sixteenth century.

Keywords: Diminution. Bassano. Renaissance.

Nascido de uma renomada família de músicos e construtores de instrumentos no séc. XVI, Giovanni Bassano é registrado desde bem jovem nos documentos da Procuradoria de Veneza e da Basílica de São Marcos, respectivamente, como cornetista dos *piffari* do Doge e como cantor em São Marcos, onde mais tarde assumiria o cargo de professor de solfejo, contraponto e *cantus firmus*. Teve como seu tutor o também compositor e cornetista Girolamo Dalla Casa, a quem sucedeu no posto de diretor da música instrumental em São Marcos. Durante a estadia de Bassano neste cargo Giovanni Croce e, posteriormente, Claudio Monteverdi ocuparam o posto de mestre de capela (SELFRIDGEFIELD, 1976, p. 153).

Bassano publicou duas obras dedicadas à arte da diminuição: *Ricercate, passaggi, et cadentie* (1585) e *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591). A primeira, editada por Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, apresenta oito ricercatas solo, diversos exemplos de cadências e intervalos diminuídos e duas diminuições do madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore. Já a segunda, editada apenas por Vincenti, consiste de uma coletânea de cinquenta e duas diminuições, um expressivo número quando comparado a outras publicações da época. São diminuídas uma ou duas vozes de peças a quatro, a cinco e a seis vozes, sendo elas motetos

de Giovanni da Palestrina, madrigais de Cipriano de Rore, Giulio Renaldi, Giovanni Nanino, Ruggiero Giovannelli, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Giovanni da Palestrina, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Giuseffo Guami e Alessandro Striggio; e *chansons* de Adrian Willaert, Jacobus Clemens non Papa, Orlando de Lassus e Thomas Crecquillon. Segundo Richard Erig (1971, p. 1) a única edição original restante no séc. XX foi destruída em um bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial, restando apenas uma cópia manuscrita feita em 1890 pelo musicólogo alemão Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901).

Na carta ao leitor, são abordados tópicos relevantes em relação ao propósito do livro, à sua organização e, principalmente, à execução das peças ali contidas, porém tais informações precisam ser lidas com cautela e contextualização. Antes de uma crítica mais apurada, segue a carta ao leitor de Giovanni Bassano em *Motetti, madrigali et canzoni francese*:

Esta presente minha nova fadiga de ter diminuído as presentes Composições Musicais, (não com a finalidade de [obter] glória), mas feita para ajudar aqueles que, a partir desta, pudessem, com um estudo mais fácil, ter qualquer coisa de útil. Porém, dividi esta obra em Três Partes, a Quatro, a Cinco e a Seis vozes, advertindo que não só aqueles Motetos ou Madrigais diminuídos com palavras servirão para a simples voz de *gorgia*, mas também poderão servir para qualquer instrumento que te aprazerá, assim como serão aqueles diminuídos sem palavras. Encontram-se alguns Madrigais a Quatro, a Cinco e a Seis vozes, diminuídos não somente o Baixo, mas algumas vezes deixando o Baixo cantar Tenor e é, porém, cantado por uma só voz. Advertindo de sempre fazer tocar o Baixo destes Cantos como fundamento dessa Música. Tais Cantos diminuídos desta maneira, poderão servir em concerto cantando aquela voz sozinha entre outros Instrumentos ou então, só um Instrumento de pena com seu Baixo tocado, e a simples voz. Outros Motetos foram diminuídos o Soprano e o Baixo, os quais, é cantando essas duas partes juntas que se dão lugar nas diminuições. Desfruta dela [a obra], portanto, à vontade, com aquela alma sincera com a qual eu a ofereço a ti e, enquanto eu vou vos preparando outras minhas novas fadigas, conservem-me como vosso e vivam felizes (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa).²

Bassano já começa a carta ao leitor explicando que o livro possui um propósito didático, como a grande maioria das publicações sobre diminuição da época, que, no geral, seguiam modelos estabelecidos pelos primeiros tratados sobre o tema no séc. XVI. Segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 171-173), a primeira publicação sobre a arte do diminuir, a *Opera intitulata fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi, consiste na obra mais completa e detalhada sobre as regras da diminuição e serviu de modelo para as publicações seguintes sobre o tema. Apesar de ser também um tratado sobre a flauta doce, o autor dedica 13 dos 25 capítulos da *Fontegara* à diminuição, onde são abordadas regras sobre a diminuição e uma grande quantidade de exemplos de intervalos diminuídos. Porém, o tratado de Ganassi não apresenta peças completas diminuídas, sendo o *Tratado de glosas*, de Diego Ortiz (1553), a primeira publicação a incluir exemplos completos de diminuição. E, como a *Fontegara*, o tratado de Ortiz também influenciou os manuais seguintes, não só pelas peças diminuídas, mas também pela inclusão de ricercatas, como explicam os autores Pereira, Tettamanti e Araújo (2015):

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. 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”.

Porém, é importante observar que o livro de Bassano não segue o modelo estabelecido por Silvestro Ganassi (1535), apresentando exercícios e exemplos de intervalos diminuídos, ou as *ricercate* inseridas pelo modelo de Diego Ortiz (1553). *Motetti, madrigali et canzoni francese* é, na verdade, uma grande coletânea de peças diminuídas, prontas para tocar, sendo sua carta ao leitor a única fonte de instruções dadas pelo autor. Apesar disso, a primeira publicação sobre diminuições de Bassano, *Ricercate, passaggi, et cadentie* (1585), apresenta similaridades com os tratados de Ganassi e de Ortiz contendo exemplos de intervalos diminuídos e *ricercate*, além de duas diminuições inteiras.

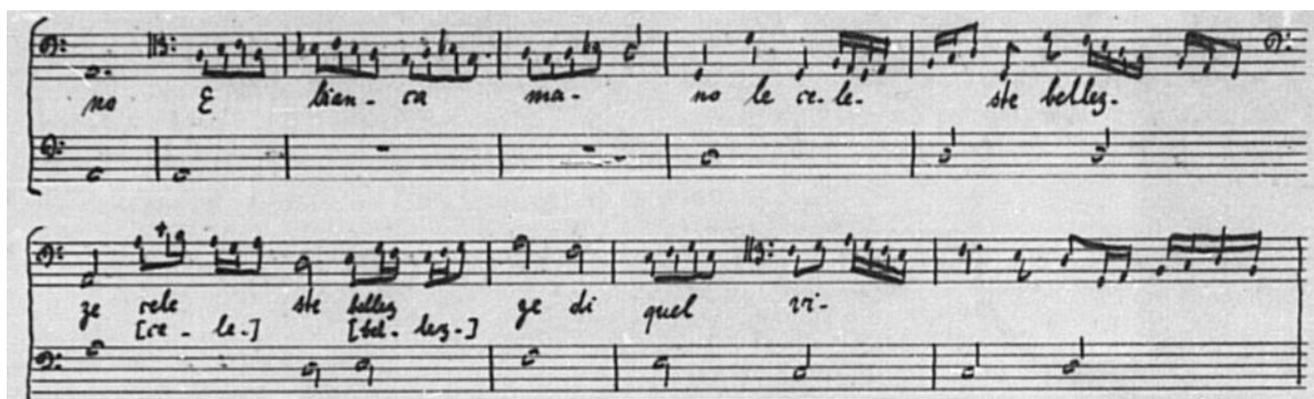
Sobre a organização de *Motetti, madrigali et canzoni francese*, Giovanni Bassano afirma ter dividido a obra em três partes: a quatro vozes, a cinco vozes e a seis vozes, porém o índice apresenta o livro dividido em quatro partes: a quatro vozes, a cinco vozes, a seis vozes e, novamente, a cinco vozes. Ainda nessa divisão do índice (e, conseqüentemente, do livro, que segue a mesma ordem) duas categorias apresentam peças que não se encaixam na classificação do número de vozes. Há uma peça a quatro vozes na primeira categoria “a cinco vozes” e, das nove peças a seis vozes, cinco são, na verdade, a cinco vozes. O número correto de vozes das peças está marcado nas partes, sendo assim, podemos notar que o erro de organização não se deve ao desconhecimento da formação das peças ou à utilização de versões com vozes acrescentadas à música. O que pode indicar um erro atribuído a Giacomo Vincenti, editor do livro, e segundo Thomas W. Bridges (2001), tais erros eram comuns nas publicações de Vincenti, que no geral costumavam ser pobres e, normalmente, com erros, embora o editor também tenha trabalhos de extrema qualidade.

Quanto à utilização das diminuições, Bassano adverte que tanto os motetos e madrigais com “palavras”, quanto as peças sem palavras servirão para a voz de *gorgia*, assim como para qualquer outro instrumento. Nesta passagem o termo “palavras”, *parole* no original, não significa exatamente o texto das peças, pois originalmente todas as peças do livro possuem texto, logo, o autor se refere à colocação do texto nas peças do livro dele. Ao abordar peças com e sem “palavras”, respectivamente, ele se refere às peças com o texto notado na diminuição e às poucas peças do livro que não possuem nenhuma notação de texto, sendo elas: todas as *chansons* francesas e dois madrigais (*Invidioso amor del mio bel stato* de Alessandro Sriggio e uma das três versões de *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore).

Já o termo *gorgia*, que literalmente significa “garganta”, aparece em diversas fontes sobre o canto e sobre a diminuição no século XVI. Richard Wistreich (2016) explica que o termo está ligado a uma maneira de cantar especialmente articulada, rápida e, por vezes, com ornamentos improvisados. E para ele, a prática de *cantar di gorgia* foi um elemento integral da performance da música vocal do final do séc. XV até o começo do séc. XVII. Também, segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 229) o termo poderia ser usado para diferenciar uma diminuição tipicamente vocal de uma diminuição com caráter idiomático puramente instrumental.

Porém, ao afirmar que todas as diminuições do livro podem ser tocadas por qualquer instrumento ou cantadas, Bassano faz uso de um lugar comum nas publicações do séc. XVI. Tal informação também aparece na capa do livro: “Diminuídos para tocar com qualquer tipo de instrumento e também para cantar com a voz simples [...]” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa)³. No geral, as publicações de música eram destinadas a amadores, em especial as coletâneas de música instrumental e os manuais de diminuição. Por esse motivo, era comum que estas obras fossem designadas para qualquer instrumento ou canto (PEREIRA, TETTAMANTI E ARAÚJO, 2015).

Bassano explica também que além de diminuir o baixo, por vezes “deixa o baixo cantar tenor”, isto é, uma única voz executa uma diminuição que transita entre a voz do tenor e a voz do baixo. Nesta passagem ele se refere a cinco diminuições, sendo elas: uma das três versões de *Anchor che col partire, La bella netta ignuda e bianca mano* e *Ma poiché vostr’alteza* de Cipriano de Rore; e *Liquide Perle* e *Quando i vostri begl’ochi un caro velo* de Luca Marenzio. Nestas diminuições, Bassano apresenta uma *intavolatura*⁴ contendo a diminuição e o baixo da peça (como no exemplo 1).



Exemplo 1: Trecho da peça *La bella netta ignuda e bianca mano* de Cipriano de Rore diminuída por Giovanni Bassano (1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890).

Tal prática corresponde ao estilo de diminuição italiana para viola bastarda ou *alla bastarda*, que segundo Lucy Robinson (2001), consiste em condensar vozes polifônicas em uma única linha preservando suas tessituras originais e acrescentando diminuições, o que requer

instrumentos com tessitura extensa para viabilizar a sua execução. Robinson (2001) também estima o período de existência da prática da viola bastarda entre os anos de 1580 e 1630, sendo de Girolamo Dalla Casa a primeira publicação de diminuições *alla bastarda*, no tratado *Il vero modo di diminuir* (1584), editado por Angelo Gardano. Deste período sobreviveram 39 peças, porém é incomum que tais peças sejam apresentadas em *intavolaturas*, como faz Giovanni Bassano, e apenas algumas das diminuições *alla bastarda* publicadas por Francesco Rognoni (1620) apresentam também este formato (como no exemplo 2).



Exemplo 2: Trecho da peça *Sfogava con le stelle* de Octavio Velera, notada em *intavolatura* no tratado de Francesco Rognoni (1620).

Em seu tratado, *Selva di varii passaggi* (1620), Rognoni afirma que o estilo de diminuição para viola bastarda também serve para os órgãos, alaúdes, harpas e similares. E o autor ainda dá uma breve definição de viola bastarda, traduzida por Giulia Tettamanti (2010, p. 191):

A Viola Bastarda, que é Rainha dos outros instrumentos para ornamentar [*passeggiare*], é um instrumento que não é tenor nem baixo de Viola, mas está de tamanho entre um e o outro. Chama-se Bastarda, porque ora está no agudo, ora no grave, ora no sobreagudo, ora faz uma parte, ora uma outra, ora com novos contrapontos, ora com passagens de imitação [...]⁵

Podemos notar que ao descrever o instrumento, Francesco Rognoni, descreve em maior parte a prática da diminuição *alla bastarda*, transitando entre vozes e tessituras diferentes enquanto ornamenta, do que as características organológicas do instrumento em si.

Outro autor que também se dedicou a descrever a viola bastarda, Michael Praetorius, na segunda parte de *Syntagma musicum* (1619), dedica um capítulo inteiro à viola bastarda e também representa o instrumento (fig. 1) no *Theatrum instrumentorum*, apêndice da segunda parte do tratado. Porém, para Veronika Gutmann (1978), ao tentar descrever o que seria a viola bastarda e suas aplicações, Praetorius mistura a prática de diminuição *alla bastarda* e a *lyra viol*⁶, instrumento que surgiu na Inglaterra no mesmo período. Logo, Praetorius resume em “viola bastarda” todas as novidades sobre a família da viola da gamba que chegaram ao seu conhecimento.

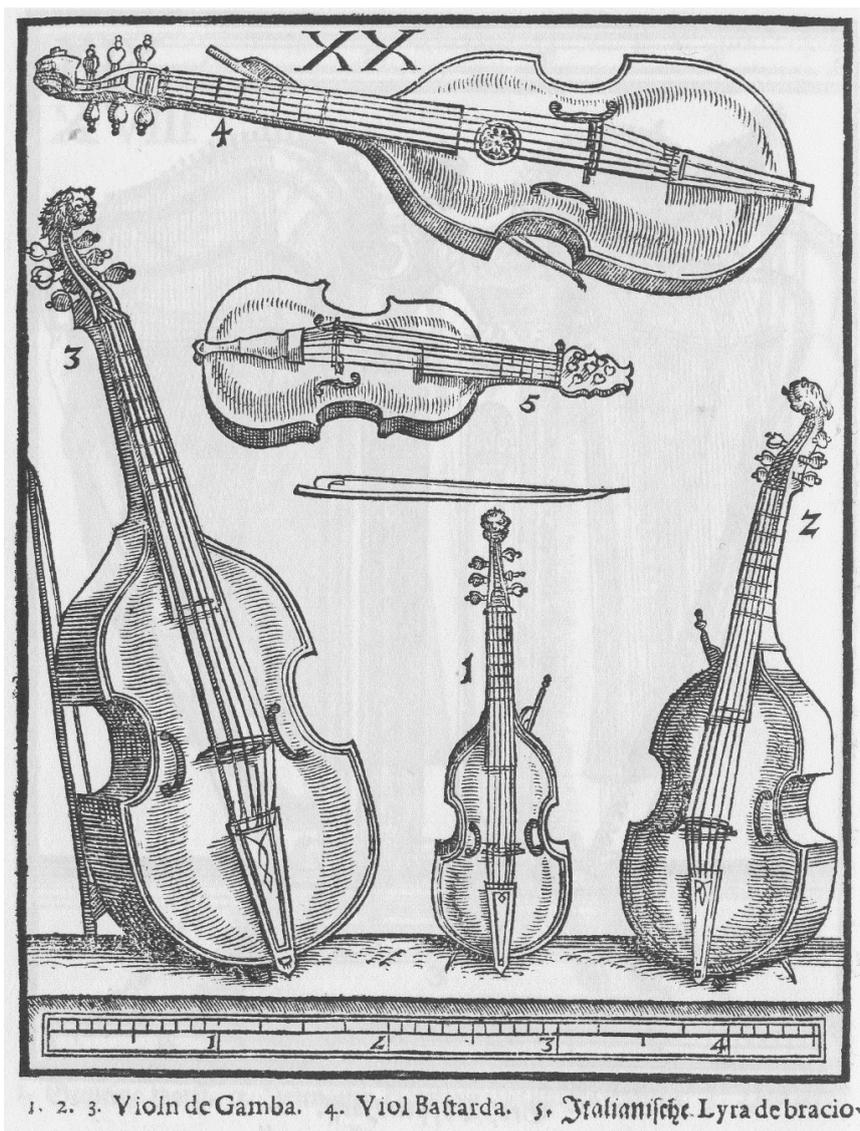


Figura 1: Violas representadas no tratado de Praetorius, sendo violas da gamba os números 1, 2 e 3, viola bastarda o número 4 e lira da braccio o número 5 (PRAETORIUS, M. 1619).

Na primeira metade do século XX, diversos musicólogos discutiram se o termo “viola bastarda” representava um instrumento, uma prática de diminuição ou ambos. Veronika Gutmann (1978) explica que os estudiosos que defendiam a viola bastarda como instrumento se baseavam em apenas uma única fonte duvidosa: a segunda parte de *Syntagma musicum* (1619), de Michael Praetorius. E mesmo que breve, a descrição de viola bastarda feita por Rognoni (1620) não era mencionada pelos estudiosos da época (GUTMANN, 1978).

A inclusão de diminuições *alla bastarda* neste livro de Giovanni Bassano contradiz as afirmações da capa e da carta ao leitor de que todas as diminuições do livro poderiam ser executadas por qualquer instrumento ou cantadas. Pois, como já explicado anteriormente, apenas instrumentos com grande extensão são capazes de executar tais peças, o que exclui diversos instrumentos populares na época, como a flauta doce e o corneto, e a própria voz.

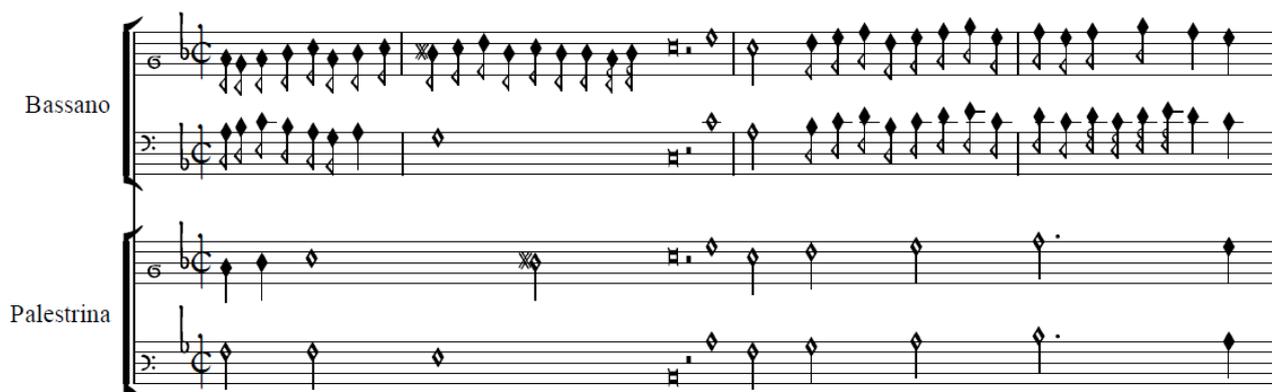
Quanto à instrumentação, Bassano explica: “Tais Cantos diminuídos desta maneira, poderão servir em concerto cantando aquela voz sozinha entre outros Instrumentos ou então, só um Instrumento de pena com seu Baixo tocado, e a simples voz.”. Apesar de vaga, a explicação de Bassano apresenta duas maneiras de executar as peças: na primeira, temos a voz diminuída com outros instrumentos tocando as vozes restantes, já na segunda, a diminuição é acompanhada por um instrumento harmônico (expressado como “instrumento de pena”). Este termo se refere a instrumentos de cordas pinçadas, como o cravo, a espineta e o virginal, pois a pena era um dos materiais usados para construir os plectros dos instrumentos. Também é importante lembrar que no séc. XVI, a palavra concerto não tinha o mesmo significado que tem hoje, na primeira edição do *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612) o termo aparece definido como “unidos em conjunto” e “consonâncias de vozes e instrumentos”, ou seja, a palavra concerto neste contexto significa apenas “tocar junto”.

A menção de um instrumento de teclas tocando o baixo pode ser lida como uma referência a práticas de acompanhamento improvisado, como podemos ver na tradução da carta ao leitor de Bassano por Sarah Benson (1969, p. 45): “Eles [os cantos diminuídos] podem servir tão bem como uma combinação da voz sozinha e instrumentos ou como a simples voz com contínuo” (tradução nossa)⁷. Esta não é a única passagem em que Bassano menciona a parte do baixo com uma possível alusão a realizações de acompanhamento improvisado, Bassano também adverte que é necessário “fazer tocar o baixo destes cantos como fundamento dessa música”. O termo “fundamento”, *fondamento* no original, aparece em diversas fontes desde o início do séc. XVII como sinônimo para baixo contínuo ou instrumentos para realização deste. Agostino Agazzari, em seu tratado *Del sonare sopra l'basso* (1607), utiliza o termo para definir instrumentos que eram capazes de tocar o baixo e o acompanhamento ao mesmo tempo, como o cravo e o órgão, enquanto os classificados como *ornamento* seriam instrumentos capazes de executar apenas o acompanhamento ou apenas o baixo. Esta terminologia também será usada por Michael Praetorius (1619), porém para diferenciar os instrumentos que poderiam executar todas as vozes juntas, dos instrumentos que executariam apenas uma voz.

O *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz é uma referência pioneira sobre o acompanhamento das diminuições. Nele, são apresentados três tipos de alternativas de execução do *violone* acompanhado por um instrumento de teclas, porém apenas uma destas possibilidades se assemelha ao que é descrito por Bassano. Nela, o instrumento melódico realiza uma diminuição sobre uma das vozes de um madrigal, enquanto o teclado executa as vozes restantes. Já no final do séc. XVI, outras duas práticas de acompanhamento com instrumentos harmônicos eram as mais comuns na época. A primeira estava associada à prática da

intavolatura, na qual várias vozes de uma peça eram transcritas a um mesmo sistema para que o músico pudesse tocar todas as vozes ou improvisar seu acompanhamento. Já a segunda, foi desenvolvida em Roma para o repertório sacro no final do século XVI, e consistia na construção de uma linha grave que era feita a partir das notas mais graves da música, independente da voz, de maneira a evitar pausas no acompanhamento. Ou seja, criando uma linha contínua sobre a qual seria improvisado o acompanhamento, porém sem cifras ou com poucas notações. Essa técnica ficou conhecida como *basso seguente*, termo de Adriano Banchieri, um dos primeiros a publicar peças com tal prática (PEREIRA, TETTAMANTI, ARAÚJO, 2015). Bassano também chegou a publicar uma série de motetos com *basso seguente*, sobre o nome de *bassi per l'organo*, nas coletâneas *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598) e *Concerti ecclesiastici* (1599), ambas editadas por Giacomo Vincenti.

E por fim, na carta ao leitor, Bassano discorre sobre motetos onde o baixo e o soprano são diminuídos, “os quais, é cantando essas duas partes juntas que se dão lugar nas diminuições”, ou seja, o diminuir é feito em turnos, o que evita erros de contraponto que podem ser causados por duas diminuições ao mesmo tempo. Nessa passagem, Bassano se refere a quatro motetos de Giovanni da Palestrina a cinco vozes que estão agrupados no fim do livro, todos com o baixo e o soprano diminuídos, sendo eles: *Tota pulchra es amica mea*; *Introduxit me rex*; *Pulchra es, amica mea* e *Veni dilecte mi*. Porém, o moteto a quatro vozes *Benedicta sit Sancta Trinitas*, de Palestrina, também possui uma diminuição sobre o soprano e sobre baixo, respectivamente a primeira e a vigésima do livro, ou seja, ambas as diminuições estão separadas e não se encontram na mesma seção que os demais motetos com duas vozes diminuídas. Neste caso, o diminuir não é feito em turnos (como podemos observar no exemplo 3), o que indica que são apenas duas diminuições independentes sobre o mesmo moteto.



Exemplo 3: Excerto do moteto *Benedicta sit Sancta Trinitas*, com as duas diminuições de Bassano sobre o baixo e o soprano e as vozes originais de Palestrina, editado pelo autor.

A partir da análise da obra, podemos concluir que o livro *Motetti, madrigali et canzoni francese* de Giovanni Bassano apresenta considerável parcela do repertório de diminuições do século XVI, contendo uma variedade de gêneros, compositores e possibilidades exploradas dentro da tradição da diminuição. Sua carta ao leitor é de extrema relevância para a elaboração da performance não só das peças contidas no livro, mas também do repertório da arte de diminuir deste período. Porém, suas informações precisam ser lidas sob a perspectiva para o contexto da diminuição no final do século XVI, a falta de contextualização pode levar a uma leitura errônea e, logo, a uma performance equivocada ou anacrônica sobre um ponto de vista histórico e musicológico.

Referências

- ACCADEMIA DELLA CRUSCA, *Vocabolario degli accademici della Crusca*. Veneza: J. Sarzina, 1612.
- AGAZZARI, Agostino. *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti*. Siena: Domenico Falconi, 1607.
- BASSANO, Giovanni. *Concerti ecclesiastici*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1599. Partitura.
- BASSANO, Giovanni. *Motetti per concerti ecclesiastici*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1598. Partitura.
- BASSANO, Giovanni. *Motetti, madrigali et canzoni francese*. Veneza: Giacomo Vincenti, 1591. Cópia manuscrita por Friedrich Chrysander. 1890. Partitura manuscrita.
- BASSANO, Giovanni. *Ricercate, passaggi, et cadentie*. Veneza: Giacomo Vincenti & Ricciardo Amadino, 1585. Partitura.
- BENSON, Sarah Carrington. *Giovanni Bassano's Motetti, Madrigali et Canzoni Francese... (Venice, 1591): Selected Comparative Studies with Commentary*. 121f. Dissertação (Mestrado em Música) – University of Oregon, Eugene. 1969.
- BRIDGES, Thomas. Giacomo Vincenti. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29417>>. Acesso 19, mar 2018.
- DALLA CASA, Girolamo. *Il vero modo di diminuir*. Veneza: Angelo Gardano. 1584. Partitura.
- ERIG, Richard. *Motteti, Madrigali et Canzoni Francese – diminuiert von Giovanni Bassano (1591). Teil 1: Edition von 32 versierten Sätzen. Mit einer Einführung und einem Kommentar*. 308f. Dissertação (Mestrado em Música). Schola Cantorum Basiliensis, Basileia, 1971.
- GANASSI, Silvestro. *Opera intitulata fontegara*. Veneza: Silvestro Ganassi, 1535. Partitura.
- GUTMANN, Veronika. Viola bastarda - Instrument oder Diminutionspraxis? Archiv für Musikwissenschaft, v. 35, n. 3 p. 178-209, 1978.
- MOREHEN, John. Intavolatura. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13824>>. Acesso: 19, mar, 2019.
- ORTIZ, D. *Tratado de Glosas*. Roma: Valerio Dorico & Luigi Dorico, 1553. Partitura.
- PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso; TETTAMANTI, Giulia da Rocha; ARAUJO, Ligiana Costa. A prática da diminuição nos madrigais renascentistas: uma abordagem prática e teórica a partir da concepção de um concerto. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 25. 2015. Vitória.
- PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum: Tomus secundus*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.



- ROBINSON, Lucy. Viola Bastarda. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29444>>. Acesso 19, mar 2018.
- ROGNONI, Francesco. *Selva di varii passaggi*. Milão: Filippo Lomazzo, 1620.
- SELFRIDGEFIELD, Eleanor. Bassano and the Orchestra of St Mark's. *Early Music*, Oxford University Press, v. 4, n. 2, p. 152-158. 1976
- TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: Obra Intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música do século XVI*. 390 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.
- TRAFICANTE, Frank. Lyra Viol. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17260>>. Acesso: 19, mar, 2019.
- WISTREICH, Richard. *Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance*. 2ª edição. Nova York: Routledge, 2016.

Notas

¹ Bolsista, processo nº 2018/02532-3, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² “Questa presente mia nova fatica nell’ haver diminuito le presenti Compositioni Musicali, (non ad altro fine di gloria,) fatta se non per giovar à quelli, che da questa potesse con più facile studio haverne qualche utile; però hò diviso questa opera In Tre Parti à Quattro, Cinque, & Sei voci, avvertendo, che non solo quelli Motetti, ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorgia : ma ancora potrà servire per quale Istrumento gli piacerà, come faranno quelli diminuiti senza parole. Trovasi alcuni Madrigali, à Quattro, Cinque, & Sei voci, diminuiti non solo il Basso; ma alcune volte lasciando il Basso canta Tenore, & è però cantabile da una sol voce. Avvertendo di far sonare sempre il Basso di questi Canti come fondamento di essa Musica: quali Canti diminuiti in questa maniera potrà servire in concerto cantando quella sol voce fra altri Istrumenti, overo solo un’ Istrumento da penna con il suo Basso sonato, & la semplice voce. Altri Motetti diminuiti il Soprano, & il Basso, qual cantando queste due parti insieme si danno loco nelle diminutioni. Godetela dunque volentieri, con quell’ animo sincero co’l quale io ve la porgo, & mentre io vi vado preparando altre mie nove fatiche conservatemi vostro: & vivete felici.” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

³ “Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con semplice voce” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

⁴ Escrita musical onde mais de uma voz era colocada no mesmo sistema, geralmente com duas pautas por sistema, mas também pode aparecer em grade ou em tablatura (MOREHEN, 2001).

⁵ “La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri stromenti, per passeggiare, è vn instromento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è tra l’vno, e l’altro di grandezza, si chiama Bastarda, perche hora vâ nell’acuto, hora nel grave, hora nel sopra acuto, hora fâ vna parte, hora vn’altra, hora con nuovi contraponti, hora con pasaggi d’imitationi [...]” (ROGNONI, 1620).

⁶ A lyra viol foi um instrumento popular na Inglaterra durante o século XVII, um pouco melhor que uma viola da gamba baixo, por vezes possuindo cordas simpáticas (TRAFICANTE, 2001).

⁷ “they can serve just as well as either a combination of solo voice and instruments, or simply voice with continuo.” (BENSON, 1969 p. 45).