

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Instituto de Artes – Campus de São Paulo

DANIEL FIGUEIREDO

GIOVANNI BASSANO E A ARTE DA DIMINUIÇÃO:

Ricercate, Passaggi et Cadentie (1585) e

Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591)

São Paulo

2025

DANIEL FIGUEIREDO

GIOVANNI BASSANO E A ARTE DA DIMINUIÇÃO:

*Ricercate, Passaggi et Cadentie (1585) e
Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591)*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

São Paulo

2025

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

F475g Figueiredo, Daniel, 1995-

Giovanni Bassano e a arte da diminuição / Daniel Figueiredo. -- São
Paulo, 2025.
204 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio
de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música - Instrução e estudo. 2. Música - Análise, apreciação. 3.
Música - Séc. XVI. 4. Música - Séc. XVII. 5. Música - História e crítica. 6.
Teoria musical. I. Nogueira, Marcos Pupo (Marcos Fernandes Pupo
Nogueira). II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

DANIEL FIGUEIREDO

GIOVANNI BASSANO E A ARTE DA DIMINUIÇÃO:

Ricercate, Passaggi et Cadentie (1585) e

Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Data da defesa: 23/05/2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Prof. Dr. Fernando Luiz Cardoso Pereira

Universidade Estadual Paulista (Unesp) – Instituto de Artes – Campus de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Monica Isabel Lucas

Universidade de São Paulo (USP) – Escola de Comunicação e Artes

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Ao Professor Doutor Marcos Fernandes Pupo Nogueira, meu orientador, que com paciência e empatia me guiou por este trabalho.

Aos professores e professoras Fernando Luiz Cardoso Pereira, Monica Isabel Lucas, Sarah Brooke Hornsby, Carin Zwilling, Gisela Gomes Pupo Nogueira e Alfredo Faria Zaine, que aceitaram participar como membros da banca ou suplentes na minha qualificação ou na minha defesa, seus comentários e avaliações são de extrema importância para o engrandecimento do meu trabalho.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de estudo a obra sobre diminuição de Giovanni Bassano (1560/61-1617), visando esclarecer como realizar uma diminuição baseando-se nos dois livros de Bassano sobre o tema: o tratado *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585), no qual, são apresentados 8 ricercatas solo, diversos exemplos de cadências, intervalos e passagens diminuídos e duas diminuições completas do madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore (1515/16-1565); e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), um dos livros com o maior número de diminuições da época, contendo 52 diminuições sobre uma ou duas vozes de peças a quatro, cinco e seis vozes, a maioria motetos de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) e madrigais de Cipriano de Rore. Apesar do propósito didático que Bassano dá aos dois livros, ambos têm como única fonte de instruções suas cartas ao leitor, que fornecem apenas breves orientações práticas. Logo, buscou-se através da contextualização histórica e análise das diminuições, ricercatas e exemplos de intervalos e cadências diminuídos, extrair conceitos para formar um conjunto de regras para a realização de diminuições.

Palavras-chave: Giovanni Bassano; diminuição; ornamentação; música renascentista.

ABSTRACT

This work has as object of study the work on diminution by Giovanni Bassano (1560/61-1617), aiming to clarify how to perform a diminution based on the two books of Bassano on the subject: the treatise *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585), in which 8 solo *ricercari* are presented, several examples of cadences, intervals and passages ornamented and two complete diminutions of the madrigal *Signor mio caro* by Cipriano de Rore (1515/16-1565); and the collection *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), one of the books with the largest number of diminutions of the time, containing 52 diminutions on one or two voices of pieces to four, five and six voices, most motets by Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) and madrigals by Cipriano de Rore. Despite the didactic purpose that Bassano gives to the two books, both have as only source of instruction their letters to the reader, which provide only brief practical guidelines. Then, it was sought through the historical contextualization and analysis of the diminutions, *ricercari* and examples of intervals and cadences ornamented, extract concepts to form a set of rules for the realization of diminutions.

Keywords: Giovanni Bassano; diminution; ornamentation; renaissance music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Trecho de diminuições de Giovanni Bassano, Riccardo Rognoni e Girolamo Dalla Casa sobre a <i>chanson</i> francesa <i>Ung gay bergier</i> de Thomas Crequillon	31
Figura 2 – Frontispício da <i>Opera Intitulata Fontegara</i> (1535).....	34
Figura 3 – Frontispício da <i>Regola Rubertina</i> (1542).....	34
Quadro 1 – Possibilidades de variação da diminuição segundo Ganassi (1535).....	36
Figura 4 – Exemplo do diminuir simples em particular de figuras e proporção e composto de caminhos melódicos	36
Figura 5 – Exemplo do diminuir simples em particular de proporção e caminhos melódicos e composto de figuras.....	37
Figura 6 – Exemplo do diminuir simples em particular de figuras e caminhos melódicos e composto de proporção.....	37
Figura 7 – Exemplo do diminuir simples geral de figuras, caminhos melódicos e proporção.....	37
Figura 8 – Exemplo do diminuir composto em particular de figuras e caminhos melódicos e simples de proporção	37
Figura 9 – Exemplo do diminuir composto em particular de proporção e caminhos melódicos e simples de figuras	38
Figura 10 – Exemplo do diminuir composto em particular de figuras e caminhos melódicos e simples de proporção	38
Figura 11 – Exemplo do diminuir composto geral de figuras, caminhos melódicos e proporção	38
Figura 12 – Exemplos do intervalo Sol-Lá diminuídos por Ganassi.....	39
Figura 13 – Intervalos sem notas intermediárias	39
Figura 14 – Intervalos sem notas intermediárias do exemplo anterior diminuídos.....	39
Figura 15 – Exemplos de passagens diminuídas por Coclico	43
Figura 16 – Exemplos de passagens diminuídas por Coclico	43
Figura 17 – Intervalos diminuídos por Ortiz preservando o salto original.....	45
Figura 18 – Diminuições que mudam o último intervalo	45
Figura 19 – Trecho da diminuição do moteto <i>Te maneat semper</i> por Finck	48
Figura 20 – <i>Incipit</i> sem diminuição seguido pela versão diminuída (separados pela barra)....	53
Figura 21 – Cadência final sem diminuição seguida pela versão diminuída (separadas pela barra dupla).....	53

Figura 22 – <i>Tremolo gropizato</i>	54
Figura 23 – Gropo batuto	54
Figura 24 – Exercício de escala diminuída por Riccardo Rognoni.....	57
Figura 25 – Exercícios de saltos diminuídos por Riccardo Rognoni.....	57
Figura 26 – Exemplo de <i>minuta</i> [diminuição livre] por Girolamo Diruta	60
Figura 27 – Exemplos de <i>gropi</i> por Girolamo Diruta	61
Figura 28 – Exemplo de <i>tremolo</i> por Girolamo Diruta.....	61
Figura 29 – Exemplo de <i>accenti</i> por Girolamo Diruta.....	61
Figura 30 – Exemplo de <i>clamationi</i> por Girolamo Diruta	62
Figura 31 – <i>Diminuire osservato</i> quando a nota repetida no fim da diminuição é alcançada por grau conjunto.....	62
Figura 32 – <i>Diminuire osservato</i> quando a nota repetida no fim da diminuição é alcançada por um salto	62
Figura 33 – <i>Diminuire osservato</i> quando a nota repetida no fim da diminuição é alcançada por grau conjunto e leva para a nota seguinte em outra oitava	63
Figura 34 – Trecho da <i>canzona detta La Spiritata</i> de Giovanni Gabrieli diminuída por Girolamo Diruta	64
Figura 35 – Trecho da <i>canzona detta L'Albergona</i> de Antonio Montaro diminuída por Girolamo Diruta	65
Figura 36 – Primeiro exemplo musical do tratado <i>Breve et Facile Maniera d'Essercitarsi</i> (1593) de Giovanni Luca Conforti	67
Figura 37 – <i>Gropo</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti	68
Figura 38 – <i>Trillo</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti	68
Figura 39 – <i>Mezzo gropo</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti.....	68
Figura 40 – <i>Mezzo trillo</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti	68
Figura 41 – <i>Gropo di sopra</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti.....	69
Figura 42 – <i>Gropo di sotto</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti	69
Figura 43 – <i>Trillo di sotto</i> apresentado por Giovanni Luca Conforti.....	69
Figura 44 – Exemplo ternário de diminuição por Giovanni Luca Conforti.....	70
Figura 45 – Passagem diminuída por Bovicelli para exemplificar a colocação do texto	71
Figura 46 – Intervalo diminuído por Bovicelli, sem e depois com variação rítmica.....	72
Figura 47 – Exemplo de diminuição por Bovicelli	73
Figura 48 – Três versões de um intervalo diminuídas por Bovicelli	74
Figura 49 – <i>Groppetto</i> com notas iguais por Bovicelli	74

Figura 50 – <i>Groppetto</i> com variação ao final por Bovicelli.....	74
Figura 51 – Duas versões de um intervalo diminuídas por Bovicelli.....	75
Figura 52 – Duas versões de um intervalo diminuídas com muitos saltos por Bovicelli.....	75
Figura 53 – Duas notas Sol seguidas	79
Figura 54 – Passagem Sol-Si-Ré	80
Figura 55 – Passagem Sol-Si-Ré, porém com uma oitava abaixo simultânea no Ré.....	80
Figura 56 – Passagem Sol-Mi-Dó, porém com uma oitava acima simultânea no Dó.....	80
Figura 57 – Exemplificação dos ornamentos <i>esclamazione</i> e <i>crescere e scemar dela voce</i> por Viviane Kubo.....	87
Figura 58 – Modo de portar a voz segundo Francesco Rognoni.....	92
Figura 59 – <i>Tremoli</i> sobre mínimas apresentados por Francesco Rognoni.....	93
Figura 60 – <i>Tremoli</i> sobre semibreves apresentados por Francesco Rognoni.....	93
Figura 61 – <i>Trillo</i> sobre mínima apresentado por Francesco Rognoni.....	93
Figura 62 – <i>Trillo</i> sobre semibreve apresentado por Francesco Rognoni	93
Figura 63 – <i>Gruppo semplice</i> apresentado por Francesco Rognoni	94
Figura 64 – <i>Gruppo doppio</i> apresentado por Francesco Rognoni.....	94
Figura 65 – Opções para iniciar uma terça ou uma quarta abaixo segundo Francesco Rognoni	94
Figura 66 – Exemplos de <i>esclamazione</i> apresentados por Francesco Rognoni.....	95
Figura 67 – Exemplos de <i>esclamazione</i> apresentados por Francesco Rognoni com sinais evidenciando os momentos de crescendo e de diminuendo	95
Figura 68 – Diminuições sobre sequência acescente por Francesco Rognoni	96
Figura 69 – Diminuições sobre sequência descendente por Francesco Rognoni.....	96
Figura 70 – Diminuições sobre uma segunda por Francesco Rognoni	96
Figura 71 – Diminuição sobre célula melódica por Francesco Rognoni.....	97
Figura 72 – Diminuição sobre possível movimento cadencial por Francesco Rognoni	97
Figura 73 – Exemplo de cadência diminuída por Francesco Rognoni.....	97
Figura 74 – Exemplo de cadência <i>per finalli</i> diminuída por Francesco Rognoni	98
Figura 75 – Exemplos de como portar a voz segundo Francesco Rognoni.....	99
Figura 76 – Exemplos diminuídos de como portar a voz segundo Francesco Rognoni.....	99
Figura 77 – Exemplos de <i>lireggiare</i> apresentados por Francesco Rognoni	102
Figura 78 – Exemplos de arcadas apresentados por Francesco Rognoni	102
Figura 79 – <i>Lireggiare affettuoso</i>	103
Figura 80 – Exemplos de articulação para o corneto apresentados por Francesco Rognoni..	103

Figura 81 – Primeiro exemplo de diminuição apresentado por Francesco Rognoni	104
Figura 82 – Primeiro exemplo de diminuição instrumental apresentado por Francesco Rognoni	104
Figura 83 – Exemplos da demonstração da regra diminuição quase infalível de Francesco Rognoni.....	105
Figura 84 – Peça entabulada de Ottavio Valera	106
Figura 85 – <i>Biscroma</i>	110
Quadro 2 – Diminuições de <i>Motetti, Madrigali et Canzoni Francese</i> (1591).....	113
Figura 86 – Trecho de diminuições de Dalla Casa e Bassano sobre a <i>chanson</i> francesa <i>A la Fontaine du pré</i> , de Adrian Willaert	125
Figura 87 – Quatro passagens diminuídas (Dó-Ré: exemplo nº 3, Lá-Sol: exemplo nº 6; Dó-Si: exemplos 2 e 3) por Giovanni Bassano e <i>soggetto</i> de Signor mio caro de Cipriano de Rore, com a primeira diminuição de Bassano sobre o madrigal e a versão original de Cipriano	126
Figura 88 – Primeiro exemplo de intervalo diminuído por Bassano	127
Figura 89 – Diminuição com mudança de oitava por Bassano	128
Figura 90 – Diminuição já iniciada em outra oitava por Bassano	128
Figura 91 – Diminuição com salto de oitava por Bassano.....	128
Figura 92 – Mínima diminuída apenas com colcheias e sem repetição da nota diminuída no meio.....	129
Figura 93 – Diminuição com escala e sem repetição da nota diminuída no meio	129
Figura 94 – Diminuição sem repetição da nota diminuída no meio	129
Figura 95 – Diminuição de célula melódica com três notas	129
Figura 96 – Diminuição de célula melódica com semínimas	130
Figura 97 – Diminuição nota a nota de uma célula melódica	130
Figura 98 – Diminuição com redução da célula melódica original	130
Figura 99 – Diminuição que não segue o sentido do intervalo original	131
Figura 100 – Trecho da diminuição de Bassano sobre o madrigal <i>La bella netta ignuda e bianca mano</i> , de Cipriano de Rore	131
Figura 101 – Trecho da diminuição de Bassano sobre a <i>chanson</i> francesa <i>Un gay begier</i> , de Thomas Crecquillon.....	132
Figura 102 – Trecho da diminuição de Bassano sobre a <i>chanson</i> francesa <i>A la fontaine</i> , de Adrian Willaert.....	132
Figura 103 – <i>Cantizans</i>	133
Figura 104 – <i>Altizans</i>	133

Figura 105 – <i>Tenorizans</i>	133
Figura 106 – <i>Basizans</i>	134
Figura 107 – Cadência diminuída por Bassano	134
Figura 108 – Final da peça <i>Era il bel viso suo</i> , de Cipriano de Rore, diminuída por Bassano	136
Figura 109 – Final da peça <i>Ma poiché vostr' alteza</i> , de Cipriano de Rore, diminuída por Bassano	136
Figura 110 – Violas representadas no tratado de Praetorius, sendo violas da gamba os números 1, 2 e 3, viola bastarda o número 4 e <i>lira da braccio</i> o número 5	138
Figura 111 – Trecho da peça <i>La bella netta ignuda e bianca mano</i> de Cipriano de Rore diminuída por Giovanni Bassano	140
Figura 112 – Trecho das versões diminuídas vocal (primeira) e instrumental (segunda) por Giovanni Bassano sobre o madrigal <i>Anchor che col partire</i>	142
Quadro 3 – Regras para diminuir.....	147
Figura 113 – Compassos 1 a 3	155
Figura 114 – Fórmula de diminuição.....	156
Figura 115 – Fórmula de diminuição.....	156
Figura 116 – Fórmula de diminuição.....	156
Figura 117 – Compassos 1 a 3 com a diminuição de Giovanni Bassano	156
Figura 118 – Compassos 3 a 6	157
Figura 119 – Fórmula de diminuição.....	157
Figura 120 – Fórmula de diminuição	157
Figura 121 – Fórmula de diminuição	158
Figura 122 – Célula de fórmula de diminuição	158
Figura 123 – Compasso 5 e 6 com diminuição de Giovanni Bassano	158
Figura 124 – Compassos 7 a 9.....	159
Figura 125 – Fórmula de diminuição	159
Figura 126 – Compasso 9	159
Figura 127 – Célula de fórmula de diminuição	160
Figura 128 – Compassos 10 a 12.....	160
Figura 129 – Fórmula de diminuição	160
Figura 130 – Fórmula de diminuição	160
Figura 131 – Célula de fórmula de diminuição	161
Figura 132 – Fórmula de diminuição	161

Figura 133 – Célula de fórmula de diminuição.....	161
Figura 134 – Fórmula de diminuição	161
Figura 135 – Célula de diminuição	161
Figura 136 – Célula de diminuição	161
Figura 137 – Célula de diminuição	162
Figura 138 – Fórmula de diminuição de cadência	162
Figura 139 – Compassos 13 e 14	162
Figura 140 – Compassos 13 a 15 da diminuição de Giovanni Bassano	163
Figura 141 – Compassos 15 a 17	163
Figura 142 – Célula de fórmula de diminuição.....	164
Figura 143 – Célula de fórmula de diminuição.....	164
Figura 144 – Fórmula de diminuição	164
Figura 145 – Fórmula de diminuição	164
Figura 146 – Compassos 18 a 20	165
Figura 147 – Célula de fórmula de diminuição.....	165
Figura 148 – Fórmula de diminuição	165
Figura 149 – Fórmula de diminuição	165
Figura 150 – Célula de fórmula de diminuição.....	165
Figura 151 – Célula de fórmula de diminuição.....	166
Figura 152 – Fórmula de diminuição de cadência	166
Figura 153 – Compasso 21.....	166
Figura 154 – Fórmula de diminuição	166
Figura 155 – Fórmula de diminuição	167
Figura 156 – Compassos 22 a 24	167
Figura 157 – Fórmula de diminuição	168
Figura 158 – Célula de fórmula de diminuição.....	168
Figura 159 – Compasso 25.....	168
Figura 160 – Fórmula de diminuição	168
Figura 161 – Fórmula de diminuição	169
Figura 162 – Compassos 26 a 29	169
Figura 163 – Fórmula de diminuição	169
Figura 164 – Fórmula de diminuição	169
Figura 165 – Compasso 29.....	170
Figura 166 – Fórmula de diminuição	170

Figura 167 – Célula de fórmula de diminuição	170
Figura 168 – Compassos 30 a 32.....	171
Figura 169 – Fórmula de diminuição	171
Figura 170 – Fórmula de diminuição	171
Figura 171 – Compassos 32 e 33.....	172
Figura 172 – Fórmula de diminuição	172
Figura 173 – Compassos 34 e 35.....	173
Figura 174 – Célula de diminuição.....	173
Figura 175 – Fórmula de diminuição	173
Figura 176 – Compassos 34 e 35 na diminuição de Giovanni Bassano	174
Figura 177 – Compassos 36 e 37.....	174
Figura 178 – Célula de fórmula de diminuição	175
Figura 179 – Célula de fórmula de diminuição	175
Figura 180 – Célula de fórmula de diminuição	175
Figura 181 – Célula de fórmula de diminuição	175
Figura 182 – Fórmula de diminuição	175
Figura 183 – Compassos 38 a 40.....	176
Figura 184 – Célula de fórmula de diminuição	176
Figura 185 – Célula de fórmula de diminuição	176
Figura 186 – Célula de fórmula de diminuição	176
Figura 187 – Fórmula de diminuição	177
Figura 188 – Célula de fórmula de diminuição	177
Figura 189 – Compassos 41 a 43.....	177
Figura 190 – Célula de fórmula de diminuição	178
Figura 191 – Compassos 41 a 43 na diminuição de Giovanni Bassano	178
Figura 192 – Compassos 43 a 45.....	179
Figura 193 – Célula de fórmula de diminuição	179
Figura 194 – Fórmula de diminuição	179
Figura 195 – Compassos 43 a 45 na diminuição de Giovanni Bassano	180
Figura 196 – Compassos 45 e 46.....	180
Figura 197 – Fórmula de diminuição	181
Figura 198 – Fórmula de diminuição	181
Figura 199 – Compassos 47 a 49.....	181
Figura 200 – Fórmula de diminuição	182

Figura 201 – Célula de fórmula de diminuição.....	182
Figura 202 – Célula de fórmula de diminuição.....	182
Figura 203 – Célula de fórmula de diminuição de cadência.....	182

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	18
2	PANORAMA DOS TRATADOS DE DIMINUIÇÃO DE 1535 A 1620.....	31
2.1	SILVESTRO GANASSI – <i>OPERA INTITULATA FONTEGARA</i> (1535)	33
2.2	MARTIN AGRICOLA – <i>MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH</i> (1545).....	41
2.3	ADRIANUS PETIT COCLICO – <i>COMPENDIUM MUSICES</i> (1552)	42
2.4	DIEGO ORTIZ – <i>TRATADO DE GLOSAS</i> (1553).....	44
2.5	HERMANN FINCK – <i>PRACTICA MUSICA</i> (1556)	47
2.6	JUAN BERMUDO - <i>EL LIBRO LLAMADO DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES</i> (1555)	49
2.7	GIOVANNI CAMILLO MAFFEI DA SOLOFRA – CARTA A GIOVANNI DA CAPUA (1562)	50
2.8	TOMÁS DE SANTA MARÍA – <i>ARTE DE TAÑER FANTASIA</i> (1562).....	51
2.9	GIROLAMO DALLA CASA – <i>IL VERO MODO DI DIMINUIR</i> (1584)	52
2.10	GIOVANNI BASSANO – <i>RICERCATE, PASSAGGI, ET CADENTIE</i> (1585) E <i>MOTETTI, MADRIGALI ET CANZONI FRANCESE</i> (1591).....	55
2.11	RICCARDO ROGNONI – <i>PASSAGGI PER POTERSI ESSERCITARE NEL DIMINUIRE</i> (1592)	55
2.12	GIROLAMO DIRUTA – <i>IL TRANSILVANO</i> (1593) E <i>SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO</i> (1609)	58
2.13	GIOVANNI LUCA CONFORTI – <i>BREVE ET FACILE MANIERA D’ESSERCITARSI A FAR PASSAGGI</i> (1593).....	66
2.14	GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI – <i>REGOLE, PASSAGGI DI MUSICA</i> (1594)..	70
2.15	LODOVICO ZACCONI – <i>PRATTICA DI MUSICA</i> (1596)	76
2.16	AURELIO VIRGILIANO – <i>IL DOLCIMELO</i> (C. 1600).....	78
2.17	LUIGI ZENOBI – CARTA PARA <i>SERENISSIMO MIO SIGNORE, SIGNORE ET PADRON SINGOLARISSIMO</i> (C. 1600)	81
2.18	GIOVANNI BATTISTA SPADI DA FAENZA – <i>LIBRO DE PASSAGGI</i> (1609 E 1624)	89

2.19	ANTONIO BRUNELLI – <i>VARII ESERCITII</i> (1614)	90
2.20	FRANCESCO ROGNONI TAEGGIO – <i>SELVA DE VARII PASSAGGI</i> (1620).....	91
3	GIOVANNI BASSANO E SEUS TRABALHOS SOBRE A DIMINUIÇÃO	107
3.1	<i>RICERCATE, PASSAGGI ET CANDENTIE</i> (1585).....	108
3.2	<i>MOTETTI, MADRIGALI ET CANZONI FRANCESE</i> (1591)	113
3.3	A RICERCATA E A TÉCNICA NECESSÁRIA PARA EXECUTAR UMA DIMINUIÇÃO	120
3.4	INTERVALOS E PASSAGENS DIMINUÍDAS	125
3.5	CADÊNCIAS DIMINUÍDAS.....	132
3.6	DIMINUIÇÕES <i>ALLA BASTARDA</i>	137
3.7	A ESCRITA IDIOMÁTICA E AS TRÊS DIMINUIÇÕES DO MADRIGAL ANCHOR CHE COL PARTIRE DE CIPRIANO DE RORE.....	140
3.8	A DIMINUIÇÃO DE MOTETOS A DUAS VOZES E OS PAPÉIS DAS VOZES POLIFÔNICAS NA DIMINUIÇÃO.....	142
4	COMO DESENVOLVER UMA MANEIRA DE DIMINUIR.....	144
4.1	CONJUNTO DE REGRAS PARA DIMINUIR.....	146
4.1.1	Regra 1: Entender os próprios limites técnicos e do instrumento ou da voz utilizados na diminuição	148
4.1.2	Regra 2: Ter atenção ao contraponto	148
4.1.3	Regra 3: Normalmente, deve-se conduzir a diminuição por grau conjunto.....	149
4.1.4	Regra 4: Deve haver equilíbrio entre notas consonantes e dissonantes na diminuição	149
4.1.5	Regra 5: Utilizar saltos na diminuição de preferência para consonâncias	149
4.1.6	Regra 6: A nota diminuída deve ser repetida, preferencialmente, no começo, no meio e ao final da diminuição	149
4.1.7	Regra 7: Preferencialmente, a diminuição deve respeitar o sentido do intervalo original	150
4.1.8	Regra 8: É possível mudar de oitava através da diminuição.....	151
4.1.9	Regra 9: No geral, a diminuição deve ter variação rítmica.....	151
4.1.10	Regra 10: Acumular um repertório de fórmulas de diminuição (intervalos e cadências) e saber as possibilidades recombinação destas	151
4.1.11	Regra 11: Não se deve ignorar completamente a estrutura textual ao diminuir.....	152

4.1.12	Regra 12: Prioritariamente, as vozes diminuídas são o soprano e o baixo, respectivamente, porém outros cenários também são possíveis	152
4.1.13	Regra 13: Figuras maiores (mínimas, semibreves, breves e longas) são mais propícias para a diminuição, porém também é possível diminuir figuras menores	153
4.1.14	Regra 14: As cadências devem ser diminuídas sempre que for cômodo	153
4.1.15	Regra 15: A diminuição não deve acontecer imediatamente no início da peça	154
4.2	DEMONSTRAÇÃO DAS REGRAS PARA DIMINUIR NO MADRIGAL <i>IO CANTEREI D'AMOR SI NOVAMENTE</i>	154
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
	REFERÊNCIAS	185
	APÊNDICE A – DIMINUIÇÕES SOBRE O MADRIGAL <i>IO CANTEREI D'AMOR SI NOVAMENTE</i>	194

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca apresentar uma maneira de diminuir ou de executar diminuições baseando-se nas duas publicações de Giovanni Bassano (1560/61-1617) dedicadas a esta prática, *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585) e *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Apesar do propósito didático que Bassano dá aos dois livros, ambos têm como única fonte de instruções suas cartas ao leitor, que fornecem apenas breves orientações práticas. Logo, busca-se através da contextualização histórica e da análise musical, extrair conceitos que possam ser aplicados quando uma diminuição for realizada, escrita ou performada.

O Renascimento europeu, período histórico que compreende os acontecimentos na Europa entre meados do século XIV até o final do século XVI, é comumente descrito de maneira mitológica, através do “mito do Renascimento”, discutido pelo historiador Peter Burke no livro *The Renaissance* (1997) [O Renascimento¹]. No qual, metaforicamente a Europa renasceria iluminada da escuridão da Idade das Trevas, a Idade Média. Esta perspectiva, chamada pelo pesquisador Jerry Brotton (2009, p. 11) de “uma versão cada vez mais agonizante do Renascimento”, é apresentada por ele da seguinte forma:

Este ponto de vista defende que, desde o final do século XIV, a cultura europeia redescobriu uma tradição intelectual greco-romana que permitiu a estudiosos e artistas, situados quase que exclusivamente na Itália, desenvolverem modos de pensar e agir mais sofisticados e civilizados. Isso por sua vez criou condições para a literatura, arte e filosofia de Petrarca, Michelangelo e Ficino. Essa abordagem também argumenta que o Renascimento formou a base permanente da civilização europeia moderna.

Segundo Peter Burke (1997, p. 1), essa ideia de Renascimento tem origem em meados do século XIX, nas obras de historiadores como Jules Michelet (1798-1874) e escritores como George Eliot, pseudônimo da escritora Mary Ann Evans (1819-1880), mas principalmente na obra *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) [A cultura do Renascimento na Itália²] do historiador suíço Jacob Burckhardt. Sobre essa influência o historiador Cássio Fernandes (2012, p. 21) comenta:

Há uma profunda identificação entre o Renascimento italiano, concebido como época histórica, e o nome do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897). [...] O produto de seus estudos teve tão grande significado nesse contexto, que se tornou quase impossível pensar a Renascença italiana, como bloco histórico unitário, sem fazer

¹ *The Renaissance* (1997) de Peter Burke possui uma tradução para o português feita por Rita Canas Mendes e publicada em 2008 pela editora Texto & Grafia sob o título “O Renascimento”.

² Tradução brasileira de *Die Cultur der Renaissance in Italien* (1860) de Jacob Burckhardt publicada pela Companhia das Letras, com o título *A Cultura do Renascimento na Itália* (2009), tradução de Sérgio Tellaroli.

referência à figura de Burckhardt, já que o esboço e o aspecto formal da época se deveram originalmente ao alcance de sua descoberta.

Porém, para Burke (1997, p.1-2) essa ideia de Renascimento é, em dois sentidos, um mito. Primeiramente, no sentido de uma afirmação sobre o passado que se revela falsa ou exagerada, nesse caso, por exemplo, como os dramáticos contrastes entre o Medievo e o Renascimento, entre a Itália e o restante da Europa ou entre a Europa e o restante do mundo. Para o autor, esses contrastes são exagerados e ignoram, por exemplo, as muitas inovações e influências da Idade Média e o interesse da península itálica pela música e arte de outras regiões, especialmente a franco-flamenga. Já o segundo sentido do termo “mito” é mais literal e se refere a uma história simbólica com personagens grandiosos (ou seja, mitológicos), lição moral e, nesse caso, uma história sobre o passado que explica e justifica o tempo presente. Para Burke (1997, p. 2), a Renascença descrita por Burckhardt é uma história de heróis, como Michelangelo e Petrarca, e vilões, como a família Borgia, todos com histórias grandiosas contadas como alegorias de uma metáfora de despertar e renascimento para ilustrar as mudanças culturais que aconteceram na Renascença e originaram a sociedade moderna.

Sendo assim, é possível notar um intenso juízo de valor embutido nesse ideário de Renascimento, que oculta a história do Medievo, desconsidera a complexidade das relações entre os povos e das transformações na Europa renascentista e, principalmente, reproduz a narrativa de uma supremacia europeia, ignorando as diversas influências não europeias desse fenômeno histórico. Se desprender dessa visão de Renascimento é extremamente importante para um melhor entendimento das mudanças culturais características desse período.

O historiador Jerry Brotton explica, no livro *The Renaissance Bazaar* [O Bazar do Renascimento (2009, p.11)], que não há uma visão única sobre o Renascimento europeu e sobre a causa de todas essas mudanças, mas aponta que o impacto das culturas orientais teve efeito decisivo, principalmente com a progressiva intensificação do comércio após as cruzadas, e a queda de Constantinopla, que causou, especialmente, uma grande emigração para a península itálica. Outros fatores relevantes apontados pelo autor são a invenção da imprensa, a reforma protestante e as grandes navegações. Eventos que causaram mudanças na sociedade europeia e que tiveram diferentes influências e recepções em cada região.

No século XVI a península itálica era uma das regiões mais populosas da Europa, com cerca de 10 a 11 milhões de habitantes. A título de comparação, a França, região mais populosa, possuía cerca de 15 milhões de habitantes, já a Espanha e Portugal, em pleno período das grandes navegações, possuíam respectivamente apenas cerca de 7 milhões e um milhão de habitantes. A Itália também possuía algumas das maiores cidades europeias do período, com

Nápoles, Milão e Veneza superando cem mil habitantes (Bertonha, 2008, p. 32). Esse ambiente urbano é apontado por Peter Burke (2014, p. 68) como crucial para o desenvolvimento das artes deste período, por permitir uma concentração de diversos artistas em um mesmo espaço. O autor ainda pontua que, nos séculos XV e XVI, duas regiões europeias extremamente urbanizadas eram a Itália e onde hoje são os Países Baixos e Bélgica, regiões de origem de muitos artistas renascentistas.

Nesse período a Itália ainda não era uma nação unificada³, mas o conceito de *Italia* já representava o nome dado à região da península itálica, que era composta em maior parte, por cidades-estados. A geografia da região influenciou que a Itália desenvolvesse o comércio e cidades como Veneza, Genova e Florença tiveram um importante papel no comércio da época. Afinal, a península era central na Europa e de fácil acesso ao mar Mediterrâneo, permitindo que os italianos intermediassem principalmente as trocas entre a Europa e o oriente. (Burke, 2014, p. 29).

A Sereníssima República de Veneza, em especial, prosperou muito com o comércio e com as trocas culturais com o oriente e foi extremamente impactada por ele. Para Jerry Brotton (2009, p. 44), “Veneza foi a cidade mais importante do Renascimento não apenas pela combinação do comércio com a luxúria estética, mas também por sua admiração e imitação das culturas orientais”. O autor explica que já acontecia por séculos o comércio entre o oriente e o ocidente através do mar Mediterrâneo, porém foi apenas após o fim das cruzadas que as relações comerciais entre comunidades árabes e cristãs ficaram mais fáceis. Já no século XVI, Veneza estabeleceu o domínio do comércio com o oriente, derrotando concorrentes como Gênova e Florença, e estabelecendo centros comerciais e consulados venezianos em cidades como Alexandria⁴, Damasco⁵ e Aleppo⁶ (Brotton, 2009, p.43).

A Europa que, na época, exportava, no geral, madeira e metais semipreciosos, importava mercadorias de luxo e muito valiosas, tais como especiarias, seda, cetim, veludo, tapeçarias, ópio, plantas raras, pedras preciosas, tinturas e pigmentos, que impactaram profundamente as mais diversas esferas do cotidiano europeu, da alimentação às artes. Os livros de culinária do século XV incluíam diversos ingredientes vindos do oriente como amêndoas,

³ O processo de criação de um Estado independente italiano, chamado em italiano de *Risorgimento* [Ressurgimento], foi formalmente concluído em 1860, ainda que alguns territórios hoje italianos tenham sido incorporados posteriormente, como o Vêneto (anexado em 1866), Roma (anexada em 1870) e Friul-Veneza Júlia, incorporada em 1918 (Bertonha, 2008, p. 50).

⁴ Cidade portuária do Egito, na época Egito Otomano, uma divisão administrativa do Império Otomano.

⁵ Cidade síria, na época pertencente ao Império Otomano.

⁶ Também uma cidade síria, na época pertencente ao Império Otomano.

açafrão, gengibre, açúcar, canela, cravo-da-índia e noz-moscada. Essas especiarias poderiam ser utilizadas como tempero, medicamentos, perfumes e até adotadas em cerimônias religiosas, logo, mesmo que disponíveis em poucas quantidades estavam presentes na vida cotidiana europeia. A influência desse comércio também foi importante para as artes, sendo de origem oriental pigmentos como o lápis-lazúli, o *vermilion* e o cinábrio, todos importados através de Veneza, que caracterizaram os vibrantes azuis e vermelhos da pintura renascentista (Brotton, 2009, p. 43-44).

Quanto a música, Giulio Ongaro (2001) explica que Veneza se tornou tardiamente um centro importante de música quando comparada com outras cidades do norte da Itália e, para o autor, essa questão se dá, principalmente, por causa do sistema político da cidade, que, com eleições para os cargos públicos, garantia que nenhuma família obtivesse poder exacerbado e dividia os cargos importantes entre as várias famílias nobres. Esse fato, somado ao costume veneziano e suas leis suntuárias⁷, que desencorajavam demonstrações exageradas de riqueza, restringiam o mecenato da música.

No século XVI, Veneza finalmente teria atingido esse *status* de um importante centro musical, sendo a contratação do compositor franco-flamengo Adrian Willaert (c.1490-1562) como mestre de capela da Basílica de São Marcos apontada, por Ongaro (2001), como o principal marco desse desenvolvimento. Tal contratação que fazia parte de uma nova política cultural do governo veneziano, especialmente do Doge Andrea Gritti (1455-1538) que era extremamente interessado por música. Willaert era um compositor internacionalmente conhecido e sua presença teve um grande impacto no cenário musical veneziano. O sucessor de Willaert na Basílica foi um de seus alunos, Cipriano de Rore (1515/16-1565), outro compositor de origem franco-flamenga e de notável sucesso internacional. Porém, após um pouco mais que um ano Cipriano deixou o cargo, sendo sucedido por outro aluno de Willaert, Gioseffo Zarlino (1517-1590), um compositor nativo de Chioggia, uma cidade pertencente a Sereníssima e vizinha à Veneza. Zarlino não era conhecido internacionalmente como compositor, como seus predecessores, porém já havia se estabelecido como uma das principais autoridades da teoria musical com a publicação do tratado *Le Istitutioni Harmoniche* (1558). E foi em 1568, durante a gestão de Zarlino, que uma grande mudança ocorreu, um grupo permanente de instrumentistas foi adicionado ao serviço da basílica, formalizando uma prática que já era existente (Ongaro, 2001).

⁷ Leis que regulam hábitos de consumo, restringindo o luxo e a extravagância.

A música instrumental também floresceu em Veneza no século XVI. Instrumentistas venezianos eram requisitados em diversas partes da Europa, especialmente músicos pertencentes aos *Trombe e Piffari* do Doge, grupo instrumental do governo da Sereníssima. Por exemplo, o Papa Leão X⁸ (1475-1521) escreveu diretamente para o Doge para obter os serviços de um de seus *piffari*, Zuan Maria del Cornetto. Outro exemplo de como os instrumentistas venezianos eram requisitados foi a contratação dos irmãos Bassano⁹ pelo Rei Henrique VIII da Inglaterra (1491-1547). Uma evidência que indica esse florescer da música instrumental em Veneza foi o grande número de construtores de instrumentos que se estabeleceram na cidade, muitos deles inclusive de origem estrangeira (Ongaro, 2001).

Outro fator muito importante para o desenvolvimento do cenário musical de Veneza foi o grande número de casas publicadoras de música na cidade. Sendo de Veneza a primeira publicação de música polifônica, por Ottaviano Petrucci (1466-1539) em 1501. Porém, uma indústria bem-sucedida de publicação musical foi estabelecida principalmente pelos trabalhos da família Scotto e do editor, de origem francesa, Antoine Gardane (1509-1569), ou, como ficou conhecido na Itália, Antonio Gardano. Em meados do século XVI, as casas publicadoras venezianas já eram as mais importantes da Itália e músicos estrangeiros visitavam Veneza especialmente para supervisionar as publicações de suas obras, contribuindo para o enriquecimento do cenário musical veneziano.

E foi neste contexto, de uma Veneza cosmopolita e de grande riqueza cultural, que viveu Giovanni Bassano. Ao contrário de muitas figuras musicais importantes do século XVI, muito sobre a vida de Bassano, sobre sua família e sobre suas conexões é conhecido. Estas características possibilitam uma melhor compreensão do contexto em que o compositor está inserido e da influência do nome Bassano que Giovanni carregava. Giovanni Bassano era

⁸ Giovanni de Medici nasceu em Florença, em 1475, e era membro de uma importante e influente família fiorentina. Seu pai era Lourenço di Medici (1449-1492), conhecido como Lorenzo, il Magnifico [Lourenço, o Magnífico]. Giovanni foi coroado como Papa Leão X em 1513, sucedendo o Papa Júlio II. Leão X desperdiçou a fortuna da Igreja e recorreu a venda de indulgências para financiar uma cruzada contra os Turcos e a construção da Basílica de São Pedro. E foi neste contexto que as Noventa e Cinco Teses (1517) de Martinho Lutero foram publicadas, Leão X excomungou Lutero, porém sua administração não previu o real significado da Revolução Protestante e com sua morte repentina, em 1521, Leão X deixou a Itália em desordem política, o norte da Europa em crescente aproximação do protestantismo e o tesouro da Igreja endividado. Foi sucedido por seu primo Giulio de Medici (1478-1535), coroado Papa Clemente VII (Walsh, 2007, p.143).

⁹ Em 1531, os irmãos Alvise (-1554), Anthony (-1574), Jasper (-1577) e John Bassano (-1570) foram brevemente contratados pela corte de Henrique VIII para tocar no em um dos *consorts* da coroa onde eram tocadas sacabuxas e charamelas. Em 1538, Anthony Bassano retorna a Inglaterra, nomeado pelo rei como “fabricante de instrumentos diversos”. Um ano depois Alvise, Jasper e John também retornam a Inglaterra, desta vez trazendo mais dois irmãos, Jacomo (-c.1559/66), o mais velho, e Baptista (-1576), o mais novo. Desta vez os irmãos Bassano formariam um novo *consort* da corte, onde seriam tocadas apenas flautas doces. Jacomo, avô de Giovanni, retorna a Veneza alguns anos depois, dando continuidade ao ramo veneziano da família (Lasocki, 2015, p. 11-14).

membro de uma famosa família, supostamente de origem judaica, de instrumentistas, cantores, compositores e, principalmente, construtores de instrumentos de sopro que se estabeleceram em Londres e Veneza no século XVI. Para o musicólogo David Lasocki (1995, p. 210), é cada vez mais claro que a família Bassano estava entre os mais importantes construtores de instrumentos do século XVI. A marca associada aos instrumentos construídos pela família Bassano, conhecida como “pés de coelho” ou apenas “!!”, é encontrada na maior parte dos instrumentos de sopro sobreviventes do século XVI, evidenciando a importância e o sucesso comercial dos instrumentos construídos pelos Bassano (Silva, 2010, p. 105).

As origens dos Bassano remetem à cidade que dá nome a família: a província de Bassano, dependência da Sereníssima República de Veneza (Atual Bassano del Grappa). O sobrenome Bassano era um sobrenome comum entre judeus italianos, variando em Bassan, di Bassan e Bassani, um nome bem conhecido no cenário judaico do norte da Itália. Dentre os judeus com esse nome, encontravam-se líderes de comunidades judaicas, na maioria das cidades grandes do norte da Itália, sendo o sobrenome de mais de uma família rabínica. Havia um rabino Bassano em Veneza, Verona, Mântua, Ferrara e Constantinopla, dentre outros lugares. Porém, a classe trabalhadora cristã também adotou como sobrenome o nome das cidades em que viviam. Ainda assim, Bassano era um nome mais comum entre judeus do que entre cristãos por volta de 1500 e um cristão que se chamasse Bassano em Veneza no século XVI certamente corria o risco de ser confundido com um judeu e processado pela Inquisição (Lasocki; PRIOR, 1995, p. 92).

Os membros mais reconhecidos da família Bassano são Giovanni Bassano, na música, e, no campo da literatura, Emilia Bassano Lanier, primeira mulher inglesa a se afirmar profissionalmente como poeta. Emilia publicou apenas um volume de poemas em 1611, intitulado *Salve Deus Rex Judaeorum* (“Salve Deus, rei dos judeus”), um curioso título para uma publicação cristã no século XVII. Em 1973, o pesquisador Alfred Leslie Rowse aponta que Emilia Lanier, era a *dark lady* dos sonetos de William Shakespeare e inclusive questiona se algumas obras do mesmo não seriam de Emilia, acontecimento que projetou seu nome no campo de estudos da literatura.

Filho de Orsetta Bassano e Santo Gritti (conhecido como Santo Bassano), Giovanni nasceu em Veneza por volta dos anos de 1560 e 1561. Sua data de nascimento era comumente aceita em torno de 1558, porém Giulio Ongaro (1992, p. 411-412) encontrou no livro de registro de óbitos da paróquia de San Maurizio, em Veneza, a entrada que contém o ano da morte de Bassano, 1617, e sua idade: 56 anos. Desta maneira, sua data de nascimento passou a ser considerada como sendo entre os anos de 1560 e 1561.

Já em 1576, com 15 ou 16 anos, Giovanni é mencionado em documentos da Procuradoria de São Marcos como “Zanetto”, um diminutivo para Giovanni, quando lhe foi oferecido um trabalho temporário como instrumentista na basílica. Tal forma do nome de Bassano no diminutivo deixou de ser mencionada ao longo dos anos, evidenciando que esta era uma referência à idade do músico (ONGARO, 1992, p. 412). Além disso, para Jeffrey Kurtzman (2018, p. 312) Giovanni poderia corresponder também a um outro “Zanetto” que foi aceito como menino cantor na basílica em 1671, neste caso Bassano teria 10 ou 11 anos. De qualquer forma, após o término do serviço temporário, os procuradores de São Marcos decidiram manter Bassano como membro dos instrumentistas da basílica (ONGARO, 2018, p. 34). Durante a estadia de Bassano como funcionário da Basílica, Gioseffo Zarlino (-1590), Baldassare Donato (1529-1603), Giovanni Croce (1557-1609) e, posteriormente, Claudio Monteverdi (1567-1643) ocuparam o posto de mestre de capela (Ongaro, 2018, p. 28-29).

Este grupo de instrumentistas era liderado por Girolamo Dalla Casa (-1601), cornetista e autor do tratado de diminuição *Il vero modo di diminuir* (1584). Dalla Casa e seus irmãos Nicolò e Giovanni (ambos sacabuxistas) foram contratados em 1568 por Gioseffo Zarlino para formar o primeiro conjunto instrumental permanente da Basílica de São Marcos (Kurtzman, 2018, p. 312). Sobre as obrigações de Girolamo e do conjunto instrumental com a basílica Giulio Ongaro (2018, p. 33-34), escreve:

[...] a igreja já possuía uma tradição razoavelmente bem estabelecida de ter apresentações instrumentais em dias solenes de festa e, a partir de 1568, adquiriu um grupo instrumental com a obrigação contínua de servir a essa função. [...] Para essa tarefa, Girolamo recebeu um salário aproximado ao equivalente à média do cantor em tempo integral em São Marcos. Na realidade, Girolamo estava concordando em atuar como um contratante, recebendo uma quantia fixa todos os anos e depois negociando com seus músicos separadamente para fornecer música para a igreja. O uso de instrumentistas em grandes festas cresceu de 1568 até o século XVII, tanto no número de festas para as quais os instrumentistas foram usados, quanto no número de instrumentistas contratados para cada ocasião. [...] esses instrumentistas não eram limitados à performance de música instrumental, mas eles também eram misturados com as vozes do coro.¹⁰

Estas atividades anteriormente eram realizadas pelos *Trombe e Piffari* do Doge, grupo do qual o próprio Girolamo Dalla Casa foi integrante e líder, assim como Giovanni

¹⁰ “[...] the church had a fairly well established tradition of having instrumental performances on solemn feast days, and from 1568 on it acquired an instrumental group with an ongoing commitment to serve such a function. [...] For this task, Girolamo received a salary roughly equivalent to that of an average full-time singer at San Marco. In effect Girolamo was agreeing to act as a contractor, receiving a fixed sum every year and then negotiating with his musicians separately to provide music for the church. The use of instrumentalists at major feasts grew during from 1568 on, well into the seventeenth century, both in numbers of feasts for which instrumentalists were used and also in the total number of instrumentalists employed for each occasion. [...] these instrumentalists were not limited to performances of instrumental music, but they also mixed with the voices of the choir” (Ongaro, 2018, p. 33-34).

Bassano. Apesar deste ser o primeiro grupo permanente de instrumentistas mantido para o serviço religioso em São Marcos, a utilização de instrumentos em grandes eventos da basílica já era uma prática comum. Com a ampliação do grupo, Dalla Casa foi nomeado o primeiro *capo de' concerti*, ou seja, diretor da música instrumental e dos instrumentistas da Basílica de São Marcos (Tettamanti, 2010, p. 184-185). E após a morte de Dalla Casa em 1601, Giovanni Bassano herda tanto a posição de liderança no grupo de *piffari* da Senhoria (posição que ele manteve até por volta de 1614), como o cargo de *capo de' concerti* de São Marcos, que ele manteve até sua morte em 1617) (Selfridge-Field, 1976, p. 155-156).

No entanto, o posto de *capo de' concerti* não foi o único cargo importante que Giovanni Bassano ocupou na basílica. Em 1583 ele foi nomeado *maestro di canto* do seminário de São Marcos, na função era de ensinar solfejo, contraponto e *cantus firmus*, posição que ele também manteve até sua morte, em 1617. Este cargo normalmente não era oferecido para instrumentistas e sua nomeação contribui para a evidência de que Bassano era o “Zanetto”, menino cantor de 10 ou 11 anos aceito pela basílica (KURTSMAN, 2018, p. 312). O cargo de *maestro di canto* foi desempenhado anteriormente por Gioseffo Zarlino, Baldassare Donato e Giovanni Croce (todos foram mestres de capela em São Marcos) (COL, 2018, p. 242). Para Eleanor Selfridge-Field (1976, p. 154), esta função concedia um reconhecimento de Giovanni Bassano como uma autoridade do contraponto, o que não era comum para um instrumentista que teve sua fama ligada inicialmente a um manual de improvisação. A autora também completa que tal posição ressaltava o prestígio de Bassano, pois não deveria ser qualquer cornetista em Veneza o sucessor de um nome tão significativo como o de Zarlino.

O corneto, instrumento de Giovanni Bassano, era, segundo Eleanor Selfridge-Field (1976, p. 153), o instrumento mais respeitado de seu tempo. Na primeira parte do tratado *Il vero modo di diminuir* (1584), Girolamo Dalla Casa dedica uma pequena seção para falar do corneto, na qual fica claro não só sua predileção como, também, a superioridade que ele vê no instrumento. Dalla Casa escreve:

Dos instrumentos de sopro, o mais excelente é o Corneto por imitar a voz humana mais do que os outros instrumentos. Este instrumento se usa piano e forte e em qualquer tipo de Tom, assim como faz a voz. Precisa, portanto, exercitar-se a fazer bom instrumento [ou seja, ter um bom som] e ficar de olho para não fazer com que o instrumento tenha um quê de Trompa, nem de [Corneto] muto. [...] Eu escreveria ainda sobre os outros instrumentos de sopro, mas por ser este o principal deixo de escrever (Dalla Casa, 1585).¹¹

¹¹ “De gli Stromenti di fiato il piu eccellente è il Cornetto per imitar la uoce humana piu de gli altri stromenti. Questo stromento si adopera piano, & forte, & in ogni sorte di Tuono, si come fa la uoce. Bisogna dunque esercitarsi a far buon stromento, & guardarsi di non far il stromento, che habbi del Corno, ne del muto. [...] Io

Ainda sobre a importância do corneto, em especial no repertório realizado em São Marcos, Eleanor Selfridge-Field (1976, p. 158) escreve:

Onde indicado, o corneto deve ser preferencialmente o instrumento soprano. Com o grande interesse atual pela música antiga e a crescente disponibilidade de instrumentos apropriados, seria preferível incentivar mais instrumentistas de sopro a se tornarem proficientes em tocar [o corneto] do que sugerir [instrumentos] alternativos. Isto é particularmente verdade para obras de 1597 quando o violino era pouco usado, se é que fosse usado, em São Marcos. Nenhum instrumento representa a era particular de Gabrieli, e sua associação com festividades e pompa é totalmente diferente da associação do violino com estados agitados da alma. Aqueles que pretendem respeitar as intenções de Gabrieli devem estar preparados para aceitar o corneto como “o mais excelente de todos”.¹²

Mas com o fim do Renascimento, a popularidade do corneto começa a diminuir, e, em São Marcos, a nomeação de Claudio Monteverdi como mestre de capela trazia um novo repertório, diferente do composto por Giovanni Gabrieli, que dava uma posição de destaque para o corneto. O repertório composto por Monteverdi continha um novo instrumento principal: o violino. Para Selfridge-Field (1976, p. 156), Bassano, que há anos desfrutava de uma posição de destaque, não teria ficado contente em ceder seu espaço de solista para um violinista. Após a morte de Giovanni Bassano em 1617, o cargo de *capo de' concerti* que havia sido ocupado por dois cornetistas, agora era entregue ao violinista Francesco Bonfante (1576-1661), porém a orquestra de São Marcos manteve uma formação similar à de Bassano até por volta de 1630, quando a peste chegou a Veneza. Depois deste período, poucos instrumentistas de sopro foram contratados e maior espaço foi dado para violinos, violas e violoncelos.

Giovanni Bassano transitou por um cenário musical extremamente importante tanto para a música do século XVI, quanto para a música do século XVII. E apesar de, para a história da música, sua figura praticamente desaparecer à sombra de Claudio Monteverdi, Giovanni Gabrieli e outros de seu tempo, Giovanni Bassano ocupou cargos de muito prestígio para sua época e sua fama como bom instrumentista é descrita por Girolamo Diruta (1554-1610) no tratado de órgão e diminuição *Il Transilvano* (1593) e por Michael Praetorius (1571-1621) no tratado enciclopédico *Syntagma musicum* (1619). E, também, é evidente o saber que Bassano

scriverei ancor de gli altri stromenti di fiato, ma per esser questo il principal lasso di scriverne, per adesso attenderemo alla Minuta” (Dalla Casa, 1584).

¹² “Where indicated, the cornett should be the preferred treble instrument. With the current great interest in early music and the increasing availability of appropriate instruments, one would prefer to encourage more wind players to become proficient at playing it than to suggest alternatives. This is particularly so for the works of 1597, when the violin was used little if at all at St Mark's. No instrument represents Gabrieli's particular era so well as the cornett, and its association with festivity and pageantry is totally different from the violin's association with agitated states of the soul. Those who aim to respect Gabrieli's intentions should be prepared to accept the cornett as 'the most excellent of all'” (Selfridge-Field, 1976, p 158).

possuía sobre o contraponto, uma vez que ocupou um cargo raramente oferecido para instrumentistas e que já havia sido ocupado por Gioseffo Zarlino, este um grande nome do contraponto no seu tempo.

Sendo um conteúdo pertinente da obra Giovanni Bassano, a arte de diminuir era uma prática comum no século XVI, por vezes improvisada e, por vezes, reproduzida de uma diminuição previamente escrita – não necessariamente pelo executante. Esta prática consistia em ornamentar ao menos uma voz de uma peça polifônica utilizando notas de passagem entre as notas originais da melodia da peça, substituindo longas figuras rítmicas por figuras menores. Quando mais de uma voz fosse diminuída era necessário que estas diminuições fossem feitas em turnos para, assim, evitar choques dissonantes e erros no contraponto. Quanto à execução, os compositores costumavam indicar que as diminuições seriam adequadas tanto para voz, quanto para instrumentos, sendo que aquelas escritas por instrumentistas se tornaram com o passar do século progressivamente mais virtuosísticas que as outras, acontecimento de extrema importância para o desenvolvimento da escrita idiomática para instrumentos (Pereira; Tettamanti; Araujo, 2015).

Diversos manuais dedicados à arte de diminuir foram publicados entre os anos de 1535 e 1620, contendo orientações sobre como realizar ou tocar uma diminuição; sugestões de instrumentação; exemplos de como ornamentar diversos intervalos e cadências; *ricercatas* (solo ou com acompanhamento harmônico) compostas como estudos que visavam aprimorar a técnica do executante; e exemplos de diminuições completas de obras famosas da época, em geral madrigais e *chansons* francesas; porém motetos também eram, em menor número, diminuídos (Tettamanti, 2010, p. 169-170).

A *Opera Intitulata Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi é a primeira publicação onde a arte de diminuir é abordada, além de ser o primeiro tratado para um único instrumento, a flauta doce. O autor dedica para esse assunto treze dos vinte e cinco capítulos, onde são apresentadas regras detalhadas sobre diminuição e uma grande quantidade de exemplos. Apesar de a *Fontegara* ser o primeiro manual de diminuições, esta obra consiste na mais completa e detalhada no que se diz respeito às regras de tal prática e servirá de modelo para as publicações seguintes sobre o tema. Ganassi ainda menciona brevemente a diminuição em seus outros dois tratados *Regola Rubertina* (1542) e *Lettione Seconda* (1543) (Tettamanti, 2010, p. 171-173).

Porém, o tratado de Ganassi não apresenta peças completas diminuídas, sendo o tratado *Compendium musices* (1552) Adrianus Petit Coclico (1499/1500-1562), e o *Tratado de glosas* (1553), de Diego Ortiz(c.1510-c.1570), as primeiras publicações a incluir exemplos completos de diminuição. E, como a *Fontegara*, esses tratados, especialmente o de Ortiz,

também influenciaram os manuais seguintes. No caso de Ortiz, 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* [francesas] 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”.

Durante o século XVI e o começo do século XVII a diminuição foi abordada em diversos textos, publicados ou manuscritos, que eram tratados enciclopédicos, manuais para algum instrumento específico, manuais gerais de diminuição, manuais para diminuir especificamente com a voz ou com instrumentos, cartas e coletâneas de peças. Sendo estes textos (além dos tratados de Ganassi (1535) e Ortiz (1553): Martin Agricola (1545), Adrianus Petit Coclico (1552), Hermann Finck (1556), Juan Bermudo (1555), Camillo Maffei da Solofra (1562), Tomás de Santa Maria (1562), Girolamo Dalla Casa (1584), Giovanni Bassano (1585 e 1591), Riccardo Rognoni (1592), Girolamo Diruta (1593 e 1609), Giovanni Luca Conforti (1593), Giovanni Battista Bovicelli (1594), Lodovico Zacconi (1596), Aurelio Virgiliano (c. 1600), Luigi Zenobi (c. 1600), Giovanni Battista Spadi da Faenza (1609 e 1624), Antonio Brunelli (1614) e Francesco Rognoni (1620) – os tratados aqui mencionados, juntamente com a *Fontegara* (1535) de Ganassi e o Tratado de Glosas (1553) de Ortiz são objeto de estudo e comparação no primeiro capítulo para um melhor entendimento da obra de Bassano.

A primeira publicação de Giovanni Bassano, *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585) também é sua primeira obra a abordar a diminuição, foi editada por Giacomo Vincenti (-1619) e Ricciardo Amadino (1572–1621) e reeditada por Vincenti em 1598. A obra é dedicada a Alvise Balbi, advogado e mecenas, e apresenta oito *ricercatas* solo, passagens e cadências diminuídas; e dois exemplos de diminuições completas sobre a primeira parte do madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore (1515/16-1565).

Já a segunda publicação de Bassano dedicada a arte de diminuir, *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), foi editada por Giacomo Vincenti e é dedicada ao Núncio Apostólico Don Marcello Acquaviva, Arcebispo de Otranto. Nela, Bassano nos apresenta uma coletânea de cinquenta e duas diminuições sobre uma ou duas vozes de peças a quatro, a cinco e a seis vozes – essa quantidade de peças diminuídas era um expressivo número quando comparado a outras publicações da época. A obra contém motetos de Giovanni da Palestrina (c.1525-1594), madrigais de Cipriano de Rore (1515/16-1565), Giulio Renaldi (-1576),

Giovanni Nanino (1543/44-1607), Ruggiero Giovannelli (c.1560-1625), Luca Marenzio (1553-1599), Annibale Stabile (c.1535-1595), Giovanni da Palestrina, Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli (1532/33-1585), Giuseffo Guami (1542-1611) e Alessandro Striggio (1536/37-1592); e *chansons* francesas de Adrian Willaert (c.1490-1562), Jacobus Clemens non Papa (1510/15-1556), Orlando de Lassus (1532-1594) e Thomas Crecquillon (c.1505-1557).

Bassano (1591) afirma que esta obra tem propósito didático, assim como seu primeiro livro. Porém, é importante observar que esta publicação de Bassano não segue o modelo estabelecido por Silvestro Ganassi (1535), apresentando exercícios e exemplos de intervalos diminuídos, ou as ricercatas 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.

O único exemplar da edição feita por Giacomo Vincenti de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) conhecido no século XX foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial. A coletânea estava na biblioteca do *Gymnasium zum Grauen Kloster*, em Berlim, monastério que foi destruído por um bombardeio em 1945. Restando apenas um testemunho do livro: uma cópia manuscrita feita em 1890 por Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901), que agora se encontra na *Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky*, em Hamburgo – assim como todo o acervo do musicólogo. A cópia contém além das 52 diminuições de Giovanni, a capa, a carta ao leitor, a dedicatória e o índice da edição de Vincenti, além de um prefácio escrito por Chrysander. Este exemplar foi editado pelo autor deste trabalho, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, durante o mestrado (com bolsa FAPESP, processo nº 2018/02532-3) que resultou na dissertação “Edição Crítica de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) de Giovanni Bassano: um estudo sobre o livro e o seu papel na prática da diminuição” (2020).

Apesar dos diversos tratados de época existentes, suas instruções costumam ser breves, pouco claras e, por vezes, ambíguas ou enigmáticas. Logo, suas informações precisam ser lidas sob uma perspectiva do contexto da diminuição nos séculos XVI e XVII, pois a falta de contextualização pode levar a uma leitura errônea e, por consequência, a uma performance equivocada ou anacrônica sobre um ponto de vista histórico e musicológico. Sendo assim, este trabalho tem como objetivo apresentar uma maneira de executar e/ou improvisar uma diminuição tendo como base os dois livros de Giovanni Bassano e a tradição da diminuição nos sécs. XVI e XVII presente nos tratados e manuais de diminuição desse período.

No primeiro capítulo, é traçado um panorama da diminuição no século XVI e começo do XVII através de uma revisão bibliográfica dos tratados e outros escritos sobre o

tema de 1535 e 1620, datas de publicação do primeiro e último tratados. O segundo capítulo trata da obra de Giovanni Bassano dedicada a diminuição, os tratados *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) e *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), descrevendo e comentando os processos e exemplos de diminuição e recomendações de performance do autor. Por último, terceiro capítulo apresenta um conjunto de regras e orientações com base na obra de Bassano em diálogo com a tradição da diminuição para se executar uma diminuição, incluindo uma peça diminuída como demonstração da aplicação desse conjunto de normas.

2 PANORAMA DOS TRATADOS DE DIMINUIÇÃO DE 1535 A 1620

Segundo Pereira, Tettamanti e Araújo (2015), a arte da diminuição era uma prática muito comum no século XVI na qual uma peça, geralmente vocal e polifônica, era executada com ornamentações, podendo estas serem improvisadas ou tocadas de uma diminuição previamente escrita, pelo executante ou por tratadistas do assunto, por exemplo. A diminuição consistia em substituir, através da ornamentação, passagens com figuras rítmicas longas por figuras curtas, como exemplificado na figura 1.

Figura 1 – Trecho de diminuições de Giovanni Bassano, Riccardo Rognoni e Girolamo Dalla Casa sobre a *chanson* francesa *Ung gay bergier* de Thomas Crequillon

The figure displays a musical score with seven staves. The top four staves are vocal parts: Superius, Contratenor, Tenor, and Bassus. Each staff begins with the lyrics 'Ung gay ber-gier' and continues with 'Ung gay ber-gier pri - oit u - ne ber - -'. The bottom three staves are instrumental parts labeled '1 Bassano', '2 Rogniono', and '3 dalla Casa Viola bastarda'. These parts show the original melody and its diminution, where long notes are replaced by shorter, more complex rhythmic patterns.

Fonte: Erig, 1979.

Não se sabe ao certo o lugar ou o momento da origem da diminuição, porém a pesquisadora e flautista Giulia Tettamanti (2010, p. 169) explica que três teorias sobre essa origem foram apresentadas por musicólogos do século XX:

[...] segundo Kuhn [1902], o uso das diminuições originou-se junto com o estilo contrapontístico da escola franco-flamenga e com ela espalhou-se por toda a Europa, entretanto, para Schering [1931], as diminuições teriam origem na música oriental. Selfridge-Field [1994, p. 76] concorda com esta hipótese, afirmando que tal prática é conceitualmente muito similar a aspectos característicos da música indiana e do Oriente Médio e que Veneza, onde a prática teve sua maior representação, os teria incorporado através do contato com esses países pelo Mediterrâneo. Horsley [1951, p. 4] afirma ainda ter encontrado vestígios de uma prática similar em discussões sobre a técnica do canto árabe na Espanha durante o século IX, mas, segundo a autora, não foi possível traçar suas fontes originárias. Há uma terceira hipótese, formulada por Ferand [1961, p. 5-21], na qual 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 (Tettamanti, 2010, p. 169).

O renomado cornetista Bruce Dickey, no capítulo *Ornamentation in Sixteenth-Century Music* [ornamentação na música do século XVI] do livro *A Performer's Guide to Renaissance Music* (2007, p. 302-303) [um guia para o performer da música renascentista], divide as fontes sobre a instrução da diminuição em quatro categorias:

- a) os manuais do século XVI (nem todos exclusivamente de diminuição): *Opera Intitulata Fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi; *Tratado de Glosas* (1553) de Diego Ortiz; *Il vero modo di diminuir* (1584) de Girolamo Dalla Casa; *Ricercate, Passagi et Candetie* (1585) e *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) de Giovanni Bassano; *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir* (1592) de Riccardo Rognoni; *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi* (1593) de Giovanni Luca Conforti; *Regole, passaggi di musica* (1594) Giovanni Battista Bovicelli e *Il Dolcemelo* (c. 1600) Aurelio Virgiliano – aqui também foram incluídos o *Libro llamado arte de tañer fantasia* (1665) de Tomás de Santa Maira e *Il Transilvano* (1593), de Girolamo Diruta;
- b) os manuais do século XVII que abordam a prática da música do século XVI: *Libro de Passaggi* (1609 e 1624) de Giovanni Battista Spadi da Faenza; *Varii exercitii* (1614) de Antonio Brunelli; e *Selva de varii passaggi* (1620) de Francesco Rognoni – aqui foi incluída a *Seconda parte del Transilvano* (1609), de Girolamo Diruta;
- c) os tratados teóricos de interesse particular para a diminuição: *Compendium musices* (1552) de Adrian Petit Coclico; *El libro llamado declaración de instrumentos musicales* (1555) de Juan Bermudo (1555), *Pratica musica* (1556) de Hermann Finck e *Prattica di Musica* (1592) de Lodovico Zacconi – aqui incluímos a quinta edição de *Musica Instrumentalis Deudsch* (1545) de Martin Agricola;
- d) duas cartas sobre o assunto: para Giovanni da Capua (1562) de Giovanni Camilo Maffei da Solofra e para um *Serenissimo mio Signore, Signore et Padron Singolarissimo* (c. 1600) de Luigi Zenobi.

2.1 SILVESTRO GANASSI – *OPERA INTITULATA FONTEGARA* (1535)

Pouco se conhece sobre a vida de Silvestro Ganassi dal Fontego e grande parte do que se sabe são informações autobiográficas que ele oferece em seus tratados. Ao todo, Ganassi publicou três tratados: *Opera Intitulata Fontegara* (1535), sobre flauta doce e diminuição; *Regola Rubertina* (1542) e *Lettione Seconda* (1543), ambos sobre viola da gamba. Dedicados respectivamente ao Doge Andrea Gritti [principal responsável pelo aumento do fomento musical do governo veneziano (ONGARO, 2001)], a Ruberto Strozzi e a Neri Capponi, sendo os dois últimos florentinos, na época, temporariamente exilados em Veneza e importantes colecionadores e patronos de música, segundo Dina Titan (2019, p. 3).

Na carta ao leitor de *Regola Rubertina* (1542), o autor informa ter 51 anos (o que coloca seu ano de nascimento por volta de 1492), ter nascido em Veneza e ter origem bergamasca. Ainda na *Regola Rubertina* (1542), Ganassi se apresenta como *desideroso nella pictura*, segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 252), o termo *desideroso* pode ser traduzido como “aquele que deseja”, nesse caso, Ganassi possuiria um intenso desejo de conhecer ou praticar a pintura, ou seja, um estudioso das artes visuais. Ganassi foi mencionado em dois tratados sobre a pintura veneziana: *Dialogo di Pittura* (1548) de Paolo Pino e *Dialogo della Pittura Intitolato L’Aretino* (1557) de Lodovico Dolce. Giulia Tettamanti (2010, p. 253) acrescenta que, aparentemente, Ganassi foi muito admirado como pintor, pois ambos os tratados sugerem que Ganassi possuía um nível de excelência além do nível de um simples diletante. Infelizmente, segundo a autora (2010, p. 257), da sua obra visual restam provavelmente apenas as xilogravuras contidas em seus tratados (figuras 2 e 3), uma vez que Ganassi gravou e imprimiu os mesmos. Já na *Opera Intitulata Fontegara* (1535), Ganassi se apresenta como “tocador da Ilustríssima Senhoria de Veneza”, no caso, um músico dos *piffari* do Doge, tendo sido contratado em 20 de junho de 1517 como *piffaro* contralto, segundo Giulio Ongaro (1994, p. 216). É interessante observar que outros tratadistas sobre a arte da diminuição também foram *piffari* do Doge, como Girolamo Dalla Casa (-1601) e Giovanni Bassano (1560/61-1617).

Figura 2 – Frontispício da *Opera Intitulata Fontegara* (1535)



Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 3 – Frontispício da *Regola Rubertina* (1542)



Fonte: Ganassi, 1542.

Sobre seus tratados, Howard Mayer Brown e Giulio Ongaro (2001) explicam que estes se diferenciam de outras publicações similares por causa de seus detalhes e profundidade. A maioria das publicações sobre instrumentos no século XVI possuíam ou um caráter enciclopédico como os tratados *Musica getutscht* (1511) de Sebastian Virdung (c.1465-c.1511) e *Musica Instrumentalis Deudsch* (1529) de Martin Agricola (c.1486-1556), ou então apresentavam instruções breves e simples de afinação e dedilhado como os livros para alaúde

de Hans Gerle (c.1500-1570) e Adrian Le Roy (c.1520–1598). Os tratados de Ganassi oferecem discussões completas sobre a técnica instrumental em aspectos sofisticados como a produção de um bom som, regras de articulação, problemas sofisticados de arcada, dedilhados, improvisação e, o mais importante para os autores, como a técnica instrumental é subordinada à expressividade.

A *Opera Intitulata Fontegara* (1535) é o primeiro tratado dedicado a um único instrumento, no caso a flauta doce, e também o primeiro tratado dedicado a arte de diminuir. O autor dedica 13 dos 25 capítulos para abordar a prática da diminuição. Nos demais capítulos o autor discute a técnica e a expressividade na flauta doce, incluindo uma nova descoberta: sete novas notas agudas que o instrumento pode fazer, porém essas notas não são utilizadas nos seus exemplos de diminuição.

O primeiro capítulo em que Ganassi aborda a arte de diminuir é o capítulo 9: *Modi di far la pratica dela mano quanto al diminuir*, ou modos de praticar a mão quanto ao diminuir. Ganassi inicia com uma discussão sobre o que é necessário para técnica da mão [para tocar rápido], para ele as duas questões fundamentais são a articulação e o modo de diminuir. Ambas extremamente necessárias, “Sem um ou sem o outro, a mão não pode operar. E é verdade que, se tiveres a melhor articulação que se possa ter, sem a inteligência do diminuir te cansarias em vão e vice e versa (Ganassi, 1535, *apud* Tettamanti, 2010, p. 90).”¹³.

Já sobre a diminuição, Ganassi explica que ela não é nada além de variação e existem três modos de variar: em proporção, em caminhos melódicos e em figuras, e cada um desses modos podem ser simples ou compostos; e em particular ou em geral, tomando os capítulos de 10 a 12 para explicar o funcionamento destes modos de diminuir. Quando a variação de figuras for simples, significa que a diminuição usa apenas uma figura rítmica, por exemplo, só colcheias ou só semínimas, e quando for composta serão utilizadas diferentes figuras. Já a variação em caminhos melódicos simples será aquela que utiliza repetições de movimentos melódicos semelhantes (tal como, um mesmo grupeto repetido várias vezes para diminuir uma passagem), mas se houverem movimentos melódicos variados este modo de diminuição será composto. Quanto à variação de proporção, será simples quando apenas uma proporção for utilizada (geralmente de acordo com a prolação assinalada no início da música), e caso seja composta, diferentes proporções serão aplicadas na mesma diminuição (em termos modernos, tercinas, sesquiálteras, quintinas e septinas, por exemplo).

¹³ “[...] uno senza l’atro non puo far la mano & chel sia la verita havendo tu la meglor lingua che haver si possi senza la intelligentia del diminuir in vano ti affaticaressi: el simile in contrario:” (Ganassi, 1535).

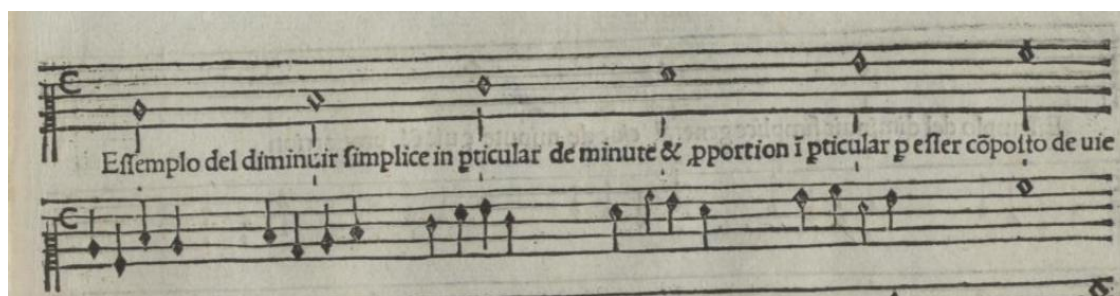
Todos esses modos simples e compostos ainda podem ocorrer em modo particular ou geral (como ilustra o quadro 1). O diminuir simples em geral significa que, em uma mesma frase, todos os três aspectos – figuras, caminhos melódicos e proporção – serão simples na mesma diminuição, ou seja, simples de figuras, caminhos melódicos e proporção. Já o diminuir simples em particular consiste em uma diminuição simples em dois modos e composta em outro, por exemplo, composto de caminhos melódicos e simples de figuras e proporção. O diminuir composto em particular apresenta uma composição semelhante, porém nessa forma a diminuição possui dois modos compostos e um simples, como, por exemplo, simples de proporção e composta de caminhos melódicos e figuras. Quanto ao diminuir composto em geral, todos os três modos serão compostos, ou seja, todos os três aspectos da diminuição serão compostos em uma frase. Ganassi então apresenta, no capítulo 12, oito exemplos para todas as possibilidades de diminuição (figuras 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), exceto o modo de diminuir composto em particular de figuras, proporção e simples de caminhos melódicos. Repetindo o diminuir composto em particular de figuras, caminhos e simples de proporção (figura 11).

Quadro 1 – Possibilidades de variação da diminuição segundo Ganassi (1535)

Modos	Simples em geral	Simples em particular			Composto em particular			Composto em geral
Figuras	simples	simples	simples	composto	composto	composto	simples	composto
Caminhos melódicos	simples	simples	composto	simples	composto	simples	composto	composto
Proporção	simples	composto	simples	simples	simples	composto	composto	composto

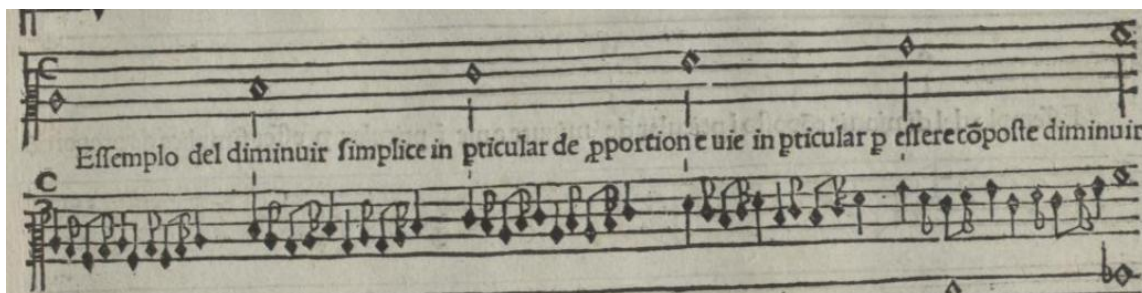
Fonte: Ganassi, 1535, tabela elaborada pelo autor.

Figura 4 – Exemplo do diminuir simples em particular de figuras e proporção e composto de caminhos melódicos



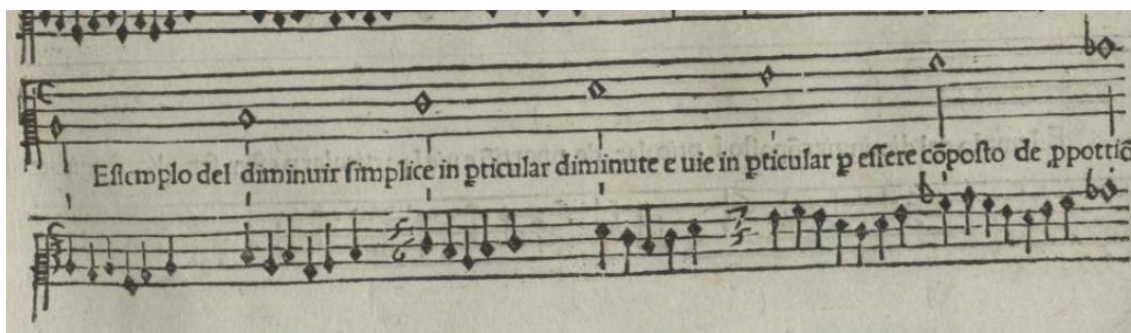
Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 5 – Exemplo do diminuir simples em particular de proporção e caminhos melódicos e composto de figuras



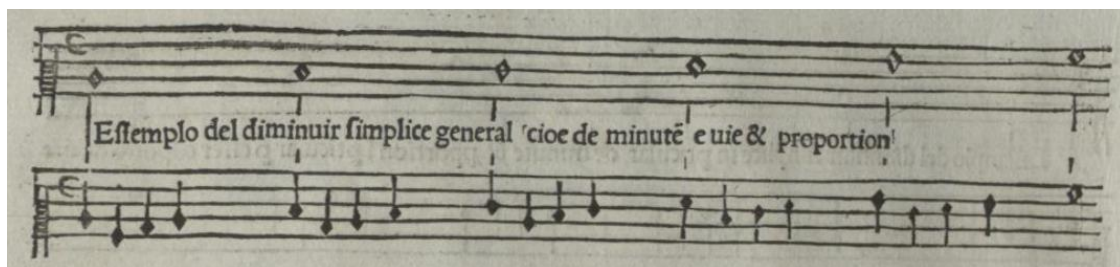
Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 6 – Exemplo do diminuir simples em particular de figuras e caminhos melódicos e composto de proporção



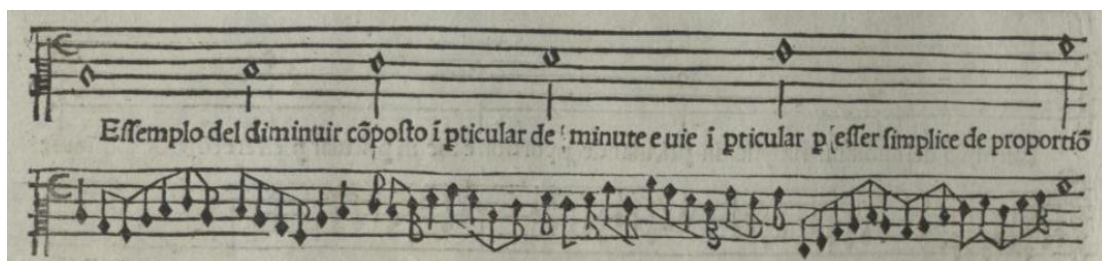
Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 7 – Exemplo do diminuir simples geral de figuras, caminhos melódicos e proporção



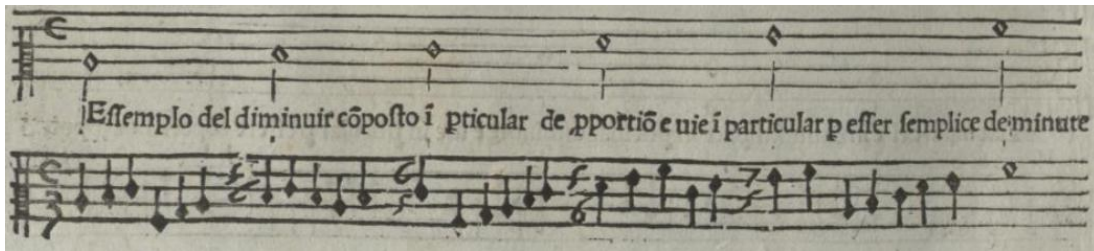
Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 8 – Exemplo do diminuir composto em particular de figuras e caminhos melódicos e simples de proporção



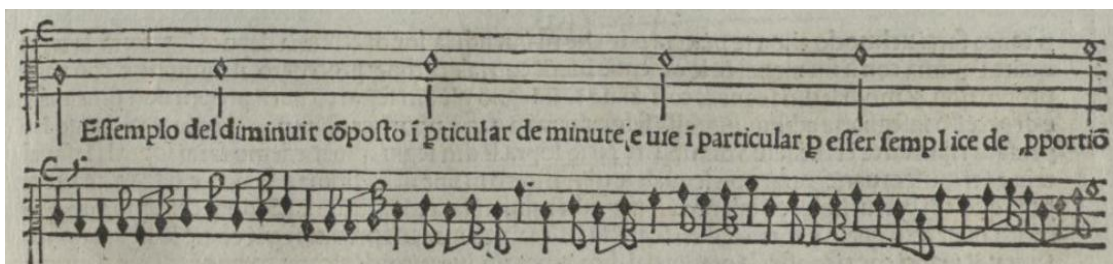
Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 9 – Exemplo do diminuir composto em particular de proporção e caminhos melódicos e simples de figuras



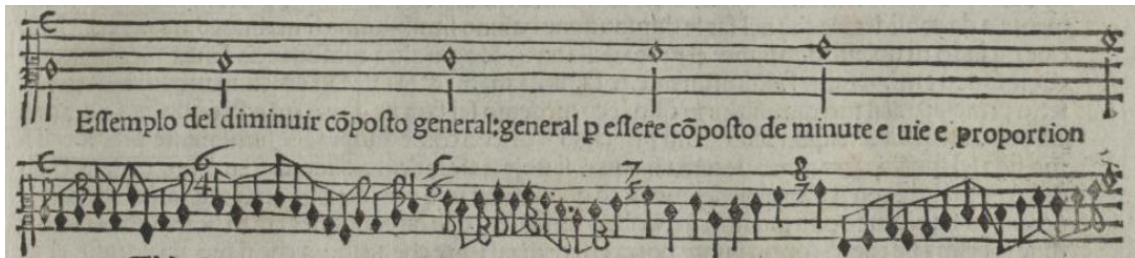
Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 10 – Exemplo do diminuir composto em particular de figuras e caminhos melódicos e simples de proporção



Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 11 – Exemplo do diminuir composto geral de figuras, caminhos melódicos e proporção



Fonte: Ganassi, 1535.

Ganassi introduz no capítulo 13 uma grande quantidade de exemplos de intervalos de uníssono a quinta (intermediados por outras notas ou não) e cadências diminuídas, porém antes de apresentar os exemplos o autor dá algumas explicações. Primeiramente, o autor afirma que seus exemplos podem ser utilizados tanto na prolação imperfeita quanto na perfeita e, também, esclarece o uso dos sinais de prolação, explicando que a *battuta* é marcada com a semibreve nas peças marcadas com C e O, e com a breve nos sinais Φ , *alla breve*, e Φ .

O autor também adverte que as diminuições devem, preferencialmente, começar e terminar na mesma nota, podendo também começar ou terminar em uma das oitavas da nota (para cima ou para baixo), preservando assim o salto original a ser diminuído, pois “Daí nascerá

um contraponto exercitado com razão (Ganassi, 1535, *apud* Tettamanti, 2010, p. 96)”¹⁴. Como é possível observar na figura 12, no número 4 o Lá (a segunda nota do intervalo diminuído) está na oitava de cima, porém a diminuição preserva o intervalo de segunda do intervalo original.

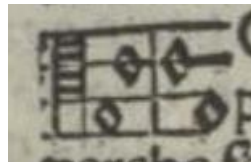
Figura 12 – Exemplos do intervalo Sol-Lá diminuídos por Ganassi



Fonte: Ganassi, 1535.

Apesar desta regra, Ganassi oferece duas licenças onde ela pode ser ignorada. A primeira licença explica que qualquer intervalo sem notas intermediárias (figura 13) pode ser diminuído e alcançado por graus conjuntos (figura 14), mas adverte: “Mas saiba que esta Regra ou modo de diminuir não é coisa imóvel ou estável, porque facilmente poderias, com tal diminuição, incorrer naquilo que a arte do contraponto não comanda (Ganassi, 1535, *apud* Tettamanti, 2010, p. 96)”¹⁵.

Figura 13 – Intervalos sem notas intermediárias



Fonte: Ganassi, 1535.

Figura 14 – Intervalos sem notas intermediárias do exemplo anterior diminuídos



Fonte: Ganassi, 1535.

O autor também afirma que dependo da velocidade e da beleza da diminuição tais erros de contraponto não serão ouvidos, porém é importante ter consciência deles. Como explica o autor nesse trecho:

¹⁴ “[...] di qua nascera uno contra ponto con ragione essercitato [...]” (Ganassi, 1535).

¹⁵ “[...] ma perche questa Regola o modo de diminuire sapi che non e cosa ferma ne stabile perche facilmente postresti con tal diminuire incorrerre in quello che l'arte del contra ponto non comanda [...]” (GANASSI, 1535).

Sabe que um hábil [sufficiente] e bom cantor, encontrando-se em posição de *gorgia* [técnica da diminuição] tão perfeita, e querendo ou vendo um discurso bellissimo, não deixará de conseguir o seu propósito, desde que ele saiba que tenha cometido no seu diminuir alguns erros, porque a sua *gorgia* será tão limpa e veloz, que tais meios, mesmo que tivessem alguns erros, seriam, devido à sua beleza, tolerados, nem os sentidos [se] ofenderiam (Ganassi, 1535, *apud* Tettamanti, 2010, p. 96)¹⁶.

Já na segunda licença, Ganassi sugere a utilização de sínkopas para quebrar a ordem do início e do final, mudando assim o lugar das notas. O autor afirma que tal procedimento – considerado “as vezes engenhoso” pela pesquisadora Giulia Tettamanti (2010, p. 275), poderá funcionar muito bem ou, então, “matará” [*fara partire*] o contraponto, pois como complementa o autor “é impossível que em um diminuir veloz não nasçam alguns erros (Ganassi, 1535, *apud* Tettamanti, 2010, p. 97).

Ganassi dedica diversos capítulos para abordar seu sistema de diminuições através das mudanças das proporções, como explica Giulia Tettamanti (2010, p. 276):

Os capítulos 14 a 17 constituem explicações sobre o diminuir das quatro regras em que estão distribuídos os exemplos. Tais regras dizem respeito à proporção métrica utilizada, tendo na “Primeira Regra”, exemplos de diminuição sob tempo *alla semibreve*; na “Segunda Regra”, exemplos sob a proporção *Sesquiquarta* (C5/4); na “Terceira Regra”, exemplos sob a *Sesquialtera* (C6/4); e na “Quarta Regra”, exemplos sob a *Supertripartientequarta* (C7/4). As proporções escolhidas por Ganassi mostram que o autor estava interessado em alterar o valor das semínimas em relação ao tempo *alla semibreve*, no qual cabem quatro por *battuta*.

Dina Titan (2019, p. 125-127) explica que Ganassi não oferece nenhuma explicação de porque ele faz uso de proporções tão pouco usuais, porém a autora nota que a abordagem destas proporções é similar àquela apresenta por Franchinus Gaffurius (1451-1522) em seu tratado *Practica Musicae* (1496), sendo a explanação de Ganassi sobre a *sesquialtera* praticamente uma citação direta da seção sobre *proportio sesquialtera* no capítulo cinco do tratado de Gaffurius.

É preciso notar, segundo Dina Titan (2019, p. 134), que o nível de dificuldade das diminuições propostas por Ganassi é extremamente alto, devido sua considerável complexidade rítmica da diminuição e torna-se evidente o alto nível de virtuosismo necessário para a execução das mesmas. Titan completa que esse estilo musical [que fica restrito basicamente a *Fontegara* (1535), pois não aparece novamente na obra de Ganassi ou nenhuma outra publicação de diminuição, aparecendo apenas algumas pequenas semelhanças], é claramente um fruto

¹⁶ “[...] ma sapi che uno sufficiente & buono cantore trovandosi in una dispositione di gorgia si perfetta dato che lui cognoscese nel suo diminuirte cometeste alcun errore volendo o vedendo uno discorso bellissimo non mancherà di non conseguire il suo intento perche fara la sua gorgia tanto neta & veloce que tali mezzi benche in essistute qualche errori saranno per la sua bellezza tolerati ne el senso offenderano [...]” (Ganassi, 1535).

intelectual de Ganassi, uma tentativa de manipular e dominar parâmetros musicais, ao invés de apenas improvisar uma ornamentação.

2.2 MARTIN AGRICOLA – *MUSICA INSTRUMENTALIS DEUDSCH* (1545)

Nascido em Schwiebus, atual Świebodzin na Polônia, Martin Agricola (c.1486-1556) foi um teórico, compositor e, principalmente, professor de música. Ele viveu em Magdeburgo, onde trabalhou como professor de música e mestre de capela na *Lateinschule*, escola dedicada ao ensino latim e humanidades clássicas (gramática, lógica e retórica). Agricola buscou incorporar à educação musical as ideias de Martinho Lutero (1483-1546), apresentando materiais da forma mais clara possível, visando alcançar um público mais amplo. E é por esse motivo que alguns de seus tratados (principalmente os primeiros) foram publicados em alemão e não em latim, como era o costume, sendo utilizados até os dias de hoje muitos dos termos traduzidos por ele do latim para o alemão (Berger, 2001).

Seu tratado enciclopédico *Musica Instrumentalis Deudsch* foi publicado pela primeira vez em 1529, por Georg Rhaw (1488-1548) em Wittenberg, apresentando descrições dos instrumentos e instruções de como tocá-los. O livro tinha como base o tratado *Musica getutscht* (1511) do suíço Sebastian Virdung (c.1465-c.1511), do qual foram copiadas muitas das gravuras. O tratado de Agricola fez muito sucesso e foi reimpresso mais quatro vezes: em 1530, em 1532, em 1542 e em 1545, sendo inteiramente revisado para esta última edição (BERGER, 2001).

E é nessa nova edição inteiramente revisada de 1545 que Agricola se dedica brevemente a tratar da diminuição. Porém, para o autor, o tema seria extenso demais para ser abordado com profundidade e, por isso, decide não o desenvolver, recomendando que um mestre especialista em instrumentos fosse consultado caso houvesse o interesse por essa prática. Como pode ser observado no trecho a seguir, traduzido por Giulia Tettamanti (2010, p. 173):

Que o método e ornamentação [*Coloratur*] dos organistas é o melhor e deveria ser empregado corretamente em todos os instrumentos.

Embora ainda tenha-se mais a dizer aqui sobre esta arte, como tocar coloraturas [*Coloriren*] e introduzir ornamentos [*Mordanten*] que decoram a melodia excelentemente em todos os tipos de instrumentos. No entanto, eu não posso descrever tudo aqui neste momento, porque se tornaria muito longo. Assim, vou abandonar esta alegre história.

Mas se ainda assim quiser saber sobre isso, poderás obter mais informações de um mestre especialista em instrumentos; ele te dará todas as orientações. Mas segue esse meu conselho, imita o método do órgão ao tocar instrumentos de sopro, rabecas, alaúdes e quaisquer outros que possam ser mencionados, porque neste momento, é

esse o melhor método para tocar ornamentos e também passagens rápidas [*Risswerck*]. Portanto, pratica bem esse uso (Agricola, 1545, *apud* Tettamanti, 2010).

Giulia Tettamanti (2010, p. 174) pontua que Agricola decidiu incluir a diminuição em seu tratado após dez anos da publicação da *Opera Intitulata Fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi e, para a autora, isso poderia indicar um florescimento da prática da diminuição durante esses anos e sua expansão pela Europa.

2.3 ADRIANUS PETIT COCLICO – *COMPENDIUM MUSICES* (1552)

Autointitulado aluno de Josquin Des Prez (1455-1521), Adrianus Petit Coclico (1499/1500-1562) nasceu em Flandres, mas viveu grande parte da sua vida em cidades germânicas. O músico também declarou ter servido reis ingleses e franceses, além do próprio papa e membros da igreja com altos postos eclesiásticos, o que não pode ser comprovado, assim como seus estudos com Josquin. Coclico teve diversos empregos relacionados à música em cidades germânicas como Wittenberg, Frankfurt, Nuremberg, Schwerin e Copenhagen, mas sempre tendo dificuldades de encontrar uma posição estável (Dunning, 2001).

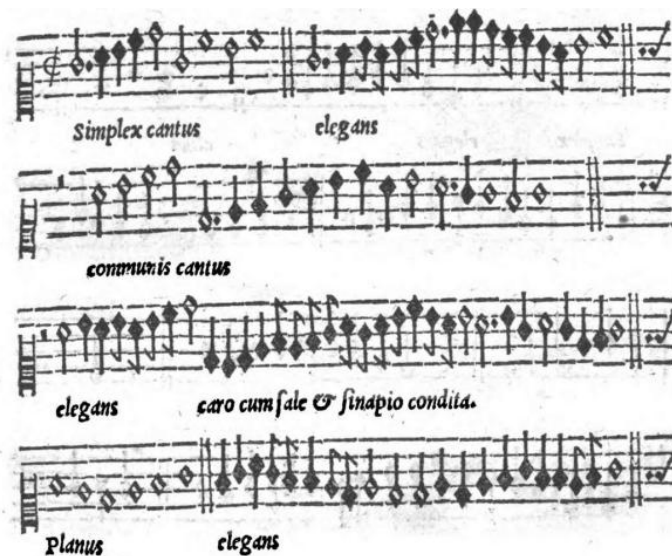
Em 1552, Coclico publicou seus trabalhos mais importantes, a coletânea de motetos *Consolationes piaie ex psalmis Davidicis: Musica Reservata* e seu único tratado *Compendium Musices*, ambos editados por Johann vom Berg (c.1510/15-1563) e Ulrich Neuber (-1571); e subsidiados pela cidade de Nuremberg (Dunning, 2001). Dividido em duas partes, *Compendium Musices* (1552) é um guia básico de teoria musical, performance e composição musical. A diminuição só é abordada em um capítulo da segunda parte, intitulado *De elegantia et ornatu, aut pronunciatione in canendo* (da elegância e ornamentação, ou pronúncia no canto), nele o autor apresenta algumas regras e alguns poucos exemplos de passagens (figura 15) e cadências (figuras 16) diminuídas; e duas diminuições do soprano e do baixo das *chansons* *Languir me fais* e *C'est a grand tort*, ambas de Claudin de Sermisy (c.1490-1562), sendo estes os primeiros exemplos de diminuições completas a serem publicados.

Figura 15 – Exemplos de passagens diminuídas por Coelico



Fonte: Coelico, 1552.

Figura 16 – Exemplos de passagens diminuídas por Coelico



Fonte: Coelico, 1552.

Para Robert E. Hunt (2006, p.12) os exemplos de Coelico não apresentam uma organização pedagógica e suas regras não abordam a aplicabilidade dos exemplos, principalmente quando comparados com outras fontes do século XVI – em especial, as italianas. Porém, Hunt ressalva que estes exemplos, juntamente com os poucos exemplos do tratado *Practica Musica* (1556) de Hermann Finck (1527-1558), representam as únicas fontes de um possível estilo de diminuição germânico. Hunt também comenta sobre uma afirmação de Coelico de que algumas das cadências ornamentadas transcritas no tratado teriam sido

apresentas a ele por seu mestre, Josquin Des Prez, sobre isso o pesquisador explica que, sendo verdade ou não, os exemplos estão coerentes estilisticamente com a música de seu tempo.

2.4 DIEGO ORTIZ – *TRATADO DE GLOSAS* (1553)

Diego Ortiz (c.1510-c.1570) também é uma figura envolta em mistérios e muito pouco se sabe sobre sua vida. Segundo Robert Stevenson (2001), Ortiz era espanhol, nascido na cidade de Toledo, e trabalhou em Nápoles, no momento sob domínio espanhol, na corte de Fernando Alvarez de Toledo (1507-1582), terceiro duque de Alba e Vice-rei de 1556 a 1558, e de seu sucessor Pedro Afán de Rivera (1509-1571), duque de Alcalá e Vice-rei de 1559 a 1571. Seu *Tratado de Glosas* (1553), dedicado ao nobre espanhol Pedro de Urríes, Barão de Riesi (Sicília, outra região italiana sob o domínio espanhol naquele momento), editado em Roma por Valerio Dorico e Luigi Dorico, e publicado simultaneamente em espanhol e em italiano (Stevenson, 2001). A versão italiana do tratado apresenta diversos maneirismos hispânicos, o que indica, para Stevenson (2001), que o próprio Ortiz teria sido o tradutor desta versão. Para o pesquisador esse detalhe também poderia indicar que Ortiz viveu um grande período da sua vida na Itália, a ponto de ter algum domínio sobre o idioma para realizar ele mesmo sua tradução.

Ortiz inicia seu *Tratado de Glosas* (1553) ressaltando a importância da técnica instrumental para a execução das diminuições, segundo o trecho a seguir, traduzido por Giulia Tettamanti (2010, p. 177):

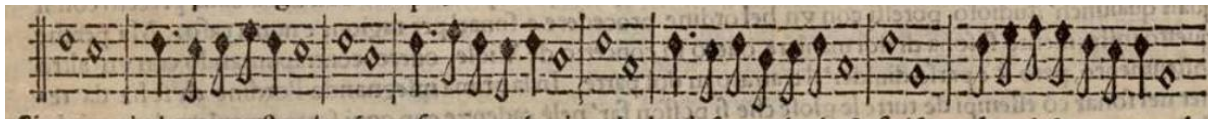
Aquele que deseja aproveitar deste livro deverá considerar a habilidade que tem, e, conforme ela, escolher as *glosas* que melhor vos parecem, porque mesmo que a *glosa* seja boa, se a mão não pode com ela, não nos pode parecer bem; e o defeito não será da *glosa*. Este livro mostra o caminho da maneira de *glosar* os intervalos [*puntos*], mas, a graça e os efeitos que a mão tem que fazer, está naquele que toca, em tocar docemente, [de modo] que saia a voz umas vezes de um modo e outras [vezes] de outro, mesclando alguns *quiebros amortiguados* e algumas passagens.¹⁷

Em seguida Ortiz apresenta os primeiros intervalos entre segunda e quinta diminuídos e afirma que a principal e mais perfeita maneira de diminuir é aquela onde ao final da diminuição é preservado o intervalo original (figura 17). Para o autor, essa maneira é a mais

¹⁷ “El que quisiere aprovecharse deste libro ha de considerar la abilidad que tiene y conforme a ella escoger las glosas que mejor le parecieren por que a vn que la glosa sea buena si la mano no puede con ella no puede parecer bien y el defetto no sera dela glosa. Este libro muestra el camino de que manera se han de glosar los puntos pero la gratia y los effettos que ha de hazer la mano esta e nel que tañe en tocar dulcemente que salga la voz vnas vezes de vn modo otras de otro mezclando algunos quiebros amortiguados y algunos passos [...]” (Ortiz, 1553).

perfeita porque a diminuição começa e termina na mesma nota e o intervalo original é preservado, o que impossibilita qualquer erro de contraponto.

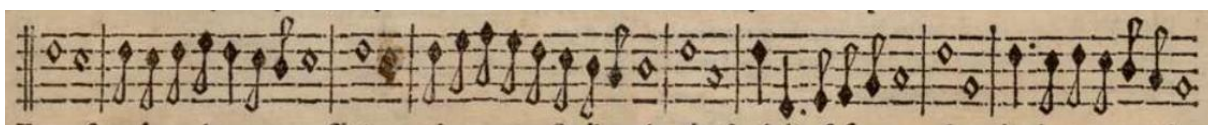
Figura 17 – Intervalos diminuídos por Ortiz preservando o salto original



Fonte: Ortiz, 1553.

A segunda maneira de diminuir segundo Ortiz requer um pouco de “licença”, porque esta muda o último intervalo da diminuição, atingindo a próxima nota por grau conjunto e não pelo intervalo original e, no caso do intervalo de segunda, trocando uma segunda ascendente por uma descendente ou vice-versa (figura 18). O autor explica que essa maneira é necessária porque com ela se pode fazer coisas muito boas e diminuições muito gentis que não seriam possíveis com a primeira maneira. E ressalta que, ainda que esta segunda maneira de diminuir possa causar, por vezes, algum paralelismo, esse erro seria de menor importância devido à agilidade da diminuição, que dificultaria a percepção do erro de contraponto.

Figura 18 – Diminuições que mudam o último intervalo



Fonte: Ortiz, 1553.

A terceira maneira consiste em executar diminuições “de ouvido” sem observar corretamente o contraponto, o que Ortiz reprova, pois, a diminuição não estaria de acordo com a composição e, logo, não poderia ter nenhuma perfeição. Esta terceira maneira de diminuir é a única não exemplificada pelo autor.

Antes de apresentar diversas cadências diminuídas, Ortiz apresenta uma regra de “como se glosar uma voz para tocar ou cantar”. O autor explica que para iniciar no estudo da diminuição seria necessário transcrever a peça a ser diminuída incluindo, então, as diminuições que se deseja inserir, no caso o autor recomenda que se use os exemplos de passagens e cadências oferecidos por ele em seu tratado. Após essa explicação Ortiz termina a primeira parte do seu tratado com diversos exemplos de cadências diminuídas [*cantizans* e *tenorizans*¹⁸] e diversos intervalos de segunda a quinta com diferentes métricas.

Na segunda parte do tratado Ortiz discorre sobre as possibilidades de performance com o violone (viola da gamba baixo) e o cravo. O autor oferece três possibilidades, a primeira,

¹⁸ Esses termos serão melhor abordados no item 3.5 deste trabalho.

chamada por ele de “fantasia”, consiste em o cravo e a viola improvisarem juntos livremente, o que, segundo ele, não poderia ser exemplificado, pois cada um toca de um jeito, sendo necessário que o cravo toque consonâncias bem ordenadas para que depois a viola entre tocando diminuições, quando um toca notas mais lentas o outro deve executar passagens rápidas criando assim, nas palavras do autor, “fugas”.

Antes de apresentar as outras maneiras, o autor discute as possibilidades de afinação da viola para tocar com o cravo (uma vez que, devido aos diferentes temperamentos, afinar ambos os instrumentos para tocar juntos poderia ser desafiador) e apresenta quatro *ricercatas* para o estudo da técnica da diminuição, para “fazer a mão”, reforçando sua fala na primeira parte do tratado sobre a importância da técnica instrumental para a qualidade da performance da diminuição.

O segundo modo consiste em improvisar diminuições sobre um cantochão com a viola enquanto o cravo a acompanha com harmonias e contrapontos. Para exemplificar este modo Ortiz apresenta 6 *ricercatas* sobre cantochões com duas partes, uma para o cravo e uma para a viola. A parte do cravo (chamada por ele de parte do *contrabasso*) transcreve a linha do cantochão, cabendo ao cravista improvisar o acompanhamento, já a parte da viola apresenta diminuições compostas pelo autor. Ortiz também acrescenta que ao final do livro se encontra outros exemplos sobre “tenores italianos” que devem ser tocados dessa maneira.

Já para a terceira maneira, deve ser utilizada em uma peça polifônica, Ortiz explica que se deve utilizar um madrigal, ou um moteto ou qualquer outra peça polifônica que se tenha interesse. O autor então apresenta quatro maneiras, ou exemplos deste modo, sobre o madrigal *O Felici Occhi Miei*, de Jacob Arcadelt (1507-1568), e sobre a *chanson* francesa *Doulce Memoire*, de Pierre Sandrin (1490-1561). O primeiro e o terceiro exemplos ornamentam o baixo, cabendo ao cravo executar as demais vozes (tenor, alto e soprano), o terceiro exemplo tem uma maior dificuldade técnica que o primeiro. Já no segundo exemplo, a viola diminui a parte do soprano, logo o cravo tocar as partes de baixo, tenor e alto. Ortiz acrescenta que estes modos também podem ser executados em *consort* de violas, com uma viola executando cada voz. O autor também discute a possibilidade, neste modo, de se transitar por outras vozes:

[...] nesta maneira de tocar não é necessário diminuir sempre em uma voz, porque mesmo que o baixo deva ser a voz principal, ao menos você pode sair desta voz e pode tocar sobre o tenor ou sobre o contralto ou sobre o soprano, como lhe parecer melhor, tomando para si alguma parte daquilo que te parecer mais cômodo (Ortiz, 1553)¹⁹.

¹⁹ “[...] in questa maniera non è necessario di gir adattato ad una voce sempre, perche se bem il contrabasso deve essere il principal sogeto, non dimeno il puo lasciare, e puo sonare sopra il tenore over contralto over soprano, come gli para migliore, pigliando da cialcuna parte quello che piu comodo gli venga” (Ortiz, 1553).

Ou seja, para Ortiz, ainda que o baixo seja a parte mais importante, por meio da diminuição se pode sair desta para transitar pelas demais vozes de uma peça polifônica. O quarto exemplo apresenta uma quinta voz composta e ornamentada por Ortiz, cabendo ao cravo entabular todas as vozes do madrigal, este modo, segundo o autor não é obrigatório para os instrumentistas iniciantes ou sem boa técnica e habilidades composicionais.

2.5 HERMANN FINCK – *PRACTICA MUSICA* (1556)

Hermann Finck (1527-1558) foi um músico alemão, teórico, professor, compositor e organista. Era também sobrinho-neto do compositor Heinrich Finck (1444/45-1527). Hermann Fink nasceu em Pirna, cidade vizinha de Dresden, mas viveu a maior parte de sua vida em Wittenberg. Trabalhou na capela de Fernando I do Sacro Império Romano-Germânico (1503-1564), matriculou-se na faculdade de Wittenberg em 1545, onde se tornou professor de música em 1554 e três anos depois foi nomeado organista de Wittenberg. Fink frequentava os círculos intelectuais de Wittenberg, na época, um centro de pensadores do luteranismo como Philipp Melanchthon (1497-1560), teólogo, líder intelectual da reforma luterana e colaborador de Martinho Lutero. Fink possuía alguma proximidade de Melanchthon, de quem musicou alguns poemas, além de se inspirar nos textos da *Epistola complectens commendationem musicae* para escrever a dedicatória do seu tratado *Practica Musica* (1556). Outro exemplo das conexões de Finck em Wittenberg, é a dedicatória de seu tratado para membros da família Gorca, nobres poloneses muito influentes na cidade (Kirby, 2001).

Publicado em Wittenberg, por Georg Rhau (1488-1548), *Practica Musica* (1556) é um tratado que apresenta noções básicas para estudantes de música e ao longo de cinco livros Finck aborda os elementos do canto-chão, métrica, escrita de cânones, sistema modal e performance musical. Assim como outros tratadistas do mesmo assunto na época, Finck reproduziu ideias já apresentadas em outros tratados, como: *Musica* (1537) de Nicolaus Listenius (c.1510-1538), *Enchiridion utriusque musicae practicae* (1517) e *Enchiridion musicae mensuralis* (1520) de Georg Rhau e, principalmente, *Compendiolum musicae* (1548) de Heinrich Faber (c.1500-1552); todos autores conectados a Wittenberg (Kirby, 2001).

A diminuição é abordada no quinto livro de *Practica Musica* (1556), *De arte eleganter et suaviter cantandi* (sobre a arte de cantar com elegância e doçura), onde Finck discute a prática da música polifônica em *ensemble*. O autor demonstra uma preocupação com a habilidade técnica necessária para a execução da diminuição, para ele a *coloraturae* está

subordinada às habilidades técnicas do cantor e por isso, para ele, não se deve apenas copiar indiscriminadamente ornamentos oferecidos por outros autores. Para Finck não existe um consenso de qual voz deveria ser ornamentada, assim como seria possível ornamentar todas as vozes, porém essa diminuição deveria ser feita em turnos para evitar erros de contraponto e evidenciar melhor as diminuições, pelos mesmos motivos o autor não recomenda que vários cantores executando a mesma parte realizem diminuições (Tettamanti, 2010, p. 180-181).

Ao final do livro, Finck (1556) apresenta uma sequência de intervalos e cadências diminuídos, a maioria na clave de Dó na primeira linha, mas também estão incluídos exemplos nas claves de Sol na segunda linha, Dó na segunda e terceira; e Fá na terceira linha. Ou seja, opções de diminuições para todas as vozes, porém é possível notar um maior número de exemplos para o soprano (os exemplos em Dó na primeira e Sol na segunda). Finck também apresenta uma diminuição completa em todas as vozes nas duas partes do moteto *Te maneat semper*, de sua própria autoria, com texto de Philipp Melanchthon. Em seu exemplo, por vezes, Finck quebra sua própria regra do diminuir em turnos (como podemos ver na figura 19), essas sobreposições de diminuições acontecem em passagens curtas, porém, por se tratar de uma diminuição previamente escrita, o autor poderia garantir que nenhum erro de contraponto fosse cometido, o que não seria possível em uma diminuição improvisada por um grupo.

Figura 19 – Trecho da diminuição do moteto *Te maneas semper* por Finck

ma - - ne - at sem - per, te ma - ne - at sem - - - - -
 per, sem - - - - - per, te ma - ne - at sem - per, te ma - - -

Te ma - ne - at sem - - - - - per, te
 - - - - - per, sem - per, sem - per, sem - per, sem - - - per

20
 - - - - - per ser - van - - - - - te, * ser - * - - - -
 - - - - - ne - at sem - - - - - per ser - van - - - - - te,
 ma - ne - at sem - - - - - per, sem - - - - - per ser -

Fonte: Tettamanti, 2010.

2.6 JUAN BERMUDO - *EL LIBRO LLAMADO DECLARACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES* (1555)

Juan Bermudo (c. 1510 - depois de 1559) foi um frade espanhol que também se dedicou a escrita de tratados sobre a teoria da música, ao longo de sua vida teve vários cargos na ordem franciscana da qual fazia parte. O pouco que se sabe sobre sua vida são as informações dadas por ele mesmo em seus tratados. Bermudo, provavelmente, era uma figura descolada do cenário musical, ele nunca possuiu nenhum posto de trabalho musical e em seus tratados menciona de maneira obliqua seus estudos de música, na faculdade onde ele estudava matemática. Sendo aparentemente um teórico autodidata, através da leitura de tratados como *Musica libris quatuor demonstrata* (1496), do teólogo francês Jacques Lefèvre d'Étaples (c.1455-1536), *Theorica musicae* (1492) e *Practica musicae* (1496), do compositor e teórico italiano Franchinus Gaffurius (1451-1522), *Musicae activae* (1517), do teórico alemão Andreas Ornithoparchus (-c.1490) e *Dodecachordon* (1547), do teórico suíço Henricus Glareanus (1488-1563); todos mencionados por Bermudo em *El libro llamado declaración de instrumentos musicales* (1555) (Freis, Blackburn, 2001).

Seu tratado teve um histórico de publicação complicado, a primeira edição, *El libro primero de la declaración de instrumentos* (1549), era apenas um excerto do tratado (o primeiro livro), sendo a intenção publicar mais três livros separadamente. Dedicado a João III (1502-1557), rei de Portugal, apesar do título o livro trazia reflexões e enaltecimentos à música, e não lidava com instrumentos musicais. O segundo livro, *El arte tripharia* (1550), foi dedicado à abadessa Isabel Pacheco, do Convento de Santa Clara de Montilla, trazendo uma versão resumida de três livros do tratado sobre cantochão, teoria musical e prática do órgão. Em 1555, Bermudo publica a sua versão definitiva, o tratado *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, dedicado à Francisco de Zúñiga y Avellaneda, conde de Miranda (1475-1536). O tratado apresenta uma versão estendida da edição de 1549 no primeiro livro, o segundo também uma versão estendida da parte teórica da edição de 1550, passando para temas mais elaborados no terceiro livro, o quarto livro trata da prática de instrumentos musicais, especialmente da entabulação no órgão, na harpa e na *vihuela*, deixando claro que a expressão *instrumentos musicales* do título trata da música instrumental, e o quinto livro fala sobre a composição. Um sexto e um sétimo livro são mencionados na capa, mas foram cortados da edição devido ao preço do papel, segundo o autor (Freis, Blackburn, 2001).

Bermudo aborda brevemente a diminuição ao falar das entabulações, transcrições de peças polifônicas para instrumentos harmônicos, para ele as peças deveriam ser executadas como foram compostas, sem a adição de diminuições no processo da entabulação (prática muito comum na época). Bermudo considerava fazer diminuições em obras excelentes uma atitude de um instrumentista mal-criado, ignorante e atrevido, pois estas peças não necessitavam de tal intervenção e apenas uma obra imperfeita seria favorecida pelas *glosas*. Seus argumentos contra a diminuição eram três: ele considerava um grande atrevimento um instrumentista compor sobre uma peça um compositor renomado, ele acreditava que os músicos deveriam interpretar as peças com fidelidade à composição e, por último, as diminuições refletiam a ignorância e o mal gosto do intérprete, ao invés embelezar a composição, pois diminuir uma peça exige muita habilidade técnica e conhecimento do contraponto. Porém, Bermudo aceitava o uso das *glosas* em peças autorais (González, 2000, p. 306-307).

A opinião de Juan Bermudo sobre a diminuição é bem dissonante quando comparada a outros autores espanhóis da mesma época como Enríquez de Valderrábano (c.1500-1557), no *Libro de musica de vihuela: intitulado Silva de sirenas* (1547), Diego Ortiz (c.1510-c.1570), no *Tratado de Glosas* (1553), Miguel de Fuenllana (1525-1579), no *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica Lyra* (1554) e Tomás de Santa María (-c.1570), no tratado *Arte de Tañer Fantasia* (1562). Porém é interessante observar que, ao mesmo que Bermudo critica a prática da diminuição, ele demonstra preocupações comuns em diversos tratados de diminuição, em especial com relação à habilidade técnica e ao contraponto. Também é interessante notar a visão de Bermudo da diminuição como um processo composicional, de apropriação da obra, para além da improvisação, essa ideia também aparece em outros tratados de diminuição.

2.7 GIOVANNI CAMILLO MAFFEI DA SOLOFRA – CARTA A GIOVANNI DA CAPUA (1562)

Giovanni Camillo Maffei (-c.1573), nasceu em Solofra, sul da Itália, e foi médico, cantor e alaudista, tendo escrito uma extensa carta para seu empregador, Giovanni de Capua, conde de Altavilla, que foi publicada no formato de tratado em 1562, dedicada também ao conde, que o empregava como músico e médico. É através dessa publicação que se conhecem as poucas informações sobre Maffei. Carta a Giovanni da Capua (1562), foi publicado em Nápoles e editado por Raymundo Amato, o tratado aborda questões relacionadas a fisiologia da

voz (sendo a primeira publicação a tratar desse tema), o seu método de *cantar de gartanta* (executar passagens rápidas) e conselhos medicinais para a voz (Bridgman, 2001).

Quanto à diminuição, o autor apresenta diversos exemplos de passagens e cadências diminuídas; e uma diminuição completa em todas as vozes das duas partes do madrigal *Lasciar il velo*, de Francesco de Layolle (1492-c.1540). Maffei também estabelece quatro regras, aqui resumidas pela pesquisadora Giulia Tettamanti (2010, p.182):

- 1) As *passaggi* [diminuições] deveriam ser usadas somente nas cadências, embora alguns ornamentos, de uma nota para a outra (inseridos dentro de um definido intervalo melódico), podem ser usados antes de chegar à cadência.
- 2) Em um madrigal, não mais do que quatro ou cinco vezes, as *passaggi* devem ser usadas, para que o ouvido não se sacie com tanta doçura.
- 3) *Passaggi* deveriam ser feitas na penúltima sílaba da palavra, de modo que o fim da passagem coincida com o final da palavra.
- 4) *Passaggi* soam melhor quando feitos sobre a vogal “o”.
- 5) Em um grupo de quatro ou cinco solistas, as *passaggi* devem ser feitas em turnos. De outra maneira a harmonia deixa de ser clara.

2.8 TOMÁS DE SANTA MARÍA – *ARTE DE TAÑER FANTASIA* (1562)

Conhecido por seu tratado, *Arte de Tañer Fantasia* (1562), Tomás de Santa Maria (-c.1570) foi um compositor e teórico espanhol. Poucas informações são conhecidas sobre sua vida, mas Santa Maria tornou-se frade na Ordem Dominicana de Santa Maria de Atocha e teve vários trabalhos como organista em monastérios. Editado por Francisco Fernandez e dedicado ao Frei Bernardo de Fresneda, o tratado de Santa Maria tem como tema a improvisação de fantasias imitativas em instrumentos de teclas, tendo sido examinado e aprovado pelos organistas Antonio (1510-1566) e Juan Cabezón (c.1515-1566), na época organistas da Capela Real de Felipe I (1527-1598), rei da Espanha. Dividido em duas partes, o tratado aborda questões específicas da técnica de instrumentos de teclas, como posição das mãos, toque, articulação e dedilhado; contraponto, procedimentos estruturais, ornamentos, diminuição e modos (Howell, Roig-Francolí, 2001).

A performance de peças já compostas é abordada nos capítulos de 20 a 23 da primeira parte, e é especificamente no capítulo 23, *Del glosar las obras*, que a diminuição é discutida. Para Santa Maria, a diminuição só pode ser executada em semibreves, mínimas e semínimas, reconhecendo que o diminuir da última é mais raro. Quanto a aplicação da

diminuição na polifonia, Santa Maria informa que, quando possível, todas as vozes devem ser ornamentadas e, assim como a imitação existe na polifonia, ela deve existir na diminuição. Essa explicação é seguida por diversos exemplos de intervalos e cadências diminuídos, sendo Santa Maria o primeiro a incluir intervalos maiores que uma quinta (Tettamanti, 2010, p. 183-184).

2.9 GIROLAMO DALLA CASA – *IL VERO MODO DI DIMINUIR* (1584)

Nascido provavelmente em Údine, cidade pertencente a Sereníssima República de Veneza, Girolamo Dalla Casa (-1601) foi um cornetista e compositor, hoje em dia, amplamente conhecido por seu tratado de diminuição *Il Vero Modo di Diminuir* (1584). Dalla Casa foi um dos *piffari* do Doge, obtendo o cargo de liderança do grupo, e também foi o primeiro *capo de' concerti* da Basílica de São Marcos. Juntamente com seus irmãos Giovanni (-1607) e Nicolò (-1617), ambos trombonistas, Dalla Casa integrou o primeiro grupo instrumental permanente de São Marcos (Arnold, Marcialis, 2001).

Il Vero Modo di Diminuir (1584) foi editado por Angelo Gardano (1540-1611) e é dividido em duas partes, publicadas simultaneamente. O livro é dedicado ao Conde Mario Bevilacqua (1536-1593), que, segundo Enrico Paganuzzi (2001), foi um importante patrono musical de Verona. Bevilacqua era um antiquário, extremamente interessado pela antiguidade clássica, e possuía uma coleção de artefatos greco-romanos, mas também era dono de uma considerável coletânea de pinturas, livros e instrumentos musicais. Diversos músicos dedicaram seus trabalhos ao Conde Mario Bevilacqua, dentre eles Orlando di Lassus, Orazio Vecchi, Claudio Merulo, além, é claro, do próprio Girolamo Dalla Casa (Paganuzzi, 2001).

Na primeira parte do tratado, Dalla Casa apresenta possibilidades de articulação nos instrumentos de sopro, intervalos e cadências diminuídos, exemplos da utilização dos ornamentos *tremolo gropizato* e *gropi batuti*, exemplos de diminuições completas e duas novas figuras chamadas por ele de *treplicata* e *quadruplicata*, que correspondem ao que modernamente chamados, respectivamente, de semicolcheia tercinada e fusa.

O autor inicia seus exemplos com o que ele chama de diminuir simples, primeiramente utilizando apenas com colcheias e, depois, incluindo semicolcheias. Sendo assim, estes exemplos de intervalos diminuídos utilizam só a colcheia e depois incluem as semicolcheias, dessa mesma forma são apresentados os seus primeiros exemplos de diminuições completas, uma versão só com colcheias e uma versão com colcheias e semicolcheias. Dalla Casa então segue para diminuições só com semicolcheias, depois passagens e cadências utilizando semicolcheias e *trePLICATE*, em seguida apenas *trePLICATE*,

somente *quadruplicate* e, por fim, *trelicate* e *quadruplicate*, até alcançar o diminuir misto, que utiliza todas as figuras rítmicas, chamado por Dalla Casa de o verdadeiro modo de diminuir. Podemos notar uma preocupação do autor com uma progressão da complexidade rítmica, mas não apenas isso, uma preocupação com a progressão da dificuldade técnica, uma vez que, com o aumento da velocidade das figuras, as dificuldades com o dedilhado e a articulação também aumentam.

Em seus exemplos Dalla Casa destaca a entrada da peça, notando seu *incipit* sem diminuição e, em seguida, a sua diminuição completa, como na figura 20. O mesmo acontece com as cadências finais (figura 21), sendo essas as cadências mais elaboradas das diminuições.

Figura 20 – *Incipit* sem diminuição seguido pela versão diminuída (separados pela barra)



Fonte: Dalla Casa, 1584.

Figura 21 – Cadência final sem diminuição seguida pela versão diminuída (separadas pela barra dupla)



Di Cipriano A. 4. Di tempo in tempo.

Fonte: Dalla Casa, 1584.

Quanto aos ornamentos apresentados por Dalla Casa, *tremolo gropizato* (figura 22) e *gropo batuto* (figura 23), Giulia Tettamanti (2010, p. 185) explica que estes são os “ornamentos padronizados mais importantes e que foram, durante o século, cada vez mais utilizados na ornamentação instrumental”.

Figura 22 – Tremolo gropizado



Fonte: Dalla Casa, 1584.

Figura 23 – Gropo batuto



Fonte: Dalla Casa, 1584.

O tratado de Dalla Casa tem como título completo *Il Vero Modo di Diminuir, con tutte le sorti di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana* [O Verdadeiro Modo de Diminuir, com todos os tipos de instrumentos de sopro, e corda, e com a voz humana], os instrumentos de corda são descritos na carta ao leitor da primeira parte como instrumentos de traste (alaúde e guitarra, por exemplo) e todos os tipos de viola (como o violino e a viola da gamba). Porém, nesta primeira parte é dada uma atenção especial aos instrumentos de sopro, pois o autor dedica uma sessão para abordar algumas possibilidades de articulação e destaca o corneto como o mais

excelente dos instrumentos de sopro, dedicando também uma sessão para esse instrumento. A viola e a voz humana são melhor abordadas na segunda parte.

Na segunda parte, Dalla Casa apresenta apenas exemplos que contêm o diminuir misto, de madrigais, chansons francesas e um moteto, incluindo uma diminuição das quatro vozes das seis partes do madrigal *Alla dolc'ombra* de Cipriano de Rore. O autor também apresenta uma novidade, as diminuições para viola bastarda ou *alla bastarda*, um estilo de diminuição que transita por mais de uma voz, por vezes todas as vozes, de uma peça polifônica, preservando, geralmente, as tessituras das vozes originais – a diminuição *alla bastarda* será abordada com mais profundidade no item 3.6 deste trabalho.

2.10 GIOVANNI BASSANO – *RICERCATE, PASSAGGI, ET CADENTIE* (1585) E *MOTETTI, MADRIGALI ET CANZONI FRANCESE* (1591)

As publicações de Giovanni Bassano dedicadas a arte da diminuição serão apresentados no segundo capítulo (item 3) deste trabalho.

2.11 RICCARDO ROGNONI – *PASSAGGI PER POTERSI ESSERCITARE NEL DIMINUIRE* (1592)

O instrumentista e compositor italiano Riccardo Rognoni (c.1550-c.1620) é outra figura da qual sabe-se pouco sobre sua vida. As poucas informações sobre ele são encontradas nas suas próprias publicações, de outros autores de época e de seus filhos, os também músicos Giovanni Domenico (-c.1624) e Francesco (-c.1626), este último autor do tratado de diminuição *Selva de Varii Passaggi* (1620). Na primeira parte de seu tratado *Passaggi per Potersi Essercitare nel Diminuire* (1592), Rognoni se apresenta como “Riccardo Rognoni espulso di Val Tavegia” (expulso de Val Taleggio, vale alpino vizinho a Bergamo), provavelmente por razões políticas, ele também se apresenta como músico do Duque de Terranova, Governador de Milão. Na publicação *La nobiltà di Milano* (1595), a nobreza de Milão, Paolo Morigi aponta que Rognoni “[...] é altamente elogiado por sua viola [violino], e é estimado como um dos melhores em nossa cidade.”²⁰. As composições de Riccardo Rognoni que se tem acesso são poucas, muito da sua obra se perdeu e é possível saber apenas o título dessas publicações. Ele

²⁰ “[...] vien molto lodato nel suonare di viola, & è stimato de’ primi della nostra città (MORIGI, 1595).”

dedicou sua obra quase que inteiramente a música instrumental e suas únicas peças vocais conhecidas são os madrigais *Quando ch'al mar discenderanno i fiumi* e *O quanto o pio Gesù*, publicados na coletânea *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (1613), de seu filho Francesco Rognoni. É também através de uma publicação de Francesco, *Selva de Varii Passaggi* (1620), que se sabe da morte de Riccardo Rognoni que havia falecido antes da publicação do tratado. Em 1670, no livro *Ateneo dei letterati milanesi*, Felippo Picinelli menciona Riccardo Rognoni como “[...] excelente instrumentista de violino, e outros instrumentos de corda, e de sopro, estabelecido como um Orfeu de seu tempo.”²¹ (Lattes, Toffetti, 2001).

Dedicado a Guilielmo Comiti Palatino Rheni, o tratado *Passaggi per Potersi Essercitare nel Diminuire* (1592), de Riccardo Rognoni, foi editado em Veneza por Giacomo Vincenti (-1619) e é dividido em duas partes, *Passaggi per Potersi Essercitare nel Diminuire* e *Il vero modo di diminuire*. A primeira parte é dedicada ao desenvolvimento e refinamento da técnica necessária para a diminuição. Na carta ao leitor Rognoni (1592) mostra uma preocupação especial com a técnica e o tipo de diminuir adequado para os instrumentos e para a voz, apontando que a diferença entre uma diminuição vocal e instrumental está na proporção da velocidade das figuras apresentadas, sendo as mais rápidas adequadas para a diminuição tocada por instrumentos, ou seja, segundo Rognoni, passagens muito rápidas funcionariam melhor em instrumentos. Porém, ao abordar a diminuição instrumental o autor adverte sobre a necessidade de não se tocar rápido demais, pois esta deve ser clara, e ele completa: é mais agradável que a diminuição seja pouca e boa, do que uma massa de coisas difíceis.

Rognoni reforça a importância da técnica necessária diversas vezes na carta ao leitor da primeira parte, em especial a clareza na execução das passagens difíceis. Visando desenvolver essa característica, o autor apresenta diversas escalas (figura 24) e saltos diminuídos (figura 25), todos com duas possibilidades de claves (dó na primeira e na terceira), para serem trabalhados não como fórmulas de diminuição, mas sim como estudos, de uma maneira muito similar aos estudos técnicos modernos. Rognoni explica que todos os estudos têm duas possibilidades de claves, pois considera que dominar essa técnica é necessário, seja executando o soprano, o tenor ou baixo. A pesquisadora Giulia Tettamanti (2010, p. 199) aponta que é interessante observar que Rognoni foge um pouco do formato pré-estabelecido de apresentar ricercatas para o estudo técnico, como fizeram Silvestro Ganassi, em *Regola*

²¹ “[...] eccellente suonatore di violino, ed altri strumenti di corda, e da fiato, riuscì un Orfeo de i suoi tempi (Picinelli, 1670).”

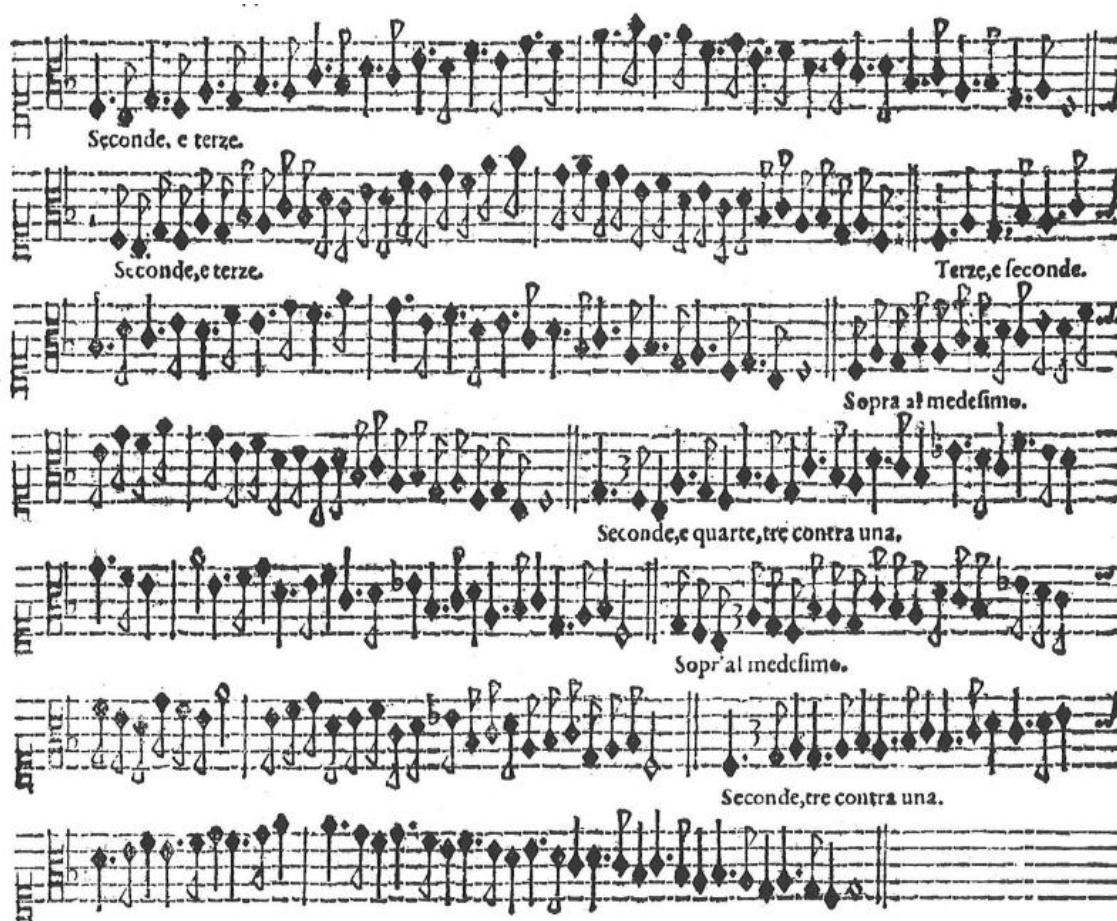
rubertina (1542) e *Letitione seconda* (1543); Diego Ortiz, no *Tratado de Glosas* (1553) e Giovanni Bassano, em *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1584).

Figura 24 – Exercício de escala diminuída por Riccardo Rognoni



Fonte: Rognoni, 1592.

Figura 25 – Exercícios de saltos diminuídos por Riccardo Rognoni



Fonte: Rognoni, 1592.

Ainda sobre a técnica necessária, Rognoni também discute as possibilidades e diferenças das articulações dos instrumentos de arco e de sopros, dedicando um parágrafo sobre a articulação da viola da gamba e da *viola da braccia* [violino], explicando tipos de arcadas adequadas para diferentes cenários; e um parágrafo para os instrumentos de sopro, sem nomear

especificamente nenhum, elencando possibilidades de articulação e suas interações em passagens rápidas.

Na segunda parte, Rognoni se dedica ao processo da diminuição em si, apresentando intervalos e cadências diminuídas e diminuições completas. Na carta ao leitor, o autor discute um pouco sobre a importância do contraponto, menciona intervalos ‘estranhos’ (dissonâncias e paralelismos) e usa como exemplo quintas e oitavas paralelas como intervalos a serem evitados, mas podem passar despercebidos no meio de uma diminuição rápida. Novamente comenta sobre o tempo das diminuições, e reforça que, ainda que velozes, devem ser claras, artificiosas e distintas, por isso deve-se estar atento ao tempo. Rognoni então apresenta uma longa lista de intervalos e cadências diminuídos, com duas possibilidades de clave e recomendações de transposição. Em seguida são apresentadas diminuições completas do moteto *Domine quando veneris*, de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), quatro versões do madrigal *Ancor che col partire* de Cipriano de Rore (1515/16-1565) e três versões da *chanson* francesa *Un gay bergier* de Thomas Crecquillon (c.1505-c. 1557).

As diminuições, em especial as diversas versões de uma mesma peça, são classificadas por Rognoni como vocais (com texto colocado), instrumentais (sem texto colocado), fáceis para viola bastarda (também sem texto colocado, a diminuição transita por todas as vozes, com diminuições mais simples e sem figuras muito curtas); e [difíceis] para viola bastarda (mesmas características das fáceis, porém com diminuições mais elaboradas e velozes). Ainda na carta ao leitor, Rognoni afirma que todas as diminuições apresentadas foram realizadas inteiramente com os exemplos de intervalos e cadências apresentados por ele no livro, recomendando que os estudantes também fizessem esse tipo de aplicações até que tais fórmulas estivessem memorizadas.

2.12 GIROLAMO DIRUTA – *IL TRANSILVANO* (1593) E *SECONDA PARTE DEL TRANSILVANO* (1609)

Girolamo Mancini Diruta (c.1554-1610) nasceu em Deruta, cidade vizinha a Perúgia, e era organista, professor e teórico. Em 1574, Diruta entrou para o Monastério Franciscano de Correggio, onde provavelmente teve aulas com Battista Capuani. Na década de 1580, Diruta se mudou para Veneza, onde teve aulas com Gioseffo Zarlino (1517-1590), Costanzo Porta (1528/29-1601) e Claudio Merulo (1533-1604), mencionados como seus professores por Diruta em 1593 no tratado *Il Transilvano* (Palisca, 2001). Na primeira parte de

Il Transilvano, Diruta se apresenta como organista da Catedral de Chioggia, já na segunda parte, publicada dezesseis anos depois, ele se apresenta como organista da Catedral de Gubbio.

Publicado em duas partes, *Il Transilvano* (1593) e *Seconda parte del Transilvano* (1609), o tratado de Diruta foi editado em Veneza por Giacomo Vincenti (-1619) e tem a primeira parte dedicada a Sigismundo Báthory (1573-1613), príncipe da Transilvânia, e a segunda dedicada a Duquesa Leonora Ursina Sforza, na época da publicação da primeira parte Leonora era pretendente de Sigismundo, mas na data de publicação da segunda parte, Leonora já estava casada com o Alessandro VII Sforza, Duque de Segni.

Il Transilvano tem como tema principal o órgão, considerado por Diruta o ‘rei dos instrumentos’, sendo discutido ao longo do livro a posição do instrumentista ao tocar, a digitação, a diminuição, a ornamentação, a entabulação, as regras de contraponto, os modos, as formas de acompanhamento e outras práticas do órgão. A publicação inclui diversos exemplos com peças de compositores como Claudio Merulo (1533-1604), Andrea Gabrieli (1532/33-1585), Giovanni Gabrieli (1555/57-1612), Luzzasco Luzzaschi (c. 1545-1607) e Adriano Banchieri (1568-1634). O tratado é escrito em forma de diálogo entre Diruta, o cavaleiro Melchior Michele e um gentil-homem transilvano, tendo como cenário o ambiente cortesão Veneziano. Para o Delphim Rezende Porto Junior (2013, p. 21), Diruta deixa claro que o seu público-alvo não era apenas os músicos práticos, mas também os gentis-homens diletantes da arte, ao escrever um tratado em diálogo sobre a prática dos instrumentos de teclas e não sobre a música teórica, em um cenário nobre, envolvendo os temas musicais em um enredo com argumentos comuns do ambiente cortesão.

A diminuição é abordada por Diruta ao final no primeiro capítulo da segunda parte, *Sopra il vero modo de intavolare ciaschedun Canto* (sobre o verdadeiro modo de entabular todos os tipos de canto), neste capítulo o autor trata da entabulação para órgão de peças polifônicas e reserva a diminuição o estágio mais avançado desta prática. Diruta inicia seus comentários sobre a arte de diminuir respondendo a uma fala do Transilvano, supondo se está seria uma prática fácil na entabulação, uma vez já dominados as maneiras de entabular sugeridas pelo autor, ao que Diruta responde: “Entabular diminuído é uma arte muito judiciosa que requer ser bom cantor e bom contrapontista (Diruta, 1609, *apud* Porto Junior, 2013, p. 199)²²”.

²² "L'intavolare diminuito è un'arte giudiciosissima, & si ricerca essere buon Cantore, & anco buon Contrapuntista." (DIRUTA, 1609).

A primeira regra apresentada por Diruta estabelece que só é adequado diminuir as partes que não fazem *fuga*, ou seja, trechos com textura imitativa não deveriam ser diminuídos. Porém, Diruta também aponta uma opção para caso o instrumentista deseje diminuir a *fuga*, assim como o soggetto é imitado por outras vozes, se ele for diminuído, a mesma diminuição deverá ser imitada também. Outras fontes que tratam da diminuição no contexto da entabulação, como Santa Maria (1562), tratam dessa questão de maneira semelhante.

Em seguida Diruta apresenta as cinco maneiras de diminuir na entabulação: *minuta*, *gropi*, *tremoli*, *accenti* e *clamationi*. A *minuta* (figura 26) seria um diminuir mais livre, sem um formato específico (tais como nas demais maneiras), podendo transitar entre as vozes criando uma única linha. Neste caso as entradas das vozes devem ser bem marcadas, para que as imitações em todas as vozes fiquem claras. Já *gropi* (figura 27), *tremoli* (figura 28) – semelhante ao que é modernamente denominado como trinado –, *accenti* (figura 29) e *clamationi* (figura 30) são ornamentos com um formato fixo e portanto mais fáceis de serem acrescentados nas peças.

Figura 26 – Exemplo de *minuta* [diminuição livre] por Girolamo Diruta



Figura 27 – Exemplos de *gropi* por Girolamo Diruta



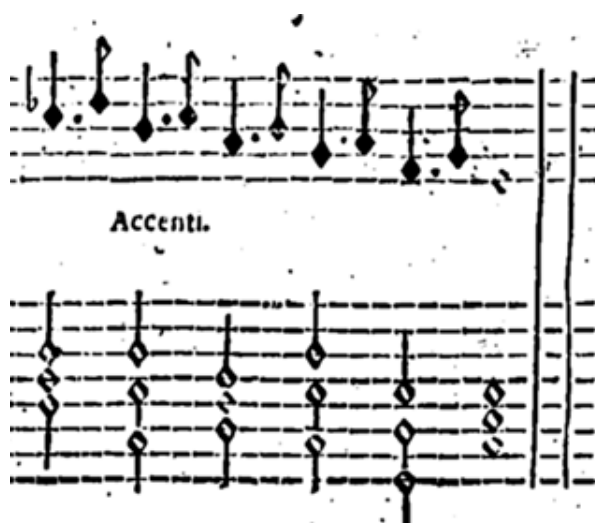
Fonte: Diruta, 1609.

Figura 28 – Exemplo de *tremolo* por Girolamo Diruta



Fonte: Diruta, 1609.

Figura 29 – Exemplo de *accenti* por Girolamo Diruta



Fonte: DIRUTA, 1609.

Figura 30 – Exemplo de *clamationi* por Girolamo Diruta



Fonte: DIRUTA, 1609.

Diruta também descreve o que ele chama de *diminuire osservato* [diminuir observado, feito com atenção], uma forma de diminuir que acontece quando a primeira e a última nota da *minuta* caem sobre a nota que está sendo diminuída, seja por grau conjunto (figura 31), seja por salto (figura 32). Quando for por grau conjunto, a última nota também pode ir para a oitava de cima ou a para a oitava de baixo para encontrar a nota seguinte, agora em outra oitava (como na figura 33). O autor afirma que se essa regra for observada erros como quintas e oitavas paralelas serão sempre evitados, e assim a composição original não será “corrompida”, como ele já ouviu algumas vezes, nas quais os músicos executavam uma diminuição com tantos erros que a música perdia sua beleza e harmonia.

Figura 31 – *Diminuire osservato* quando a nota repetida no fim da diminuição é alcançada por grau conjunto



Fonte: Bassano, 1585, figura elaborada pelo autor.

Figura 32 – *Diminuire osservato* quando a nota repetida no fim da diminuição é alcançada por um salto



Fonte: Bassano, 1585, figura elaborada pelo autor.

Figura 33 – *Diminuire osservato* quando a nota repetida no fim da diminuição é alcançada por grau conjunto e leva para a nota seguinte em outra oitava



Fonte: Bassano, 1585, figura elaborada pelo autor.

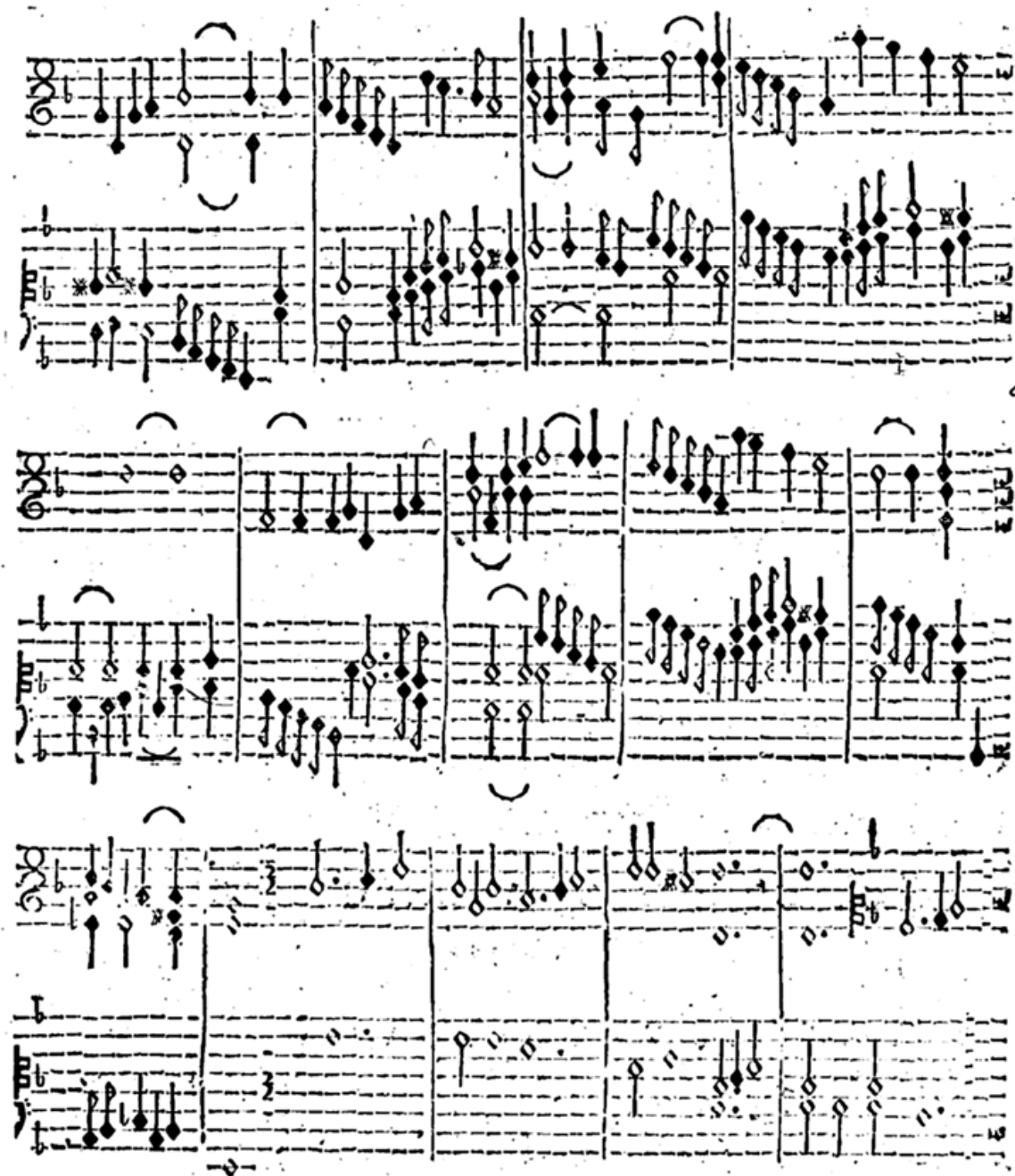
E sobre esse aspecto da diminuição violar a obra original, o Transilvano comenta: “Acredito que não se possam fazer diminuições sem corromper a composição em si e a sua harmonia (Diruta, 1609, *apud* Porto Junior, p. 204)”²³. Ao que Diruta discorda completamente, pois para ele, se o diminuir evitar as passagens imitativas ou realizar a imitação na diminuição em todas as vozes o contraponto não será corrompido e afirma “As diminuições devem ser feitas sobre aquelas notas que não fazem *fuga* ou *soggetto* (Diruta, 1609, *apud* Porto Junior, p. 204)”²⁴, em seguida reforçando que se o diminuir acontecer em tais passagens ele deve acontecer da mesma forma em todas as imitações. O autor acrescenta mais uma possibilidade para o diminuir num contexto imitativo, diminuir as vozes que acompanham a imitação, mas não possuem temas imitativos.

Ao apresentar as maneiras de diminuir, Diruta afirma que deve-se fazer diminuições como desejar ou gostar mais, mas ao tratar de peças imitativas polifônicas o autor apresenta alguns critérios e usa como exemplo a *canzona detta La Spiritata* de Giovanni Gabrieli e a *canzona detta L'Albergona* de Antonio Montaro. A canzona de Gabrieli, segundo Diruta, já apresenta notas rápidas e sua imitação é em *stretto*, sendo assim só caberiam a utilização de *tremoli* e *gropi* (como na figura 34), pois a utilização de *minuta*, *accenti* e *clamationi* subtrairiam a graça da obra. É interessante observar ambas as formas de diminuição permitidas pelo autor são ornamentos curtos, muito utilizados não só no Renascimento, mas também na música Barroca em peças rápidas. Já a peça de Montaro é considerada mais adequada para a aplicação das suas cinco formas de diminuição e, para mostrar quais foram aplicadas, Diruta utiliza um sistema de letras representando cada diminuição [‘M’ para *minuta*, ‘G’ para *gropi*, ‘T’ para *tremoli*, ‘A’ para *accenti* e ‘C’ para *claminationi*], como podemos observar na figura 35.

²³ “Non si potriano far le Diminutioni senza guastar la propria Compositione, & la sua propria Armonia.” (diruta, 1609).

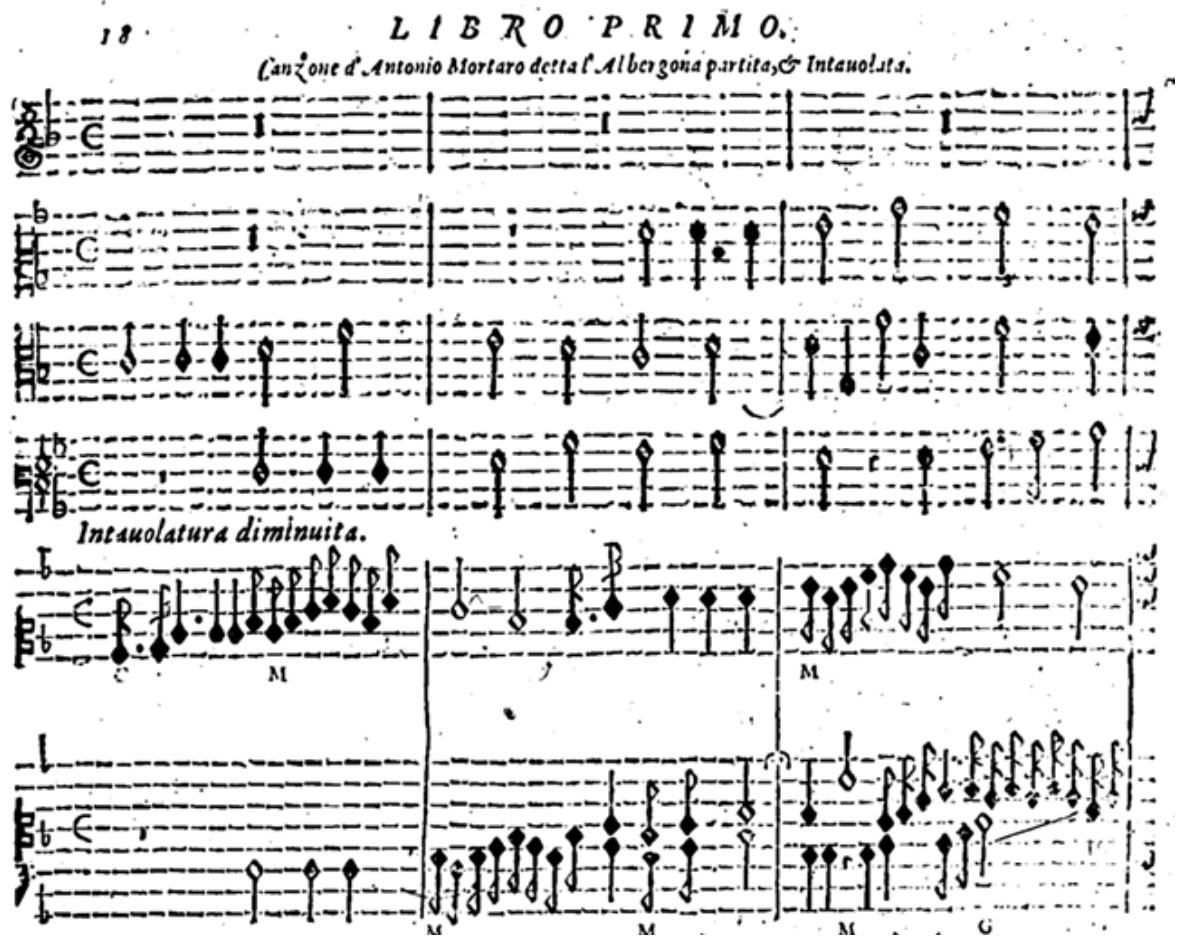
²⁴ “Le Diminutioni vogliono esser fatte sopra à quelle notte, che non fanno fuga, over soggetto.” (Diruta, 1609).

Figura 34 – Trecho da *canzona detta La Spiritata* de Giovanni Gabrieli diminuída por Girolamo Diruta



Fonte: Diruta, 1609.

Figura 35 – Trecho da *canzona detta L'Albergona* de Antonio Montaro diminuída por Girolamo Diruta



Fonte: Diruta, 1609.

Diruta conclui este capítulo de seu tratado ressaltando mais uma vez a importância do contraponto, mas acrescenta a necessidade de que o organista também seja um compositor prático e saiba improvisar, pois sem essas qualidades unidas ao conhecimento do contraponto o músico pode cometer erros onde não faz uma boa diminuição, pois está ignorando o contraponto da música, e nem toca bem as obras como um coro faria, da forma como estão escritas, sem diminuições.

No primeiro livro, *Il Transilvano* (1593), Diruta aborda a técnica do órgão e apresenta sua regra geral para a execução do órgão. Ao falar da aplicação desta regra para que o órgão toque peças escritas para outros instrumentos, Diruta menciona brevemente outros autores de diminuição, neste trecho traduzido por Delphim Porto (2013, p. 106):

[...] esta minha regra não obteria o nome de regra geral, se com ela não se pudesse tocar as obras de quem quer que seja e também aquelas, compostas para outros instrumentos – como as obras e regras

do *misier* Girolamo da Udine [Dalla Casa], mestre de concertos da Ilustríssima Senhoria de Veneza, e também aquelas do virtuosíssimo e muito gentil *misier* Giovanni Bassano, nas quais vereis toda sorte de diminuições para *cornetti*, para violinos e também passagens para cantar. Tais difícilimas diminuições, nunca se veriam bem feitas ao órgão, se não observasse esta regra [Diruta, 1593].²⁵

2.13 GIOVANNI LUCA CONFORTI – *BREVE ET FACILE MANIERA D'ESSERCITARSI A FAR PASSAGGI* (1593)

Giovanni Luca Conforti (1560-1608) foi um cantor (mencionado como contralto e soprano) e compositor. Nascido em Mileto, no sul da Itália, passou a maior parte da vida em Roma, onde trabalhou como cantor na Capela Papal de 1580 a 1585, quando foi expulso junto de outros colegas, por fazer parte da *Congregazione dei musici di Roma sotto l'invocazione de Santa Cecilia* (Instituição hoje é o Conservatório de Música Santa Cecília, conservatório estadual de música de Roma), pois era proibido a membros da Capela Papal fazer parte desta instituição. Em 1586, ele estava a serviço do Duque de Sessa, quando foi recomendado pelo cardinal Scipione Gonzaga e pelo protonotário apostólico Camillo Capilupi para trabalhar na corte de Mântua, o que acabou não acontecendo. Entre 1587 e 1588, Conforti trabalhou na Igreja de São Luís dos Franceses, em Roma, onde o compositor Ruggiero Giovanelli (c.1560-1625) era mestre de capela. Giovanni Conforti voltou a trabalhar como cantor na Capela Papal 1591 e permaneceu nesse posto até sua morte (Nutter, 2001).

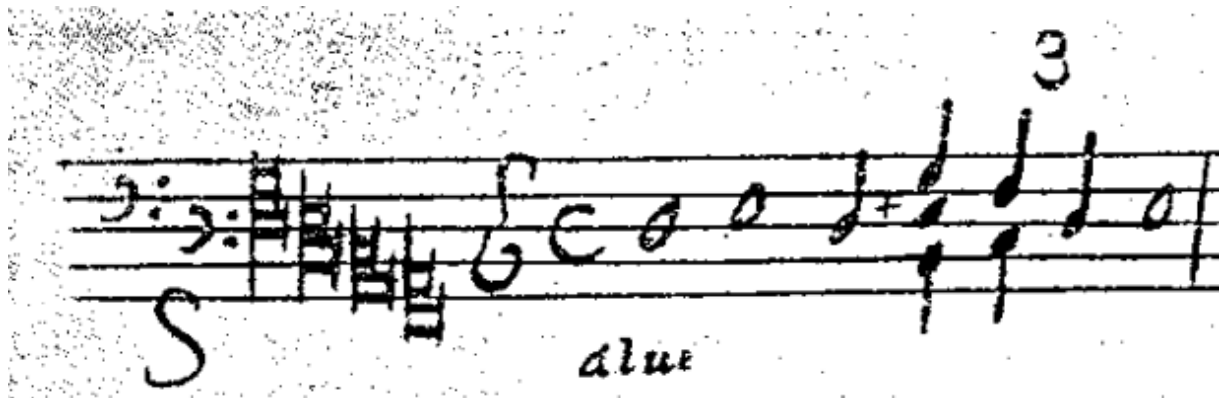
Publicado em Roma em 1593, sem indicação de editor, o tratado *Breve et Facile Maniera d'Essercitarsi a Far Passaggi* é dedicado especialmente ao aprimoramento da diminuição cantada, embora no título ele afirme que seus exemplos também podem ser utilizados por instrumentistas. O tratado consiste em diversos exemplos de intervalos e cadências diminuídos, alguns ornamentos e uma carta ao leitor ao final explicando a utilização das diminuições do livro e uma breve explicação sobre a proporção da duração de tempo das figuras rítmicas. Visando poupar espaço, várias possibilidades de diminuição são notadas no mesmo compasso (chamado de *casella* por Conforti). Assim como alguns tratados de

²⁵ "[...] ne questa mia regola sortirebbe nome di regola generale, se con essa non si potesse sonare l'opere di qual si voglia, anzi vi dirò di più, che anco quelle, che son atte per altri istrumenti; como l'opere, & regole composte da misier Girolamo da Udine, maestro di concerti della Illustrissima Signoria di Ventia. Et anco quelle del virtuosissimo, & gentilissimo misier Giovanni Bassano, nell quali opere vedrete ogni sorte di Diminutioni, & per cornetti, & per Violini, & anco passaggi per cantare, le qualli diminutioni sono difficilissime, nè verrebbero mai ben fatte nel Organo se non si osservasse questa regola." (DIRUTA, 1593).

diminuição mais orientados para a prática instrumental usam a ausência do texto para indicar que se trata de uma obra instrumental, Conforti usa o texto para indicar que esta é uma obra vocal, colocando palavras para serem cantadas nos exemplos de intervalos e cadências diminuídos. Quanto às cadências diminuídas, Conforti explica que deu poucos exemplos, pois, reorganizando ou combinando os intervalos e ornamentos oferecidos por ele, é possível chegar a uma variedade imensa de possibilidades e, para o autor, não caberia colocar em um tratado tão breve.

O autor também comenta da aplicação de seus exemplos em diversas transposições e vozes, por isso apresenta o seu primeiro exemplo (figura 36) com sete possibilidades claves (Fá na quarta, Fá na terceira, Dó na quarta, Dó na terceira, Dó na segunda, Dó na primeira e Sol na segunda), os exemplos seguintes não repetem essa combinação, mas a possibilidade já está implícita.

Figura 36 – Primeiro exemplo musical do tratado *Breve et Facile Maniera d'Essercitarsi* (1593) de Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Conforti também apresenta dois ornamentos: *grosso* (figura 37) e *trillo* (figura 38), que podem variar como *di sopra* ou *di sotto* [para cima ou para baixo] e completos ou *mezzo* [metade/meio], de acordo com o tamanho do ornamento (como nas figuras 39 e 40). As variações *di sopra* (figura 41) e *di sotto* (figuras 42 e 43) dizem respeito a finalização do ornamento, *di sopra* para quando o salto do final do ornamento para a nota seguinte é ascendente; e *di sotto* para quando tal salto é descendente, como nos exemplos a seguir:

Figura 37 – *Groppo* apresentado por Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Figura 38 – *Trillo* apresentado por Giovanni Luca Conforti



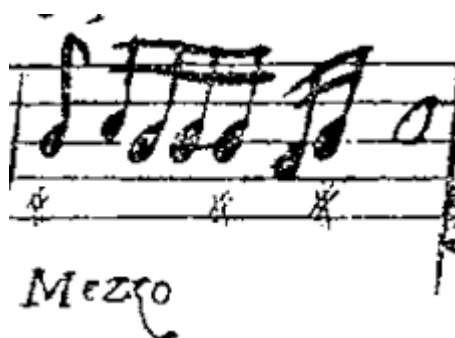
Fonte: Conforti, 1593.

Figura 39 – *Mezzo groppo* apresentado por Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Figura 40 – *Mezzo trillo* apresentado por Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Figura 41 – *Gropo di sopra* apresentado por Giovanni Luca Conforti



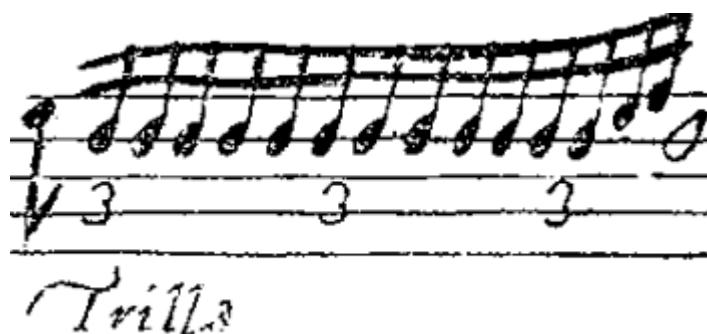
Fonte: Conforti, 1593.

Figura 42 – *Gropo di sotto* apresentado por Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Figura 43 – *Trillo di sotto* apresentado por Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Outro detalhe interessante de ser observado nos exemplos de Conforti são os exemplos ternários (como figura 44), que segundo ele, na carta ao leitor, são chamados de *emiolas menores*. Ternários diminuídos não são comuns nos tratados e no repertório, embora essa proporção seja muito utilizada por Dalla Casa (1584) e seja também uma das proporções mencionadas por Ganassi (1535).

Figura 44 – Exemplo ternário de diminuição por Giovanni Luca Conforti



Fonte: Conforti, 1593.

Conforti dá um conselho para aqueles que estão iniciando os estudos de diminuição através da leitura, o autor recomenda que, a princípio, sejam utilizados para diminuir apenas seus exemplos com colcheias diminuindo semibreves, pois não passam de nove e podem ser memorizados e incorporados com facilidade.

Conforti conclui sua carta ao leitor afirmando que, embora seu tratado seja destinado para cantores, aqueles que desejarem utilizar seus exemplos para exercitar o diminuir no violino ou em outros instrumentos de sopro conseguiram fazer, mas precisarão adaptar os exemplos para figuras menores e mais rápidas, para que fiquem mais adequadas à música instrumental, porém o trabalho de memória do estudo da diminuição se mantém o mesmo.

2.14 GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI – *REGOLE, PASSAGGI DI MUSICA* (1594)

Pouco se sabe sobre a vida de Giovanni Battista Bovicelli (-1594), que se apresenta em *Regole, Passaggi di Musica* (1594) como músico do *Duomo* de Milão. O compositor Damiano Scarabelli (-1598), na coletânea de motetos *Liber primus motectorum* (1592) elogiou as habilidades ao compor e ao improvisar diminuições de Bovicelli e seus colegas cantores na Catedral de Milão, na época Scarabelli era vice mestre de capela na Catedral.

Editado em Veneza por Giacomo Vincenti (-1619), o tratado de Bovicelli é dedicado a Giacomo Buoncompagni, Duque de Sora. O tratado de Bovicelli aborda especialmente a diminuição vocal, embora o autor afirme que parte das suas regras podem ser aplicadas na diminuição instrumental também. O tratado é dividido em três partes, nas duas primeiras o autor apresenta o que ele chama temas principais do tratado, as palavras (sobre a utilização do texto na diminuição) e as notas (sobre a aplicação da diminuição em si). Já a terceira parte possui um formato mais comum das publicações sobre o tema, nela o autor apresenta diversos exemplos de intervalos e cadências diminuídos e algumas diminuições completas.

Em sua carta ao leitor, Bovicelli apresenta os motivos para a produção de seu tratado, dentre eles o autor menciona sua surpresa ao notar a grande diferença entre a diminuição que ele fazia e os exemplos e modelos presentes nos tratados até então já publicados. Apesar do tom pedante dos comentários de Bovicelli ao se comparar com outros autores sobre o tema, a diminuição por ele apresentada realmente possui diferenças marcantes das que vinham sendo publicadas, apresentando um novo pensamento mais alinhado à música Barroca. Sobre isso Bruce Dickey escreve (2007, p. 313):

[...] Bovicelli anuncia a revolução Barroca que está chegando. Em Bovicelli nos vemos todas as forças que estão trabalhando para transformar as doces e rápidas ondulações da diminuição [renascentista] em expressivas e retóricas ornamentações Barrocas.²⁶

Na primeira parte do tratado, intitulada *Avertimenti quanto alle parole* [conselhos sobre as palavras], Bovicelli explica que ao executar uma diminuição não se deve ter atenção apenas às notas, mas também ao texto, pois dividi-lo bem requer um julgamento muito bom. Seu primeiro conselho é que a diminuição não deve alterar o tamanho das sílabas, deixando-as maiores ou menores, porém quando as notas diminuídas de uma palavra forem todas iguais ou do mesmo valor, o que é raro segundo o autor, deve-se realizar uma diminuição de toda a palavra em uma sílaba, pois isso tornaria a diminuição mais cômoda. Ambas as situações, são exemplificadas por Bovicelli na diminuição de um mesmo trecho (figura 45), porém é interessante observar que pelas suas regras apenas o segundo exemplo estaria adequado, por ser uma sequência de notas como o mesmo valor sobre uma palavra.

Figura 45 – Passagem diminuída por Bovicelli para exemplificar a colocação do texto



Fonte: Bovicelli, 1594.

²⁶ “Bovicelli heralds the coming Baroque upheaval. In Bovicelli we see all of the forces that are at work turning the sweet and rapid undulations of *passaggi* into expressive, rhetorical Baroque ornamentation.” (Dickey, 2007, p. 313).

Bovicelli segue explicando que as sílabas escolhidas para a diminuição também importam, uma vez que as vogais A, E e O são boas para a diminuição e I e U, não são muito cômodas. A musicóloga e cantora Viviane Kubo (2019, p. 63-64) aponta que um comentário semelhante foi feito por Cesare Crivellati, no tratado *Discorsi Musicali* (1624). Para ele as diminuições deveriam ser feitas onde fosse conveniente, nas cadências, nas sílabas longas e nas vogais apropriadas, A, E e O, pois o U poderia soar, na linguagem do autor, como se o cantor estivesse uivando e o I como se ele estivesse relinchando.

Bovicelli demonstra, diversas vezes no tratado, uma preocupação com uma hierarquia entre o texto e a diminuição. Para ele a colocação do texto não deve ser alterada para encaixar na diminuição, pelo contrário, a diminuição é que deve ser realizada de acordo com as possibilidades apresentadas no texto. Especialmente nas passagens rápidas e ornamentos, o autor aconselha que não se mude de sílaba enquanto a diminuição ou os ornamentos não acabem.

Na segunda parte, o autor dá conselhos sobre as ‘notas’, ou seja, as partes da música que não envolvem o texto, como figuras rítmicas ou o contraponto. Bovicelli demonstra como sua principal preocupação a variação rítmica na diminuição e seus exemplos tendem a apresentar sequências variadas, e não apenas várias colcheias ou semicolcheias seguidas. Porém ele reconhece que, por vezes, o diminuir pode ser feito apenas com figuras do mesmo valor (como na figura 46), mas sempre demonstra sua preferência pela variação. Seu primeiro comentário é sobre a necessidade de ouvir as demais vozes para diminuir, pois para ele as vozes só devem se encontrar paradas ao final da música. Ou seja, toda a peça deve ser preenchida com diminuições, isso fica muito claro nos exemplos de diminuição da terceira parte do livro (figura 47), na qual as notas finais de cadências são as poucas notas sem diminuição.

Figura 46 – Intervalo diminuído por Bovicelli, sem e depois com variação rítmica



Fonte: Bovicelli, 1594.

Figura 47 – Exemplo de diminuição por Bovicelli

The image shows a page from a musical manuscript by Bovicelli, dated 1594. It features a vocal line with a large 'S' marking a section. The lyrics are in Latin: "E de de- xtris me is. Vir gāntutis tue emittet do- minus ex Sion. Dominare in medio inimicā." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Fonte: Bovicelli, 1594.

Bovicelli apresenta vários recursos para a diminuição, como iniciar a diminuição uma terça ou quarta abaixo da nota original, para dar ênfase na graça do canto, porém, ele adverte que para dar essa graça o diminuir deve ser variado, porque a graça no canto está na

variação entre o tamanho das notas. Para exemplificar esse efeito, Bovicelli apresenta três versões do mesmo intervalo diminuídos (figura 48), sendo a primeira chamada por ele ‘mal exemplo’ [*esempio cattivo*], pois não apresenta uma variação entre as figuras rítmicas para dar graça.

Figura 48 – Três versões de um intervalo diminuídas por Bovicelli



Fonte: Bovicelli, 1594.

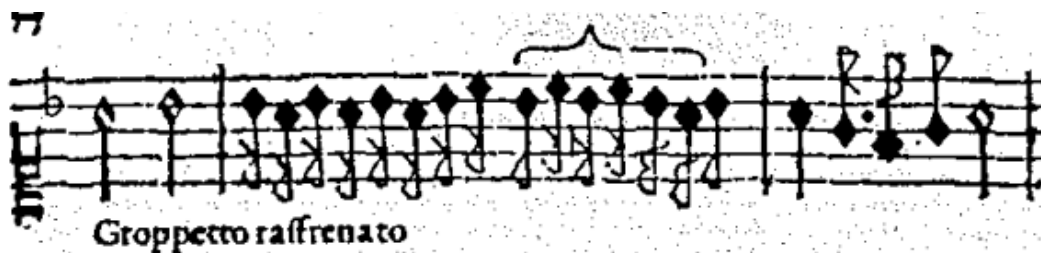
Ao abordar o *groppetto*, Bovicelli explica que estes podem terminar de duas formas, a primeira com notas do mesmo valor e a segunda (figura 49), mais variada, com figuras maiores, dando um efeito de que o diminuir foi “segurado” (figura 50). O que também deveria ser aplicado às diminuições, mas o autor adverte que tal variação não deve chegar às notas “brancas” [mínima e outras figuras mais longas], em seu exemplo (figura 51) ele marca a versão sem essa variação ao final como ‘mal exemplo’.

Figura 49 – *Groppetto* com notas iguais por Bovicelli



Fonte: BOVICELLI, 1594.

Figura 50 – *Groppetto* com variação ao final por Bovicelli



Fonte: BOVICELLI, 1594.

Figura 51 – Duas versões de um intervalo diminuídas por Bovicelli



Fonte: Bovicelli, 1594.

Sobre diminuições com muitos saltos (figura 52), Bovicelli reconhece que esta é uma característica da escrita para instrumentos, porém explica que, se a diminuição está bem acomodada no texto, também servirá para a voz, advertindo para tomar cuidado com as notas mais agudas dos saltos para que elas sejam executadas com graça e sem força.

Figura 52 – Duas versões de um intervalo diminuídas com muitos saltos por Bovicelli



Fonte: Bovicelli, 1594.

Como Bovicelli prefere que as sílabas não sejam alongadas ou encurtadas em nome da ornamentação, ele também se opõe a ideia de manipular o tempo para fazer notas mais longas (como um *rallentando*), ou silêncios mais longos (como um *rubato*), para ele tais efeitos só podem ser utilizados na última cadência, especificamente na penúltima nota da peça.

Bovicelli ainda comenta sobre onde se deve ornamentar de acordo com o texto, para ele, neste caso, as palavras tristes não devem ser diminuídas, mas feitas com *accenti* e voz branda, já as palavras alegres devem ser adornadas com diminuições.

Ao final da segunda parte, Bovicelli comenta posturas e situações que os cantores devem evitar na diminuição, especialmente questões relacionadas a respiração, como respirar demais em um espaço curto de tempo ou entre poucas notas (especialmente entre as rápidas), respirações barulhentas ou ruidosas e respirar com os dentes fechados como se fosse espirrar.

O autor também critica a colocação da voz no nariz ou na garganta, e o uso desesperado da diminuição a partir já da primeira nota.

A terceira e última parte do tratado, intitulada *Diversi modo di diminuire* [diversos modos de diminuir], possui um formato mais comum aos tratados de diminuição. Primeiro, apresenta vários exemplos de intervalos diminuídos, algumas células melódicas diminuídas, opções de diminuição para a longa e algumas cadências diminuídas. Em seguida, traz dez diminuições completas, nove motetos (três deles acompanhados por um falso bordão introdutório) e um madrigal, uma proporção bem incomum para publicações de diminuição italianas dessa época, poucas são as que possuem motetos diminuídos e proporcionalmente *Regole, Passaggi di Musica* (1594) é a com mais motetos [excluindo publicações com apenas um moteto diminuído, como *Prattica di Musica* (1596) de Lodovico Zacconi e *Practica Musica* (1556) de Hermann Finck]. A título de comparação, *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* de Giovanni Bassano, é a segunda publicação com mais motetos proporcionalmente, nela 11 das 52 peças são motetos. Outro ponto interessante de ser observado é que um dos motetos diminuídos por Bovicelli é de sua própria autoria. Sendo raro um autor incluir uma peça própria diminuída em um tratado de diminuição, no geral, os tratados que possuem peças autorais incluem apenas ricercatas compostas pelo próprio autor.

2.15 LODOVICO ZACCONI – *PRATTICA DI MUSICA* (1596)

No que diz respeito as informações sobre sua vida, Lodovico Zacconi (1555-1627) é um caso interessante dentre os personagens da música renascentista, pois muitos detalhes são conhecidos, uma vez que ele escreveu uma autobiografia, o manuscrito *Vita con le cose avvenute al p. bacceliere fra Ludovico Zacconi da Pesaro dell'Ordine Eremitani di S. Agostino* (1625). Os estudos musicais de Zacconi começaram em 1568, quando iniciou como noviço em uma ordem agostiniana em Pesaro, onde estudou cantochão. Zacconi conta que em 1573, um padre pagou seus estudos de órgão, para que ele pudesse ter uma profissão, mas não menciona seus professores ou trabalhos como organista. Em 1577 se mudou para Veneza, onde cantou como tenor em um coro dirigido por Ippolito Baccusi (c1550-1609), onde aprendeu a executar diminuições. Durante sua estadia em Veneza também estudou contraponto com Andrea Gabrieli (1532/33-1585). Mais tarde Zacconi se mudou para Mântua, onde também trabalhava sob a direção de Baccusi, com quem seguiu estudando. Em 1584, ele passou no exame para cantor na Basílica de São Marcos, mas não foi contratado, mas menciona em *Prattica di Musica* (1596) uma reunião com Gioseffo Zarlino (1517-1590) neste período, na qual Zarlino teria dito para

que a formação musical de Zacconi era incompleta. Em 1590, Zacconi passou a servir o Duque Wilhelm V da Bavaria, em Monique, sob a direção de Orlando di Lasso (1532-1594). Em 1596, Zacconi voltou para sua ordem agostiniana, em Pesaro, se aposentou em 1612 e lá permaneceu escrevendo textos musicais e religiosos até sua morte em 1627 (Singer, 2001).

O tratado *Prattica di Musica* (1596) é a obra mais conhecida de Ludovico Zacconi. É um tratado que descreve regras gerais de teoria musical, composição e canto. Segundo Gerhard Singer (2001), é um tratado singular no que diz respeito ao relato e às informações sobre a prática de música no século XVI, porém este deve ser lido com cautela, tendo consciência das limitações de seu autor. Singer explica que Zacconi decidiu escrever *Prattica di Musica* (1596) para provar que as críticas de Zarlino a sua formação não eram justificáveis, porém Singer descreve uma série de momentos “ingênuos” nos quais Zacconi dá declarações incorretas, especialmente buscando refutar ideias de Zarlino.

A diminuição é mencionada nos capítulos X e LXVI, *Che stile si tenghi nel far di gorgia, & dell'uso dei moderni passagg* [Que estilos se têm no *cantar di gorgia* e do uso das diminuições modernas], ambos do primeiro livro. No capítulo X, Zacconi aborda as práticas dos antigos e relata as conversas que teve com músicos mais velhos que, quando jovens, conviveram com figuras importantes de outra época, cantores e compositores. O cenário descrito é de músicos que executavam as peças como estavam escritas, sem acrescentar nem pequenos ornamentos ou diminuições, tendo como resultado a simplicidade e pureza da harmonia.

Já no capítulo LXVI, Zacconi discute diversos tópicos relacionados a prática da diminuição. Ele inicia explicando que a diminuição e os ornamentos são produzidos a partir da quebra de figuras maiores em figuras menores e mais velozes em um mesmo tempo, efeito que poderia causar tanto prazer a ponto de parecer o som de anjos bem treinados. O autor explica que esse modo de cantar é conhecido como *gorgia* e que é mais facilmente aprendido pelo ouvido do que através de exemplos.

A primeira regra colocada por Zacconi é que não se deve iniciar a diminuição logo na primeira nota da peça e nem na segunda, quando as outras vozes nem entraram ainda. Embora essa regra possa ser lida como apenas não diminuir enquanto as outras vozes estão em silêncio, outra interpretação possível é que as entradas não devem ser diminuídas, regra colocada por outros autores como Conforti (1593) e Diruta (1593).

Zacconi também faz algumas recomendações para os cantores, como não ornamentar exageradamente cadências quando quase nada foi feito na música, ou não ornamentar exageradamente a peça inteira, pois mesmo que o cantor faça boas diminuições esse

vício prejudica o entendimento das palavras. Outra situação colocada por Zacconi é quando um cantor vai cantar com um grupo de pessoas desconhecidas, o autor considera que fazer muitas diminuições nesse contexto pode ser muito arriscado, pois o cantor pode ser merecedor de escárnio por tentar demais mostrar suas habilidades, assim como pode trazer desonra e vergonha para si mesmo, uma vez que pode haver alguém melhor em diminuir do que ele. Por esses motivos, para Zacconi, o cantor sábio em um grupo não mostra a princípio todas suas habilidades com a diminuição, mas sim aos poucos com paciência e a arte de ouvir os outros, pois em qualquer contexto é possível aprender algo, e só assim esse cantor poderia conquistar uma fama imortal.

Para Bruce Dickey (2007, p. 314), esses comentários de Zacconi mostram o quão complicado era o diminuir em um conjunto, e como as diminuições nesse contexto deveriam ser mais simples do que as diminuições “solistas” apresentadas na grande maioria dos tratados. Mas para ele fica claro que Zacconi confirma a regra já estabelecida por autores anteriores de que quando em grupo se deve ouvir e diminuir em turnos, para evitar o caos [ou o constrangimento, como no cenário descrito por Zacconi].

Zacconi também orienta sobre os momentos adequados para se ornamentar ou diminuir na música. Para ele, semínimas são figuras com as quais se deve tomar cuidado, pois embora seja possível diminuir, caso elas estejam acompanhadas cada uma de uma sílaba diferente, a diminuição pode prejudicar o texto. As mínimas permitem maior liberdade com a diminuição, mas ainda requerem atenção com as palavras. Já as semibreves, breves e longas podem ser diminuídas à vontade de acordo com o gosto do cantor. Outro momento muito adequado para as diminuições, segundo Zacconi, são as cadências que convidam o músico a ornamentar, e caso a diminuição não seja feita com qualidade, a beleza da música será danificada.

2.16 AURELIO VIRGILIANO – *IL DOLCIMELO* (C. 1600)

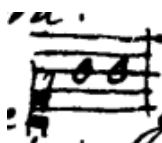
Il Dolcimelo é um manuscrito inacabado sobre diminuição e música instrumental assinado por Aurélio Virgiliano. O manuscrito se encontra *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica* de Bolonha e estima-se que seja datado por volta de 1600. Sobre o autor, nada se sabe, no prefácio da primeira publicação do tratado, em 1979, o editor Marcelo Castelani sugere que Aurélio Virgiliano seja um pseudônimo acadêmico e levanta hipóteses de que Aurelio Averoldi ou o compositor e organista Aurelio Bonelli pudessem ser Virgiliano.

O tratado de Virgiliano é dividido em três livros, nenhum completamente finalizado, no primeiro o autor apresenta algumas regras de diminuição e exemplos de intervalos diminuídos, no segundo o autor apresentaria ricercatas, madrigais e chansons diminuídos, mas apenas as nove ricercatas estão presentes. Já o terceiro livro, apresentaria digitação de instrumentos e modos de afinação dos mesmos, mas apenas algumas ilustrações estão notadas.

No primeiro livro, *Dove si contengono i Passaggi da farsi con la voce e con ogni sorte d'instrumento musicale*, Virgiliano apresenta dez regras de diminuição, aqui traduzidas por Giulia Tettamanti (2010, p. 217-218):

1. A Diminuição deve caminhar por grau conjunto o máximo possível.
2. Todas as minutas devem ser uma no tempo forte [*buona*] e a outra no tempo fraco [*cattiva*].
3. Aquelas minutas que saltam devem ser todas no tempo forte [*buone*].
4. A nota do sujeito tem que ser sempre tocada no princípio, no meio e no fim da *battuta*. E, quando no meio não fica cômodo, deve-se pelo menos tocar perto, em um lugar que seja consonante, e nunca dissonante; exceto [no salto de] quarta superior.
5. Quando o sujeito ascende, a última nota da minuta deve também caminhar de baixo para cima, e o mesmo para o contrário.
6. Será um belo modo correr uma oitava toda para baixo ou para cima, quando for cômodo.
7. Quando se salta uma oitava, deve-se fazer em direção àquela de cima e não àquela de baixo, para não chocar com as outras partes.
8. A Diminuição não deve afastar-se do sujeito mais do que uma quinta abaixo, ou acima.
9. Somente no meio destas duas [notas] “SOL” [figura 53] pode a Diminuição afastar-se do sujeito sete graus para cima e sete para baixo. Mas é concedido somente em uma fúria [espécie de *tirata*] de semicolcheias.
10. Quando se encontram [saltos de] duas Terças ascendentes, como [figura 54], será concedido que sirva-se da Quarta abaixo, porque será a oitava da última Terça, como [figura 55]. Assim, no contrário, quando se encontram duas terças descendentes, poder-se-á fazer a mesma coisa, como [figura 56] (Virgiliano, c. 1600, *apud* Tettamanti, 2010).²⁷

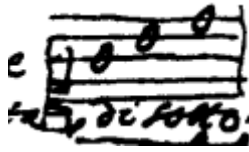
Figura 53 – Duas notas Sol seguidas



²⁷ "1. La Diminutione caminar deve per grado il piu che sia possibile. 2. Tutte le Minute debbono essere una buona, e l'altra cattiva. 3. Quelle Minute che saltano, debbono essere tutte buone. 4. La nota del soggetto vuole esser sempre toccata nel principio; nel mezzo e nel fine della battuta. E quando nel mezzo non tornarsse comodo; si deve almeno toccar vicino in luogo, che gli sia consonante, e non mai dissonante; eccetto nella quarta di sopra. 5. Quando il soggetto camina in su; l'ultima nota delle minute deve ancor ella caminar di giu in su: e cosi per contrario. 6. Sara bella maniera correre un'ottava di lungo o in giu, o in su; quando torni comodo. 7. Quando si salta un'ottava si deve fare in quella di sopra, e non in quella di sotto; per non incontrar l'altra parti. 8. Non deve la Diminutione discostarsi mai dal soggetto piu d'una quinta sotto, o sopra. 9. Solo in questi due, SOL, di mezzo [figura 53] si puo la Diminutione discostare dal soggetto sette gradi di sopra e sette di sotto: Ma si concederà solo in una furia di semicrome. 10. Quando si trovano le due Terze di sopra come [figura 54] si concederà di potersi servire della quarta di sotto perche sara l'ottava dell'ultima Terza come [figura 55] cosi per contrario, quando si trovensse le due terze di sotto, far si potrà lo stesso: come [figura 56] (Virgiliano, c. 1600)."

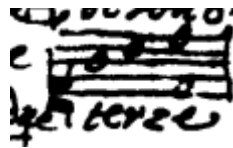
Fonte: Virgiliano, c. 1600.

Figura 54 – Passagem Sol-Si-Ré



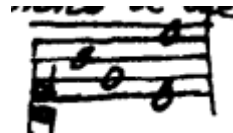
Fonte: Virgiliano, c. 1600.

Figura 55 – Passagem Sol-Si-Ré, porém com uma oitava abaixo simultânea no Ré



Fonte: Virgiliano, c. 1600.

Figura 56 – Passagem Sol-Mi-Dó, porém com uma oitava acima simultânea no Dó



Fonte: Virgiliano, c. 1600.

Para Giulia Tettamanti (2010, p. 218), as regras de Virgiliano são muito bem mais restritas que os demais manuais de diminuição, pois restringem a diminuição a circundar o contraponto o máximo possível. Para ela, a segunda regra é curiosa pela utilização dos termos *nota buona* e *nota cattiva*, para tempo forte e tempo fraco, uma vez que essas expressões não são comuns nos tratados da época, mas são termos muito utilizados na tratadística do século XVIII. Sobre esses termos, Bruce Dickey (2007, p. 305), tem uma outra interpretação, para ele a *nota buona* e a *nota cattiva* seriam, respectivamente, a consonância e a dissonância, especialmente na regra 3, onde o salto só poderia acontecer na *nota buona*, ou seja, para uma consonância.

Dickey (2007, p. 305), considera que apenas as regras de 1 a 6 são mais úteis para a execução da diminuição e podem ser relacionadas com os demais tratados e descrevem bem a prática da diminuição entre 1580 e 1620. Sobre os movimentos por grau conjunto, Dickey, explica que, embora sejam uma “característica” da música vocal, estes movimentos são mais frequentemente utilizados na diminuição instrumental também, mesmo que essa permita um número maior de saltos, sempre para consonâncias. Para Dickey, a quarta regra contém o mais importante princípio da diminuição: a nota diminuída soar no começo, no meio (quando possível) e no fim da diminuição; pois tal procedimento permite manter a integridade do contraponto e está presente, mesmo quando não dito, em todos os demais tratados de

diminuição. É interessante observar que as regras que Dickey opta por deixar de fora, da 7 a 10, são exatamente as regras mais restritivas e específicas de Virgiliano, que, como apontado por Tettamanti (2010, p. 218) não podem ser relacionadas com tanta facilidade a outros tratados sobre o tema.

2.17 LUIGI ZENOBI – CARTA PARA *SERENISSIMO MIO SIGNORE, SIGNORE ET PADRON SINGOLARISSIMO* (C. 1600)

Basicamente toda a informação conhecida sobre Luigi Zenobi (1547/48-1602) é baseada em apenas dezoito cartas escritas por ele, em sua maioria, para membros da família Este, importante família nobre que, na época, tinha o controle de várias regiões do norte da Itália. As cartas datam de 1583 a 1602 e estão preservadas no *Archivio di Stato* em Modena. Zenobi nasceu em Ancona, região central da Itália, e trabalhou como cornetista em Viena, nas cortes de Maximiliano II (1527-1576) e Rodolfo II (1552- 1612), em Ferrara, na corte de Alfonso II d'Este (1533-1597), e em Nápoles, na corte de Francisco Ruiz de Castro (1579-1637), por vezes, Zenobi, também desempenhava a função de avaliar músicos para trabalhar na corte (Blackburn, 2001).

Zenobi é mencionado em alguns tratados, o primeiro deles é o *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (1584), escrito pelo pintor Gian Paolo Lomazzo (1538-1592), no sexto livro Lomazzo elenca músicos famosos e seus instrumentos, incluindo figuras como Adrian Willaert (1490-1562), Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Nicola Vincentino (1511-1575/76), Claudio Merulo (1533-1604) e Leonardo da Vinci (1542-1519). Dentre os cornetistas Lomazzo menciona Luigi Zenobi (Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 64). No tratado *L'arte organica* (1608), escrito pelo construtor de órgãos Costanzo Antegnati (1549-1624), Zenobi é lembrado com admiração pelo autor. Já em *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), Vincenzo Giustiniani (1564-1637) relata que ouviu Zenobi tocar o corneto suavemente e sem cobrir o som do cravo (Blackburn, 2001).

A carta escrita Luigi Zenobi de interesse para o estudo da diminuição não está presente entre as dezoito cartas preservadas pelo *Archivio di Stato*, esta carta foi descoberta em 1948 pelo musicólogo americano Edward Lowinsky (1908-1985). No artigo *Luigi Zenobi and his letter on the Perfect Musician* (1993), que credita Lowinsky como coautor, a pesquisadora Bonnie Jean Blackburn explica que a intenção do musicólogo era publicar carta juntamente com uma extensa introdução e comentários em notas como parte de um livro, que nunca foi

finalizado e, após a morte de Lowinsky, o material foi reorganizado e finalmente publicado em 1993, no artigo já mencionado, sem a maior parte dos comentários de Lowinsky, considerados desatualizados pela pesquisadora.

Encontrada na Biblioteca Vallicelliana, em Roma, a carta estava em uma coleção de documentos diversos encadernados juntos, volume marcado como R 45, intitulada:

Coleção de cartas latinas e italianas escritas por muitos homens instruídos e ilustres, na matéria do estudo e da erudição sacra e profana. Algumas das quais são dirigidas ao Padre Odorico Rinaldi e outros padres da congregação do Oratorio de Roma. Com outras cartas e súplicas a Sumo Pontífices, Cardeais, Príncipes Católicos e [Príncipes] agora infiéis [protestantes] (Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 62).²⁸

A coleção contém setenta e duas cartas, sem nenhuma organização aparente, que datam de 1537 a 1709, porém em alguns casos, como no de Zenobi, as cartas não são datadas. A maioria das cartas trata de questões ligadas a problemas com heresia, por isso a menção a príncipes infiéis, sendo a carta de Zenobi a única a tratar de música, tendo nenhuma conexão clara com o conteúdo das demais correspondências. Algumas das cartas são originais, já outras são cópias, como a carta de Zenobi, inclusive, acredita-se que tal cópia não foi realizada pelo autor, devido à pequenas confusões com alguns termos musicais, como trocar *proportioni* [proporção] por *propositioni* [proposição] (Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 62-63).

Algumas dúvidas circundam a carta de Zenobi, pois esta não possui uma data e seu destinatário não é nomeado. O título da coleção indica que as cartas foram enviadas para pessoas de cargos altos da Igreja Católica, como Sumo Pontífices [Papais] e Cardeais, ou príncipes. Zenobi destina sua carta para um *Serenissimo mio Signore, Signore et Padron Singolarissimo* [Sereníssimo meu Senhor, Senhor e Patrono Singularíssimo] e se refere a este senhor como *Sua Altezza* e *Serenissimo*, pronomes de tratamento destinados a príncipes e duques, o que indica que o destinatário de Zenobi era um príncipe. Caso este fosse um cardeal ou um papa, os pronomes de tratamento seriam outros como, por exemplo, Reverendíssimo (Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 63).

Quanto a data, acredita-se que seja em torno do ano de 1600, porém é difícil estabelecer uma resposta definitiva baseada apenas no conteúdo da carta, pois alguns aspectos apontam para a década de 1570, outros a aproximam de 1600. Existindo uma contradição, se Zenobi escreveu a carta nos anos 70, ele estaria antecipando práticas comuns da música barroca,

²⁸ “*Raccolta Di Lettere Vane Latine, et Italiane Scritte Da Molti Uomini dotti, et illustri, In materia di Studio, e d'erudizione Sacra, & Profana. Alcune delle quali sono dirette al P. Odorico Rinaldi et ad altri Padri della Cong. e del l'Oratorio di Roma. Con Altre Lettere E suppliche A' Sommi Pontefici, Cardinali, Principi Cattolici, et ancora Infedeli.*” (Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 62).

se a carta foi escrita por volta de 1600, o autor estaria descrevendo práticas já vistas como antiquadas em alguns cenários (Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 63).

No artigo *Luigi Zenobi and his letter on the Perfect Musician* (1993), Bonnie J. Blackburn (p. 75-76) explica que, inicialmente, Edward Lowinsky sugeriu uma data para carta em torno de 1575, tendo como principais justificativa os compositores mencionados por Zenobi: Adrian Willaert (c.1490-1562), Cipriano de Rore (1515/16-1565), Paolo Animuccia (-1569), Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Luzzasco Luzzaschi (1545-1607). Porém, Blackburn (p. 63) sugere uma data em torno de 1600 por diversos motivos, sendo o principal deles o local de onde Zenobi aponta como remetente da carta, Nápoles, onde o autor viveu por volta de 1601 e 1602 quando escreveu as cinco últimas das cartas preservadas no *Archivio di Stato*, em Modena, fato que não era conhecido na época dos estudos de Lowinsky. Outro argumento apresentado por Blackburn (p. 75) está baseado em termos musicais utilizados por Zenobi, como a menção do instrumento teorba, que só foi inventado na década de 1590, e a terminologia para os ornamentos, muito semelhante à utilizada por Giulio Caccini (1551-1618) no prefácio da coletânea *Le nuove musiche* (1602), semelhante o suficiente para sugerir que Zenobi ou conhecia esta publicação, ou que estes eram os termos utilizados nos ambientes frequentados por ele.

Tendo em vista a organização da carta em uma espécie de ‘pequeno tratado’, Blackburn e Lowinsky (1993, 78-79) propõem um índice dos vinte e oito parágrafos de acordo com o assunto neles discutido. A carta é uma resposta a uma segunda carta enviada pelo príncipe não nomeado, pois a primeira não havia sido respondida, segundo o próprio Zenobi. Na carta, o autor busca responder a um questionário enviado pelo príncipe sobre como avaliar músicos (cantores, compositores, diretores e instrumentistas) para integrar sua corte. Zenobi não responde às perguntas em uma ordem organizada, mas comenta diversos tópicos levantados pelas questões, ou seja, as perguntas são respondidas de maneira indireta à medida que Zenobi aborda os temas que considera relevantes. Tal questionário enviado pelo príncipe era composto de seis perguntas, que são listadas por Zenobi no parágrafo 2 da carta:

- [1.] Que condições deve haver para que alguém cante com segurança a sua parte?
- [2.] O que é necessário para uma boa direção, ou por que não se dirige bem?
- [3.] Quem tem o direito de chamar a si mesmo de músico, e é de verdade, e a diferença do músico para o cantor?
- [4.] Que coisa deve haver um cantor para cantar bem com arte, com graça e com juízo?
- [5.] Qual a diferença entre compor como um mestre da música ou como um diletante?

[6.] E em que coisas pecam os músicos cantores, e instrumentistas e por ordem, não sabem nada além da música? (Zenobi, c. 1600, *apud* Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 80).²⁹

A diminuição é abordada entre os parágrafos 10 e 16, nos quais Zenobi responde em partes e de maneira interligada as perguntas 1, 4 e 6, respectivamente, sobre cantar com segurança a sua parte; sobre cantar com arte, graça e juízo; e sobre em que coisas pecam cantores e instrumentistas.

No parágrafo 10, Zenobi afirma que irá abordar o que é necessário para cantar com graça, com bom gosto, com arte e com nobres diminuições, ou, segundo ele, como se diz comumente “[fazer] bem toda a sua parte”³⁰. É interessante observar que, para Zenobi, fazer boas diminuições estava incluso em apenas executar bem a sua parte. O que pode indicar que, para o autor, a diminuição fosse uma prática que deveria estar presente constantemente nas performances musicais e não um mero artifício para ocasiões específicas. Essa questão fica mais clara quando Zenobi fala do que é necessário para cada voz, como será mostrado mais à frente.

Apesar de Zenobi iniciar o parágrafo 10 indicando que iria responder à pergunta 4, sobre cantar com arte e graça, ele entrelaça esses temas com a pergunta 1, sobre cantar a sua parte com segurança, pois para o autor cada voz tem o seu papel na música, que deve ser interpretado de maneira específica. Ou seja, para Zenobi, o que era entendido como cantar com graça, com bom gosto, com arte e com nobres diminuições, poderia variar de acordo com a parte que está sendo cantada numa peça polifônica. Por isso, Zenobi explica que é necessário, primeiramente, entender que as peças normalmente têm quatro vozes: baixo, tenor, contralto e soprano, quando as peças possuem mais do que quatro vozes, as vozes extras são cantadas da mesma forma que alguma das quatro primeiras. No parágrafo 11, essa ideia é retomada, e Zenobi explica que cantores devem ser julgados em conjunto, pois só assim as habilidades necessárias ficarão evidentes, ou, especialmente, a falta delas.

Ainda no parágrafo 10, segundo Zenobi, quando em conjunto, quem canta o baixo é obrigado a manter sua parte firme, correta e segura, o que o autor explica como firme no que diz respeito ao canto, correta no que diz respeito à afinação e segura no que diz respeito ao julgamento, pois a parte do baixo e a base da música. Sobre a diminuição, Zenobi afirma que,

²⁹ “Che conditioni deve haver uno per cantar securo la sua parte. Che cosa ricerca it rimetter bene, o perche non si rimette bene. Chi si deve chiamar Musico, et e veramente, e la differenza da Musico a cantore. Che cosa deve haver un cantante per cantare con arte, con gratia e con giuditio. Che differenza sia dal comporre da Maestro Musico, o vero alla buona, e sonar similmente. Et in che cosa peccano i Musici Cantori, et Istrumentisti per ordinario, se non sanno, ne hanno altro che musica.” (Zenobi, c. 1600, *apud* Blackburn, Lowinsky, 1993, p. 80).

³⁰ “[...] bene affatto la sua parte.” (Zenobi, c. 1600).

caso o baixo queira diminuir, ele deve aguardar por um momento no qual as outras vozes estejam estáveis e ele deve saber quais são esses momentos, pois ornamentações no baixo que não levam em consideração o momento adequado são certamente prova de ignorância. O autor também afirma que o baixo deve conhecer suas próprias diminuições e não realizar diminuições como soprano, alto ou tenor. Zenobi não especifica o que seria exatamente a diminuição de baixo, porém apresenta dois ornamentos que deveriam ser bem executados: o *trillo* e o *tremolo* – apesar de mencionar os ornamentos já na parte sobre o baixo, e em seguida também nos trechos sobre o tenor e o contralto, a definição de alguns destes ornamentos só é apresentada quando ele descreve as características desejáveis em um soprano.

No parágrafo 12, Zenobi apresenta os requisitos para um bom tenor e um bom contralto, tendo como primeiro tópico a diminuição. O autor explica que o tenor deve diminuir quando o baixo e as demais vozes estiverem estáveis, a forma como ele escolhe destacar o baixo pode ser entendida como uma hierarquia sobre a possibilidade de diminuir, desta forma o baixo teria uma prioridade sobre o tenor para diminuir. Zenobi novamente volta na ideia de que as vozes devem realizar suas diminuições próprias, afirmando que, além de realizar diminuições para o tenor, o tenor deve evitar aquelas do baixo, exceto quando, na composição, a parte mais grave é a do tenor, neste caso as diminuições próprias do baixo estariam permitidas, porém com juízo e discrição. Todas as regras válidas para o tenor também deveriam ser aplicadas ao contralto, ou seja, o contralto também deveria conhecer suas próprias diminuições e só diminuir caso o baixo e as outras vozes estivessem estáveis. Zenobi também aborda a tessitura das diminuições, para ele o tenor deveria tomar cuidado para não cantar perto das notas realizadas pelo baixo e pelo alto, ou cantar brevemente próximo dessas regiões, assim como o alto deveria tomar cuidado com manter uma distância do soprano e do tenor.

Zenobi ressalta que essas vozes intermediárias raramente fazem diminuições e que os cantores dessas partes devem se contentar com fazer breves ornamentos ascendentes e descendentes, cantar “ondulando” [*ondeggiando*], por vezes, com *trillos* e *tremolos* gentis – a definição dos ornamentos será discutida nos comentários sobre o soprano. O autor conclui o parágrafo explicando: as diminuições dessas partes intermediárias devem permanecer em uma extensão curta e bem próxima da parte original, de fato, essas vozes devem apenas complementar as diminuições feitas pelo soprano e baixo (diminuindo nos momentos em que estas vozes estão estáveis), pois esta habilidade de cantar mais gentil de tenores e contraltos seria apreciada pelas pessoas que sabem o que é cantar bem e conhecem da arte e do bom julgamento de um cantor. Porém, o autor acrescenta que quando essas vozes estiverem solo ou acompanhadas por um instrumento harmônico elas poderão fazer diminuições mais complexas,

mas sem exageros para que a performance não fique tediosa ou aparente que todo o esforço do cantor está em fazer diminuições.

Os parágrafos 13 e 14, que abordam os requisitos de um bom soprano e a definição de vários ornamentos, possuem as passagens mais interessantes para a diminuição da carta, pois neles são discutidos diversas práticas e diversos ornamentos que deveriam ser aplicados na diminuição. Zenobi, em primeiro lugar, afirma que o soprano é o ornamento das demais vozes, assim como o baixo é a base, ou a fundação. Para o autor, enquanto as outras vozes tinham limitações para a diminuição, ou deveriam esperar que as outras vozes estivessem estáveis, o soprano tinha o dever e a completa liberdade de improvisar diminuições, porém se isto não fosse feito com arte, graça e bom gosto, seria irritante de ouvir, difícil de digerir e insuportável. Em seguida, Zenobi apresenta uma extensa lista dos requisitos necessários para que um soprano agrade seus ouvintes, que inclui descrições de como deve ser o seu timbre, sua postura, seus movimentos e, principalmente, suas diminuições, o que toma um grande espaço da lista.

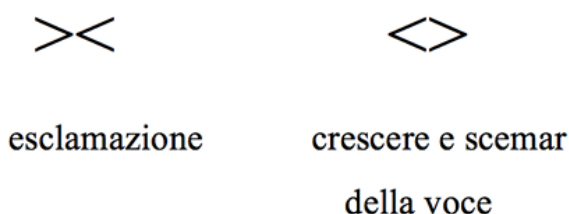
O primeiro critério de Zenobi para um bom soprano a mencionar a diminuição é, talvez, a única ideia presente em todos os tratados de diminuição: para realizar diminuição o cantor deve saber contraponto, para assim, segundo Zenobi, evitar “mil erros”. A diminuição é novamente mencionada ao se falar sobre a articulação, para o autor o soprano deve ser capaz de articular claramente as palavras, e não deixar que elas sejam distorcidas por diminuições ou cobertas com excessivas ressonâncias vocais. Outro comentário sobre a técnica vocal a mencionar a diminuição, afirma que o soprano deve começar a ornamentar com confiança e terminar juntamente com os que tocam com ele.

Zenobi lista e, por vezes, também define uma variedade de ornamentos e efeitos que o soprano deveria ser capaz de fazer, nem todos relacionados a diminuição, sendo eles: *groppo granito*, *groppo posato*, *trillo*, *tremolo*, *esclamationi*, *ondeggiamento*, *durezze*, *false* e *echi*. Os dois tipos de *groppo*, o *trillo* e o *tremolo* são ornamentos muito semelhantes entre si e variações do que é chamado modernamente de trinado. O *groppo granito* é descrito por Zenobi como um ornamento que oscila claramente entre duas notas consecutivas de cima para baixo, como Sol e Fá, ou Lá e Sol, em semicolcheias articuladas. O *groppo posato*, possui as mesmas características do *groppo granito*, porém é um pouco mais lento, sendo executado em colcheias. Já o *trillo*, é um ornamento bem mais veloz a ponto de a oscilação entre as duas notas não ter muita clareza, como nos *gropi*. Zenobi descreve o *trillo* como um ornamento que não para nem na linha e nem no espaço, sempre se movendo com velocidade, ou seja, o *trillo* seria uma oscilação muito rápida entre duas figuras, sendo dos três ornamentos o mais próximo da versão moderna do trinado. Já o *tremolo*, é descrito como um ornamento mais livre, que toca a linha e

o espaço da maneira que o executante desejar. Para Blackburn e Lowinsky (1993, 93), o *tremolo* talvez seria um ornamento curto, em termos modernos um breve trinado ou um mordente.

A *esclamationi* e o *ondeggiamento* não são descritos por Zenobi, mas são mencionados diversas vezes e podem possuir alguma conexão. A *esclamationi* é indicada pelo autor como um ornamento que deve ser feito com muito julgamento e que não deve ser aplicado indiscriminadamente. Tal ornamento é descrito por Giulio Caccini (1602) como uma nota que é atacada com uma intensidade que decai aos poucos, mas aumenta o volume no final, ou, seja um ataque forte, seguido por um diminuendo e depois um crescendo. Já os termos *ondeggiamento* ou, como também é mencionado por Zenobi, *ondegiare* e *ondeggiando* [respectivamente ondulação, ondular e ondulando], não aparecem em outras fontes sobre ornamentação. Porém, para Blackburn e Lowinsky (1993, 93), este ornamento poderia fazer corresponder ao que Caccini (1602) chama de *crescere e scemare della voce*, que seria iniciar a nota em piano seguido de um crescendo e um diminuendo, comumente chamado de *mesa di voce*. Para exemplificar, com sinais de crescendo e diminuendo, a musicóloga Viviane Kubo (2019, p. 93) apresenta uma representação gráfica de *esclamazione* e *crescere e scemare della voce* de Caccini:

Figura 57 – Exemplificação dos ornamentos *esclamazione* e *crescere e scemare della voce* por Viviane Kubo



Fonte: Kubo, 2019, p. 93.

Outras ornamentações que Zenobi recomenda cautela e bom julgamento são *durezze* e *false*, segundo o autor ambos os ornamentos são dissonâncias que poderiam ser acrescentadas à música caso o compositor não tivesse escrito, sendo o papel de um bom soprano saber como e onde estas dissonâncias poderiam ser aplicadas. Blackburn e Lowinsky (1993, 94) explicam que *durezze* é uma *appoggiatura* e que *false* são quintas diminutas.

As passagens em eco, para Zenobi, devem ser ora imediatas, ora espaçadas, o *echo*, segundo Blackburn e Lowinsky (1993, 94), se tornou um dos dispositivos favoritos dos cantores de ópera no século XVII, mesmo que pareça estranho que os cantores pudessem utilizar este recurso para ornamentações improvisadas, já que este também poderia ser escrito pelo

compositor. Vincenzo Giustiniani, no tratado manuscrito *Discorso sopra la musica de' suoi tempi* (1628), descreve que os cantores, por vezes, improvisavam resposta em eco nas músicas, cantando suavemente e em piano.

Em uma sequência de recomendações, Zenobi aborda as fórmulas de diminuição e suas aplicações nas peças, para ele um bom soprano deveria possuir um rico repertório de passagens diminuídas e bom julgamento para aplicá-las, ele deve saber como usá-las para ascender ou descender com graça, deve ser capaz de entrelaçá-las ou duplicá-las. Assim como, também deveria saber iniciar uma diminuição com colcheias e terminar com semicolcheias ou começar com semicolcheias e terminar com colcheias. Zenobi também afirma que o cantor deveria conhecer bem a peça para saber minuciosamente quando as diminuições eram necessárias, da mesma forma, ser capaz de diminuir todo tipo de peça, seja rápida, lenta ou cromática. E quando o diminuir fosse realizado mais de uma vez na mesma peça, a diminuição deveria ser variada sempre. Outro requisito de um bom soprano é ser capaz de diminuir com saltos, sincopas e sesquiálteras.

É interessante observar que, para Zenobi, as fórmulas de diminuição não eram ornamentações estáticas que poderiam ser aplicadas da mesma forma sempre, mas eram apenas modelos que deveriam ser manipulados pelo cantor de acordo com seu julgamento, e assim se adequar melhor ao tipo de peça executada, uma vez que este deveria ser capaz de diminuir em qualquer tipo de música, ou criar diferentes diminuições de uma mesma peça. Outro ponto a ser observado é a menção da sesquiáltera, poucos são os tratados de diminuição que utilizam de sesquiálteras, sendo trabalhadas apenas em Ganassi (1535), em Dalla Casa (1584) e Rognoni (1592).

Zenobi toma muitas das suas sugestões para falar das diminuições no soprano, porém em um dos requisitos mencionados, ele afirma que o cantor também deve saber o cantar *schietto* [sincero], que é o canto sem diminuições, fazer a peça como está escrita, apenas com graça, *trillo*, *tremolo*, *odeggiamento* e *esclamazione*. Zenobi não fala muito deste modo de cantar, mas é interessante observar que, para autor cantar com diminuições estava incluso em simplesmente cantar bem, porém dentre vários comentários sobre diminuição ele também menciona a capacidade de cantar sem diminuições, talvez nos ambientes em que Zenobi frequentava a prática da diminuição fosse comum e aplicada nas músicas constantemente, porém em alguns momentos cantar sem diminuição poderia ser necessário.

A diminuição também é mencionada por Zenobi ao tratar do decoro das peças, para o autor o soprano deve cantar em um estilo, na igreja, em outro em ambientes internos e em um terceiro, em ambientes externos. Da mesma forma ele deve cantar de uma maneira um moteto

e em outra uma *villanella*, saber diferenciar uma lamentação de uma canção alegre, e uma missa de um falsobordão. E em todos esses contextos e peças, ele possui um senso próprio de propósito, de diminuições e de estilo. É interessante observar a ideia apresentada por Zenobi sobre a diminuição como uma expressão do indivíduo, uma abordagem que seria própria de cada um.

Já no parágrafo 15, sobre a conduta correta dos cantores e os defeitos cometidos pelos cantores falhos, a diminuição é mencionada novamente. Neste trecho Zenobi volta a repetir que não se deve diminuir de mesma forma diversas vezes a mesma peça, pois para ele o cantor que canta uma peça diminuída da mesma forma sempre é como um papagaio treinado e que só é capaz de executar truques, no caso diminuições de arrançadas por outras pessoas que ou sabem pouco, ou presumem demais. Nesse parágrafo podemos notar um reforço da ideia de que a diminuição é uma expressão individual, mas também podemos notar que, embora o autor reprove, a performance de diminuições já escritas acontecia, e talvez, nesse contexto, a improvisação fosse mais bem vista. Também é interessante o comentário sobre os autores de diminuições para outras pessoas tocarem que ou sabiam pouco ou achavam que sabiam demais. É impossível saber quem seriam estes autores, porém é interessante questionar se Zenobi achava interessante a tradição das publicações de manuais de diminuição ou se estes eram escritos por pessoas que sabiam pouco ou presumiam muito, ou se, talvez por vezes, este fosse o caso.

Zenobi conclui os comentários sobre a arte de diminuir, mencionando brevemente a diminuição instrumental no parágrafo 16, para ele a maior parte das regras já ditas para a diminuição vocal serviriam da mesma forma para músicos que toquem corneto, viola da gamba, violino, flauta, charamela ou qualquer outro instrumento melódico – uma vez que estes também se dividem em vozes para realizar uma peça polifônica, sendo assim, cada instrumento teria o papel da voz tocada para performar.

2.18 GIOVANNI BATTISTA SPADI DA FAENZA – *LIBRO DE PASSAGGI* (1609 E 1624)

O único dado conhecido sobre Giovanni Battista Spadi da Faenza é oferecido pelo próprio no frontispício de seu tratado de diminuição *Libro de Passaggi* (1609), onde ele se apresenta como discípulo de Giulio Belli (c.1560-1620), compositor italiano que trabalhou como mestre de capela em várias cidades pequenas. Editado em Veneza em 1609, por Giacomo Vincenti (-1619), e reeditado em 1624, por Alessandro Vincenti (filho de Giacomo), o tratado

Libro de Passaggi, de Spadi da Faenza, apresenta diversos intervalos diminuídos de segunda e terça, cadências e diminuições completas dos madrigais *Amor ben mi credevo* e *Ancor che co'l partire*, de Cipriano de Rore (1515/16-1565), o primeiro exemplo possui um layout mais didático apresentando um sistema com duas pautas, a primeira com a peça sem diminuição e a segunda diminuída. As diminuições de Spadi da Faenza são bem simples e utilizam na maior parte apenas colcheias e quando variam um pouco utilizam também semicolcheias. O tratado não possui nenhuma instrução sobre como deve ser utilizado e são muito poucos os elementos textuais no livro, porém é interessante observar que, por não fugir do padrão das publicações de diminuição, é possível entender como funcionam os exemplos ali apresentados.

2.19 ANTONIO BRUNELLI – *VARII ESERCITII* (1614)

Antonio Brunelli (1577-1630) foi um compositor, organista, professor e teórico toscano. Teve sua principal formação musical em Roma na década de 1590, com o compositor Giovanni Maria Nanino (1543/44-1607). Brunelli foi mestre de capela em várias catedrais na região de Pisa, mas foi seu trabalho didático que lhe deu algum destaque, especialmente pela publicação *Regole utilissime* (1606). Dentre seus ex-alunos estão os compositores Giovanni Bettini (-c.1624) e Giovanni Pietro Bucchianti (1608-c.1627), que, no prefácio de *Arie, scherzi, e madrigali* (1627), faz uma homenagem a Brunelli. Outra figura próxima era Giulio Caccini (1551-1618), para quem Brunelli dedicou seu livro *Canonii varii musicali sopra un soggetto solo* (1612), sendo o prefácio uma importante fonte biográfica sobre Caccini (Bisogni, Fortune, 2001).

Brunelli é uma figura considerável para se entender as mudanças estilísticas em Florença no começo do século XVII. Estudado principalmente como compositor de canções monódicas, Brunelli também possuía obra polifônica, além de publicações dedicadas a teoria desta prática. Inclusive, Brunelli tinha uma aparente preferência pela polifonia, no prefácio de *Regole utilissime* (1606), o autor discute a qualidade do estilo monódico que, para ele, não passava de uma tendência efêmera (Bisogni, Fortune, 2001).

Varii esercitii (1614), de Antonio Brunelli, talvez seja a mais barroca das obras que abordam a diminuição. Tendo como foco o canto, o livro é dividido em cinco partes, na primeira, o autor apresenta diversas células melódicas e como elas podem ser ornamentadas, inclusive elencando quais das possibilidades seriam melhores (geralmente a opção melhor possui uma maior variedade de figuras rítmicas). Na segunda parte, Brunelli apresenta seus primeiros exercícios: exemplos de diminuição sobre um *soggetto ut, re, mi, fa, sol* (uma quinta

ascendente preenchida por graus conjuntos), sugerindo as vogais ‘A’, ‘E’ e ‘O’ como mais adequadas para a vocalização dos ornamentos, as mesmas sugeridas por Giovanni Battista Bovicelli em *Regole, Passaggi di Musica* (1594). A terceira parte é bem similar a segunda, porém o *soggetto* é uma quinta descendente (*sol, fa, mi re, ut*).

Já na quarta parte, Brunelli apresenta um *soggetto* mais elaborado, duas vozes em cânone acompanhadas por um baixo cifrado, com o texto *cantate* e as ornamentações sempre na segunda sílaba. Os exemplos da quinta parte são sobre um *soggetto* similar, com duas vozes em cânone acompanhadas por um baixo cifrado, porém com o texto *laudate*, novamente com as ornamentações na segunda sílaba. A última parte também apresenta exemplos com duas vozes em cânone e contínuo, porém estes não apresentam um *soggetto*.

Varii esercitii (1614) é um interessante registro da transição entre o Renascimento e o Barroco, principalmente sobre como a forma como a diminuição é assimilada pelo novo estilo. Inclusive, isto é exemplificado por Brunelli, enquanto seus primeiros exemplos eram diminuições a partir de motivos já escritos, os últimos exemplos do livro não precisavam de um motivo, ou seja, a diminuição, enquanto escrita musical, não precisava de um material prévio para acontecer. Porém, ao mesmo tempo que Brunelli assinala as novidades da música Barroca e o papel da diminuição nela, ele também mantém um formato comum aos tratados de diminuição apresentando sequências de passagens diminuídas.

2.20 FRANCESCO ROGNONI TAEGGIO – *SELVA DE VARII PASSAGGI* (1620)

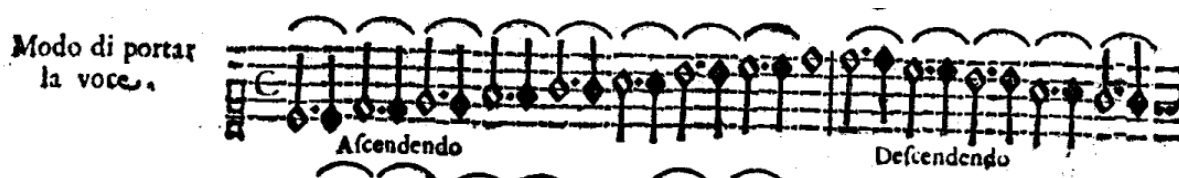
Filho de Riccardo Rognoni (c.1550-c.1620), Francesco Rognoni Taeggio (c.1626) é conhecido principalmente pelo seu tratado de diminuição, *Selva de Varii Passaggi* (1620), porém Francesco também publicou diversas de suas composições (incluindo madrigais, *canzonas*, missas, salmos, motetos, entre outros) e um tratado para violino chamado *Aggiunta del scolaro di violino & altri strumenti* (que, infelizmente, foi perdido). O pai de Francesco, Riccardo, também é autor do tratado de diminuição *Passaggi per Potersi Essercitare nel Diminuire* (1592). Já seu irmão, Giovanni Domenico (-c.1524) era padre, compositor e organista, tendo publicado também diversas peças (Lattes, Toffetti, 2001).

Publicado em Milão, em 1620, e editado por Filippo Lomazzo (c.1571-c.1630), *Selva de Varii Passaggi* é dedicado ao Rei da Polônia, Sigismundo III (1566-1632). Rognoni dividiu o tratado em duas partes, sendo a primeira inteiramente dedicada a diminuição vocal, apresentando considerações sobre a técnica do canto nas diminuições e ornamentos, diversos exemplos de intervalos, passagens e cadências diminuídos, além de duas diminuições

completas. Já a segunda parte é dedicada à diminuição instrumental, nela o autor apresenta recomendações para a viola da gamba e outros instrumentos de arco, instrumentos de sopro e especialmente o violino, instrumento tocado por Rognoni. Além de diversos exemplos de passagens, intervalos e cadências diminuídos, diminuições completas e, ao final, uma carta de Francesco Lomazzo, filho do editor do livro.

Rognoni inicia a primeira parte do tratado com uma lista de dez advertências aos leitores, as advertências são de variados temas ligados a técnica e a prática do canto das diminuições e a execução e aplicação de ornamentos. Após as advertências, o autor apresenta uma sequência de exemplos, visando demonstrar as questões por ele abordadas. Na primeira advertência, sobre o modo de portar a voz, o autor afirma que o cantor deve cantar com graça, reforçando a voz pouco a pouco, representando no exemplo (figura 58) algo similar ao cantar desigual de Bovicelli (1594), com aplicação constante de figuras pontuadas.

Figura 58 – Modo de portar a voz segundo Francesco Rognoni

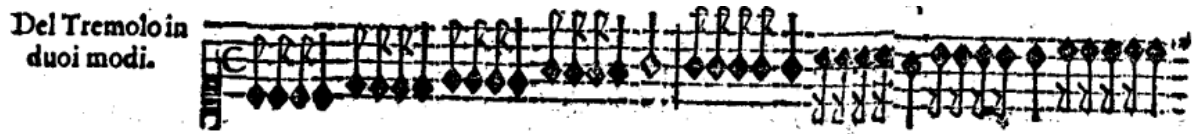


Fonte: Rognoni, 1620.

Na segunda advertência Rognoni discute o uso do *acento*, um ornamento de forma fixa que causa um efeito quando ascendente e outro quando descendente. Sua representação (fig X) é similar ao cantar desigual do primeiro exemplo, porém a nota seguinte ao ponto é está uma segunda acima da nota pontuada. Porém, o autor explica que, embora tal ornamento faça bem aos ouvidos, bons cantores o utilizam pouco, pois em excesso pode ser tedioso.

O *tremolo* é representado de três formas, todas envolvendo a repetição da mesma nota em figuras curtas. Nas duas primeiras (figura 59), Rognoni escreve os ornamentos sobre mínimas, sendo o primeiro um acelerando escrito por extenso, e o segundo composto apenas por figuras curtas iguais. Já na terceira representação (figura 60), o autor escreve o ornamento sobre semibreves, e inclui uma breve *appoggiatura*. Rognoni explica que condena a prática de fazê-lo sem terminação, soando como cabritos. A terminação a qual o autor se refere é a última nota mais longa no ornamento.

Figura 59 – *Tremoli* sobre mínimas apresentados por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

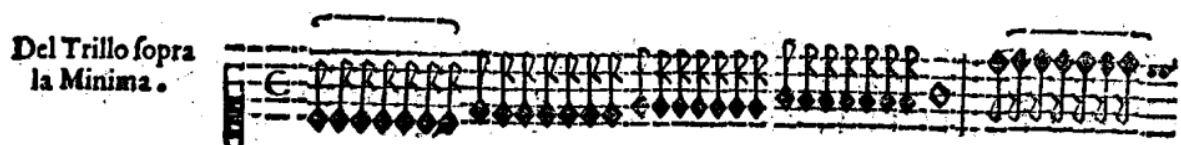
Figura 60 – *Tremoli* sobre semibreves apresentados por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Francesco Rognoni afirma que notou o *trillo* da mesma forma que a maioria dos autores anteriores a ele haviam escrito. O *trillo* é um ornamento bem semelhante ao *tremolo*, uma mesma nota repetida várias vezes por figuras curtas com um acelerando escrito por extenso. Porém, segundo Rognoni, este ornamento deve ser utilizado apenas na penúltima nota da cadência (incluindo a cadência final), talvez por esse motivo, para ele, não seja um problema o *trillo* não possuir a mesma terminação do *tremolo*, uma vez que a nota seguinte ao *trillo* é a última nota da cadência, conseqüentemente, uma nota longa. Em seus exemplos, o autor apresenta a aplicação do *trillo* sobre a mínima (figura 61) e a aplicação do *trillo* sobre a semibreve (figura 62). É interessante observar que na versão sobre a semibreve Rognoni também nota pequenas *appoggiature* no início do ornamento.

Figura 61 – *Trillo* sobre mínima apresentado por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

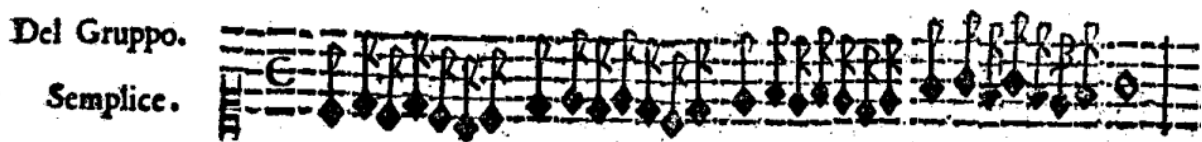
Figura 62 – *Trillo* sobre semibreve apresentado por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

O *grosso* é o ornamento mais próximo do que é chamado mornamente de trinado. Segundo Rognoni, as mesmas afirmações aplicadas ao *trillo* também são válidas para o *grosso*. Ou seja, o *grosso* foi escrito por ele da mesma forma que a maioria dos autores anteriores escreveu e tal ornamento só deveria ser utilizado na penúltima nota da cadência. Rognoni apresenta dois tipos de *grosso*: o *grosso semplice* [simples] (figura 63), que consiste em um trinado com semicolcheias, e o *grosso doppio* [duplo] (figura 64), que realiza o trinado com fusas. É interessante observar que a maioria dos *grossi* nestes exemplos começam na nota inferior e não na superior, o que era mais comum, apenas o último *grosso doppio* dos exemplos começa na nota superior. Nos exemplos de cadências apresentados pelo autor no tratado também é mais comum que os *grossi* sejam iniciados na nota inferior.

Figura 63 – *Gruppo semplice* apresentado por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

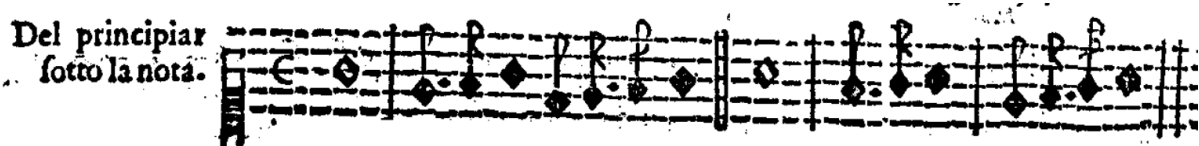
Figura 64 – *Gruppo doppio* apresentado por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Na quinta advertência, Rognoni escreve sobre iniciar a diminuição uma terça ou uma quarta abaixo, um procedimento que, para ele, requer um cantor com bom julgamento, pois nem sempre é adequado iniciar uma terça abaixo, por vezes, é mais apropriado que seja uma quarta, para evitar dissonâncias e dar graça a música. Em seu exemplo (figura 65), Rognoni apresenta duas opções de inicialização, uma terça abaixo e uma quarta abaixo, das notas Sol e Lá. Estes exemplos seguem a lógica do modo de portar a voz de Rognoni, e também do cantar desigual de Bovicelli (1594), com figuras variadas e pontuadas.

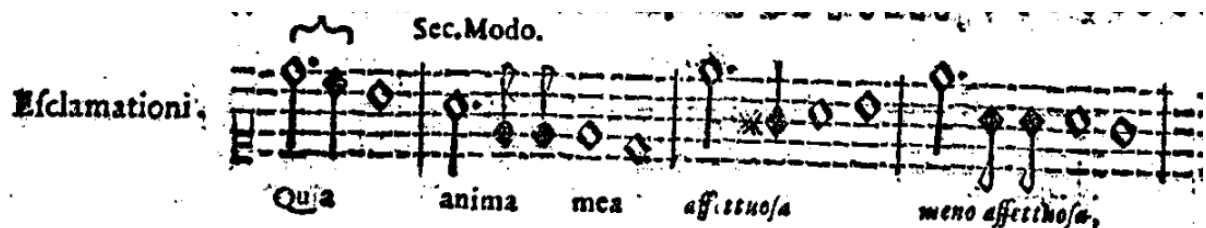
Figura 65 – Opções para iniciar uma terça ou uma quarta abaixo segundo Francesco Rognoni



Fonte: ROGNONI, 1620.

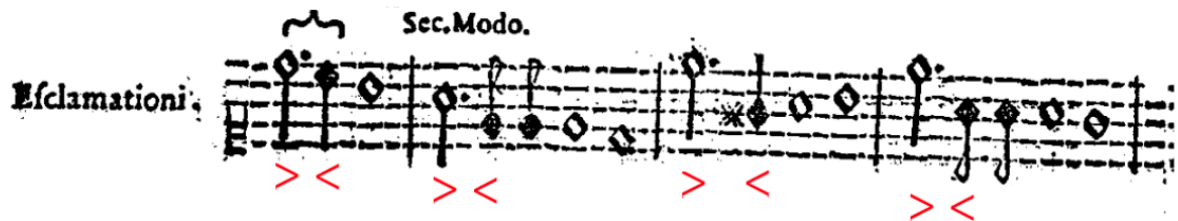
Segundo Rognoni, na sexta advertência, a *esclamazione* consiste em fazer um decrescendo aos poucos na primeira nota e na segunda retomar com espírito e vivacidade. O exemplo do autor (figura 66) apresenta dois modos de *esclamazione*, o autor marca com uma chave no primeiro modo quais são as duas notas nas quais o ornamento será executado. Esse é o único de seus exemplos que tem texto e não envolve passagens rápidas ou diminuição de figuras maiores. Buscando exemplificar melhor como funciona este ornamento, na figura 67, foram colocados sinais de crescendo e diminuendo em vermelho pelo autor desta tese.

Figura 66 – Exemplos de *esclamazione* apresentados por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 67 – Exemplos de *esclamazione* apresentados por Francesco Rognoni com sinais evidenciando os momentos de crescendo e de diminuendo



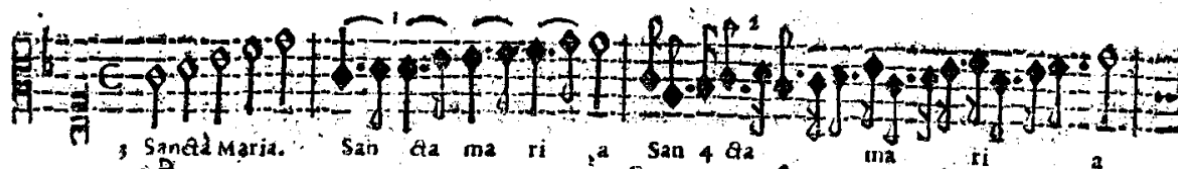
Fonte: Rognoni, 1620.

Rognoni também aborda em suas advertências questões próprias da articulação no canto, para ele, o bom cantor deve saber fazer as diminuições sobre as vogais e evitar sílabas fortes como “GNU” [nhu], “GU”, “VI”, “SI”, “TUR”, “BAR” e “BOR”. Outro comentário feito pelo autor sobre a articulação é para criticar aqueles que cantam em “AAA”, Rognoni disfare diversas ofensas xenofóbicas associando tal prática a mouros e etíopes em rituais de sacrifício, porém o autor assume que não teve contado com tais povos e o que sabe é apenas o que é contado em “*Viaggio di Venetia in Gierusalemme*” [viagem de Veneza a Jerusalém]. Provavelmente uma referência ao livro *Viaggio da Venetia al Santo Sepolcro et al monte Sinai*, publicado pela primeira vez em Bologna 1566. A publicação fez tanto sucesso que reeditada diversas vezes, incluindo em 1570, 1585, 1638 e 1738. O livro foi escrito por Noé Bianco (-1568), frade franciscano, e narra a viagem do peregrino veneziano a Jerusalém por volta de 1527, incluindo diversas ilustrações. No ano de 1600, foi publicado outro livro foi publicado

com a mesma temática, mesmo título e atribuindo a autoria também a Noé Bianco, esta publicação também obteve sucesso comercial e foi reeditada várias vezes.

Em seguida Rognoni apresenta diversos exemplos de passagens diminuídas, todos sobre as mesmas duas sequências (como nas figuras 68 e 69), uma ascendente e outra descendente, em grau conjunto de cinco notas e com duas claves notada, Dó na primeira linha e Dó na terceira, com um bemol na armadura. Os exemplos possuem quatro variações rítmicas, a primeira é uma sequência de semibreves, a segunda de mínimas, já a terceira é de semínimas, porém a nota é uma mínima, o mesmo vale para a quarta variação, que é de colcheias. Nos exemplos de semibreve e mínima o autor coloca um texto para ser cantado junto das diminuições, *Sancta Maria* nos exemplos ascendentes e *Ora pro nobis* nos descendentes, notando inclusive a divisão silábica nas diminuições. Os exemplos de semínima não possuem texto colocado, porém fica subentendida a aplicação dos textos utilizados anteriormente, o mesmo acontece nos exemplos de colcheia. Porém, estes últimos exemplos possuem uma segunda parte com motivos diferentes, tanto nos exemplos ascendentes, quanto nos exemplos descendentes, no geral o intervalo de uma segunda com duas figuras iguais (como na figura 70), semibreves ou mínimas, com o texto *Amen*, tendo algumas exceções na parte ascendente de colcheias, que apresenta três motivos sem texto e mais complexos (como na figura 71), um deles possui uma alusão clara a um movimento cadencial (figura 72).

Figura 68 – Diminuições sobre sequência ascendente por Francesco Rognoni



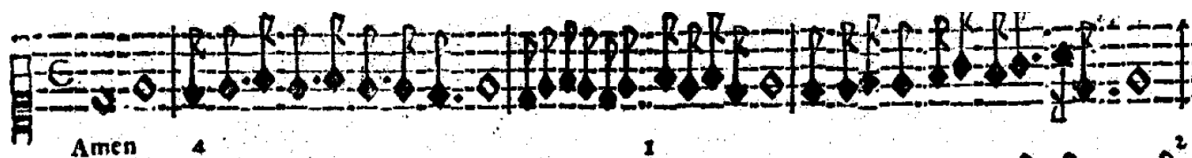
Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 69 – Diminuições sobre sequência descendente por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 70 – Diminuições sobre uma segunda por Francesco Rognoni



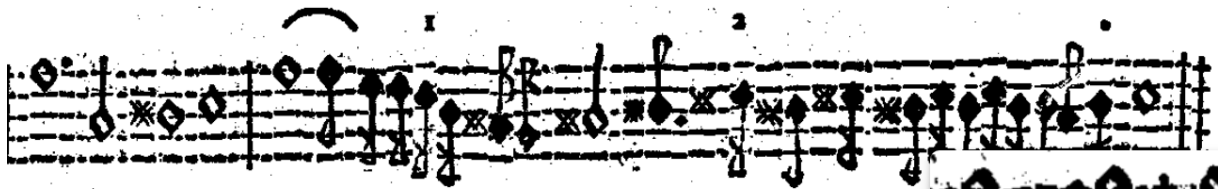
Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 71 – Diminuição sobre célula melódica por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 72 – Diminuição sobre possível movimento cadencial por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Rognoni segue com uma sequência de cadências diminuída, todas realizando o movimento estereotípico de *cantizans* (figura 73), enquanto muitos autores neste mesmo contexto diminuem frases inteiras com um movimento cadencial apenas no fim para exemplificar como diminuir cadências, Rognoni dá exemplos bem mais diretos, diminuindo apenas as notas que fazem o movimento cadencial. Algumas das cadências são apresentadas por Rognoni como *per finalli* [para finais] (figura 74), essas cadências têm uma figura maior ao final, geralmente uma breve, e suas diminuições são mais rápidas e complexas, indicando que para o autor, as cadências finais das peças deveriam possuir uma diminuição mais elaborada. Após as cadências, Rognoni apresenta exemplos de intervalos diminuídos ascendentes e descendentes de terça à oitava, com exceção da sétima.

Figura 73 – Exemplo de cadência diminuída por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 74 – Exemplo de cadência *per finalli* diminuída por Francesco Rognoni



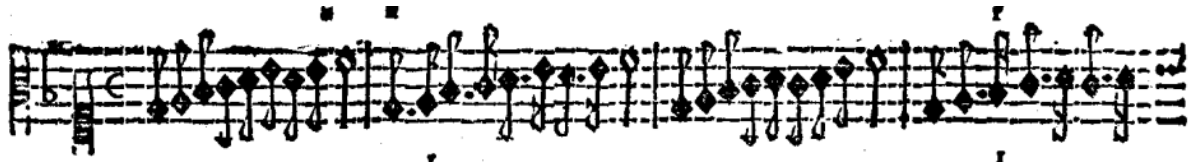
Fonte: Rognoni, 1620.

O autor retoma os movimentos cadenciais no que ele chama de *Fini Diversi per diversi parti* [finalizações diferentes para diferentes partes], São diversos intervalos diminuídos, sem texto, assim como as cadências finais apresentadas anteriormente, esses intervalos também possuem na última nota uma figura maior, geralmente um breve. Os exemplos apresentam movimentos de estereotípicos de outras vozes além do soprano (*altizans* e *tenorizans*), mas não do baixo pois o autor dedica toda uma sessão para esta voz, e movimentos de cadências para além da cadência mais comum.

Rognoni apresenta em seguinte uma parte dedicada apenas ao baixo, apresentando uma versão reduzida dos exemplos já mostrados no tratado até então, no caso, diminuições sobre cinco notas em graus conjuntos ascendentes e descendentes, porém com o motivo apenas em semibreves e mínimas, e cadências para o baixo, com o movimento de *basizans*, estereotípico do baixo, incluindo as cadências finais,

Rognoni retoma a ideia do modo de portar a voz ao apresentar uma sequência de células melódicas por vezes com texto colocado e por vezes não, e em seguida a forma adequada de executá-los segundo o seu modo de portar a voz. Alguns destes exemplos consistem em pequenas mudanças rítmicas (como na figura 75), outros apresentam mudanças mais significativas (como no exemplo 76), realizando uma diminuição do motivo original, mas mantendo as variações de figuras rítmicas necessárias para o modo de portar a voz de Rognoni, por vezes o autor também adiciona ornamentos nestes exemplos mais complexos.

Figura 75 – Exemplos de como portar a voz segundo Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 76 – Exemplos diminuídos de como portar a voz segundo Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Ao final da primeira parte da *Selva de varii passaggi* (1620), Rognoni apresenta três diminuições completas, a primeira é sobre o soprano do moteto *Pulchra es amica mea* de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), segundo o autor para soprano ou tenor. A diminuição seguinte é sobre o mesmo moteto, porém, segundo o autor, para o baixo cantar *alla bastarda*, a diminuição transita entre as partes de tenor e baixo. Outra peça de Palestrina tem a parte do soprano diminuída, o madrigal *Io son ferito*, segundo o autor, para soprano. Após as diminuições o autor inclui o que ele chama de *Altri esempi* [outros exemplos], o que consiste em diminuições de diversos intervalos e motivos sem nenhuma ligação aparente entre si.

A segunda parte do tratado *Selva de varii passaggi* (1620), dedicada a diminuição instrumental, inicia com textos introdutórios dedicados à viola da gamba, à *lira da braccio*, ao *lirone*, à viola bastarda, aos instrumentos de sopro e ao violino, instrumento do autor e que, por isso, recebe um pouco mais detalhes na descrição. A título de comparação o texto sobre o violino ocupa praticamente uma página, o mesmo espaço que é reservado para todas as sessões sobre os outros instrumentos.

A viola da gamba é descrita por Rognoni como um instrumento delicado, principalmente quando bem tocada, com arcadas bem acentuadas, boas diminuições e precisão do arco na corda que deve ser tocada. Rognoni explica que, quando tocando a parte do baixo, a viola não deve fazer muitas diminuições, mas as diminuições que forem feitas devem ser naturais e estar bem encaixadas na peça, pois o baixo é a base das outras vozes. Rognoni também adverte que não se deve fazer como aqueles que tocam a parte do baixo, em qualquer instrumento, que exageram nas diminuições e, por desconhecimento, acabam realizando diminuições impróprias para o baixo, arruinando a peça. Já quando o gambista estiver utilizando

uma viola da gamba soprano, logo executando a parte mais aguda, segundo o autor ele deve diminuir com graça e ter muita atenção com a articulação das arcadas.

A *lira da braccio* e o *lirone* são instrumentos de arco da mesma família, concebidos para a execução de acordes, utilizados para acompanhamentos, sendo o *lirone* mais grave e com mais cordas que a *lira* (Headley, 2001). Rognoni dedica uma única sessão para ambos os instrumentos. O *lirone* é descrito como o instrumento de arco mais harmonioso e é muito elogiado pelo autor, que exalta até o inventor [desconhecido] do instrumento, que só poderia ser um homem de grande juízo. Rognoni recomenda o uso do instrumento para o acompanhamento, assim como a *lira da braccio*, instrumento que, segundo o autor, é pouco conhecido, mas é capaz de realizar todos os acordes necessários. O autor também explica que estes instrumentos possuem a mesma técnica de arcada dos instrumentos da família do violino.

O próximo “instrumento” descrito por Rognoni é a viola bastarda. Musicólogos do século XX debateram muito se a viola bastarda era uma prática de diminuição ou um instrumento musical e a descrição de Rognoni é bastante polêmica neste contexto, pois ela oferece argumentos para ambas as hipóteses – o conceito de viola bastarda será discutido com mais profundidade no item 3.6 deste trabalho. Rognoni afirma que a viola bastarda é a rainha dos instrumentos para diminuir e descreve um instrumento que não é uma viola tenor e nem uma viola baixo, mas está entre ambos no tamanho – o termo viola nesse período pode se referir tanto à família dos violinos, quanto à família das violas da gamba. Porém, esta é a única parte da descrição do autor que faz alusão a um instrumento real. Rognoni explica que esta viola é chamada de bastarda porque ela não possui uma parte fixa e ao fazer diminuições ela transita por todas as vozes da peça, ou seja, esta prática de diminuição é que nomeia o “instrumento”. O autor conclui afirmando que este modo de diminuir *alla bastarda* também pode ser aplicado órgãos, alaúdes, harpas e similares, ou seja, instrumentos com uma grande extensão.

Quanto aos instrumentos de sopro, Rognoni afirma que estes sempre possuem alguma imperfeição, o autor menciona problemas de som ou de nota, especialmente no agudo, que ou não tem todas as notas ou, se tem, não soam bem. Tais problemas, segundo Rognoni, requerem bom julgamento do instrumentista, que precisa conhecer estas imperfeições e saber como evitá-las, este bom julgamento é exemplificado pelo autor como o instrumentista saber quando é a hora de colocar um dedo a mais ou levantar outro, em referência à afinação das notas enquanto se está tocando. Em seguida o autor lista instrumentos e sua extensão, abordando instrumentos já bastante associados ao repertório de diminuição como a flauta doce e o corneto, e instrumentos pouco mencionados nestes tratados como a flauta transversal, a charamela e o

fagote – no caso, o termo fagote, na época de Rognoni, correspondia ao que hoje é mais comumente chamado de dulciana.

Dois instrumentos têm descrições que chamam um pouco mais de atenção, o primeiro deles é a cornamusa, termo que, segundo Boydell (2001), na Itália pode também significar *crumhorn*, de qualquer forma, ambos os instrumentos possuem palhetas duplas encapsuladas, o que não permite nenhuma variação de embocadura e limita as possibilidades do instrumento, especialmente quanto a extensão. A título de comparação, Rognoni atribui à flauta doce, um instrumento com uma extensão mais curta, uma extensão entre uma décima terça e uma décima quinta, já para a cornamusa, o autor afirma que sua extensão é de apenas uma nona e que o instrumento não possui agudos. E dentre os instrumentos com uma maior extensão estão o corneto, de décima quinta a uma décima nona, e o trombone, que será tratado mais à frente. Logo, é um pouco estranho Rognoni mencionar um instrumento com tantas limitações em um manual com diminuições, no caso as completas, que não serviriam para este instrumento, mas também é interessante notar que esta menção é uma indicação de que instrumentos mais limitados e de repertório mais restrito também executavam diminuições.

A outra descrição a chamar a atenção é a do trombone, que, segundo o autor, tinha a extensão tão grande quanto o instrumentista estivesse disposto a exercitar sua embocadura, colocando o instrumento como um instrumento de grande extensão. Essa ideia também é reforçada nos exemplos de diminuições completas, quando o autor inclui uma diminuição para trombone *alla bastarda*, ou seja, uma diminuição para trombone que transita por mais de uma voz, no caso tenor e baixo.

A última sessão sobre os instrumentos é dedicada à *viola da braccio* [família do violino]. Rognoni explica de forma metafórica que as *violas da braccio*, especialmente o violino, são instrumentos a princípio “crus” e “azedos”, cabendo ao instrumentista adicionar o “tempero” com boas arcadas. A utilização do arco e a articulação são os temas mais abordados pelo autor ao falar destas violas, para ele é a arcada que diferencia um bom instrumentista de um ruim. Para ele a arcada e a articulação requerem um bom julgamento dos músicos para executem bem as diminuições, o que se aplica a todos os instrumentos, segundo o autor, todos os instrumentistas precisam ter bom julgamento para aplicar diminuições que funcionem em seus instrumentos e com articulações e velocidades que estes consigam executar. Rognoni reforça que o *tremolo* deve ser executado alternando entre a nota ornamenta e a nota superior. E afirma que a qualidade mais importante de um instrumentista ao realizar diminuições é saber manter o tempo.

Aa arcadas e a articulação na diminuição são tão importantes para Rognoni que ele reserva mais uma parte do seu tratado para abordar estes tópicos, incluindo exemplos. Na sessão sobre as arcadas, o autor oferece instruções sobre o *lireggiare*. Rognoni explica que o *lireggiare* é entendido como o ato de tocar duas ou mais notas consecutivas em uma única arcada, como exemplificado na figura 77, onde cada ligadura representa uma arcada. O autor explica que as arcadas alternam entre para baixo e para cima, e oferece alguns exemplos (como figura 78) que, segundo ele, foram marcados com ‘T’, para indicar a arcada para baixo, e ‘P’, para indicar a arcada para cima. Porém, em quase todos os exemplos apenas o ‘T’ é notado, deixando a aplicação do ‘P’ implícita nas passagens onde o ‘T’ não foi marcado, uma vez que acontece uma alternância entre passagens com o ‘T’ e sem. Por último, o autor apresenta o que ele chama de *lireggiare affettuoso*, que é quando várias notas são feitas em uma única arcada que articula cada uma delas, segundo ele com o arco “quase saltando” a cada nota. O autor adverte que esta é uma prática difícil de fazer bem e que necessita de muito estudo para ser realizada no tempo adequado. Nos exemplos do *lireggiare affettuoso* (figura 79), Rognoni nota *affeti* onde esta técnica deve ser aplicada.

Figura 77 – Exemplos de *lireggiare* apresentados por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 78 – Exemplos de arcadas apresentados por Francesco Rognoni



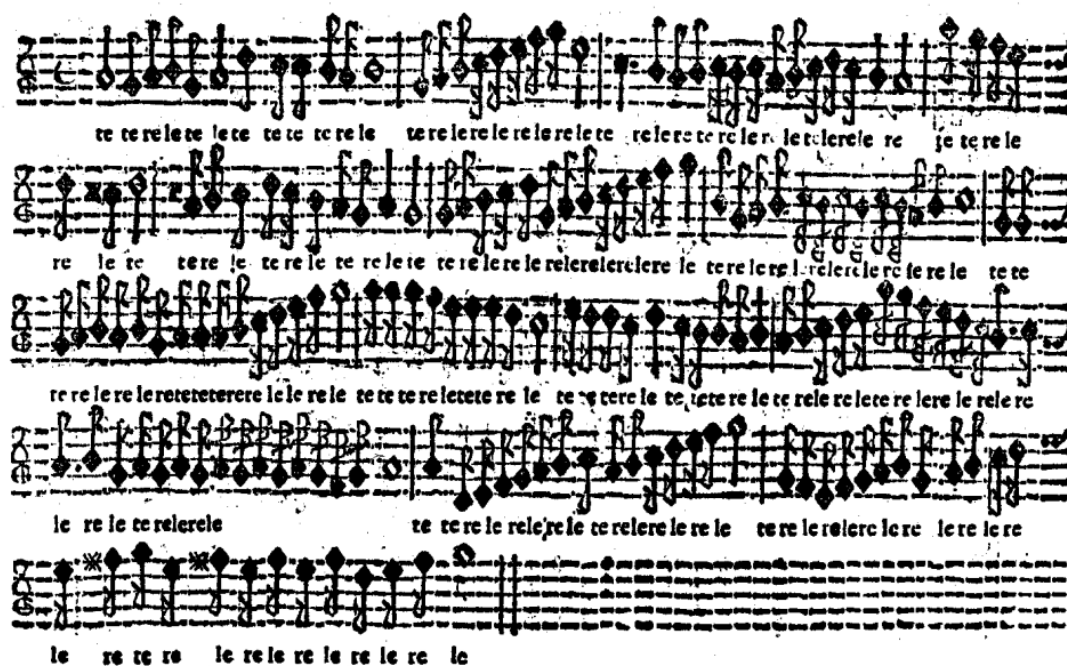
Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 79 – *Lireggiare affettuoso*

Fonte: Rognoni, 1620.

Ainda tratando de articulação, Rognoni apresenta uma sessão intitulada *Avertimenti per li instrumeti da fiato* [advertências para os instrumentos de sopro], porém o autor aborda especificamente apenas o corneto. Rognoni afirma que a articulação é a coisa mais importante ao tocar um instrumento de sopro, em especial para o corneto e, no caso deste instrumento, a embocadura também é essencial para ele tenha som bom e belo. O autor apresenta uma série de possibilidades de articulação para o instrumento, exemplificados na figura 80, e discute quais seriam mais apropriadas e quais ele reprova. Rognoni também elogia a proximidade do concerto a voz humana e afirma que este deve ser o propósito de todo cornetista, dando algumas orientações para como atingir este objetivo através de uma boa embocadura.

Figura 80 – Exemplos de articulação para o corneto apresentados por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Os exemplos de passagens e cadências diminuídas da segunda parte da *Selva de varii passaggi* (1620) seguem uma lógica muito similar a da primeira parte, diminuições sobre uma sequência de notas em graus conjuntos ascendentes e descendes (em semibreves e depois mínimas), cadências diminuídas (incluindo o que ele chama de “finalizações diversas”) e alguns intervalos. A grande diferença entre esses exemplos da primeira parte para a segunda é a utilização muito maior de saltos nas diminuições desde o primeiro exemplo, como podemos ver na figura 81, que apresenta o primeiro exemplo de diminuição sobre semibreves da primeira parte (vocal) e o primeiro exemplo de diminuição instrumental de um motivo similar da segunda parte (figura 82). Os exemplos da parte instrumental, no geral, são todos na clave de Sol, enquanto os da instrumental eram na maioria com claves de Dó na primeira e Dó na terceira.

Figura 81 – Primeiro exemplo de diminuição apresentado por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Figura 82 – Primeiro exemplo de diminuição instrumental apresentado por Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

Rognoni também apresenta o que ele chama de “regra quase infalível” para diminuir um intervalo, que corresponde a primeiramente realizar na diminuição o intervalo a ser diminuído e em seguida continuar normalmente com a diminuição, como exemplificado na figura 83. É interessante observar que nenhum outro autor sugere nada parecido e Rognoni não explica porque esta regra seria quase infalível ou em que condições ela poderia falhar.

Figura 83 – Exemplos da demonstração da regra diminuição quase infalível de Francesco Rognoni



Fonte: Rognoni, 1620.

A primeira diminuição completa apresentada na segunda parte é sobre o soprano do madrigal *Io son ferito* de Palestrina, apresentada como “modo de diminuir com arte e maestria”, este madrigal também foi diminuído na primeira parte. A segunda peça, apresentada como “modo de diminuir com regra natural do canto”, é sobre o soprano da *canzona La Portia* de Antonio Mortara (-c.1619). Seguida por uma diminuição do soprano do madrigal *Vestiva i colli*, também de Palestrina. A *chanson Susanna un Jour*, de Orlando de Lasso, é diminuída duas vezes, a primeira é indicada como para o *violone* ou para trombone *alla bastarda*, nela a diminuição transita entre o tenor e o baixo. Já a segunda versão é apresentada como modo fácil para viola bastada, nela a diminuição transita sobre todas as vozes, porém sem passagens muito rápidas ou complexas. O modo difícil para viola bastarda é apresentado em mais uma diminuição do madrigal *Vestiva i colli*, de Palestrina. Após estes exemplos de diminuições completas, o autor insere diversos exemplos de diminuições *alla bastarda* de pequenas células melódicas e alguns intervalos. Além de duas canções de Ottavio Valera, notadas com as diminuições que eram por ele cantadas. Essas últimas peças estão entabuladas, incluindo a parte do baixo no sistema (como na figura 84).

Figura 84 – Peça entablada de Ottavio Valera



Fonte: Rognoni, 1620.

A segunda parte de *Selva de varii passaggi* (1620), de Francesco Rognoni, é concluída com uma carta de Francesco Lomazzo, filho do editor do tratado, Filippo Lomazzo. Na qual, Francesco Lomazzo tece elogios ao trabalho de Rognoni e relata um pouco do processo editorial da obra. Lomazzo também associa o conteúdo da segunda parte com outras obras de diminuição, para ele, Francesco Rognoni buscou se esquivar em matéria de diminuição do que tantos homens notoriamente famosos já haviam feito, e cita como exemplos Riccardo Rognoni (Pai de Francesco), Girolamo Dalla Casa e Giovanni Bassano, todos já falecidos na data de publicação do tratado.

3 GIOVANNI BASSANO E SEUS TRABALHOS SOBRE A DIMINUIÇÃO

Giovanni Bassano (1560/61-1617) ganhou muita fama, no século XVI, como instrumentista não só pelo seu trabalho na Basílica de São Marcos e nos *Piffari* do Doge, mas também pelas suas publicações dedicadas a arte de diminuir, o manual *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591). No tratado *Il Transilvano* (1593), Girolamo Diruta (c.1546-1624/25) descreve Bassano como “virtuosíssimo e muito gentil”, autor de “toda sorte de diminuições” para instrumentos e para cantar. Na mesma fala Diruta também cita Girolamo Dalla Casa (-1601), colega de trabalho de Bassano e outra referência da diminuição no final do século XVI, autor do tratado *Il vero modo di diminuir* (1584). Bassano é mencionado novamente ao lado de Dalla Casa em uma carta de Francesco Lomazzo publicada no final da segunda parte do tratado de diminuição *Selva de varii passaggi* (1620), de Francesco Rognoni (1570-1626). Nesta carta, Lomazzo menciona grandes autores que já haviam escrito tratados de diminuição, “valentes homens [...], dos quais a fama é conhecida em todo mundo”, e nomeia, além de Bassano e Dalla Casa, Riccardo Rognoni (1550-1620) [pai de Francesco Rognoni], autor de *Passaggi per potersi essercitare* (1592), todos já falecidos na data da publicação da carta.

Uma outra menção é feita por Michael Praetorius (1571-1621), na segunda parte do tratado enciclopédico *Syntagma Musicum* (1619), nela Praetorius se refere a Giovanni Bassano como um famoso instrumentista e compositor veneziano. É interessante observar que Praetorius aponta Bassano não só como instrumentista, mas também como compositor. Em outra citação, no tratado *L'Artusi* (1600), de Giovanni Maria Artusi (-1613), Bassano, além de ser mencionado como compositor, é equiparado a grandes nomes de seu tempo. Ao nomear compositores praticantes do que Artusi chama de *buona schola* [boa escola], o autor inclui Bassano ao lado de Costanzo Porta (1528/9-1601), Claudio Merulo (1533-1604), Baldassare Donato (1529-1603), Giovanni Gabrielli (1554-1612) e Giovanni Croce (1557-1609). De fato, Bassano era compositor e possuía uma obra diversa, de música sacra e profana, apresentando madrigais, *canzonette*, fantasias e motetos (incluindo motetos policorais). Giovanni Bassano chegou a publicar, além das suas diminuições, seis coletâneas de peças autorais: *Fantasie per cantar et sonar* (1585), *Canzonette a quattro voci* (1587), *Il fiore del caprici musicali a quattro voci* (1588), *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598), *Concerti ecclesiastici* (1599) e *Madrigali et canzonette concertate* (1602), todos editados por Giacomo Vincenti (-1619), em Veneza.

A música de Bassano também chegou a ser publicada em coletâneas fora da Itália, como: *De floridi virtuosi d'Italia* (1600), publicada por Pierre Phalèse II (c.1545-1629) em Antuérpia; *Florilegium selectissimarum cantionum* (1603), editada por Erhard Bodenschatz (1576-1636) e publicada por Abraham Lamberg em Leipzig; *Sacrae symphoniae* (1613), editada por Caspar Hassler (1562-1618) e publicada por Paul Kaufmann, em Nuremberg; *Promptuarium musicum* (1617), editada por Abraham Schadaeus (1566-1626) e Caspar Vincent (c.1580-1624) e publicada por Anton Bertram e Paul Ledertz, em Estrasburgo; e *Canzonets or little short songs to foure voyces* (1597), editado por Thomas Morley (1557-1602) e publicado por Peter Short (-1603), em Londres, nesta publicação o texto das peças de Bassano foi traduzido por Morley para o inglês. Outras composições de Bassano também estão presentes em coletâneas de cópias manuscritas, como D-Mbs Mus.ms. 265, pertencente a *Bayerische Staatsbibliothek* em Munique, o manuscrito, datado entre 1607 e 1610, apresenta diversas obras entabuladas para órgão.

Sendo assim, é possível observar o considerável tamanho e abrangência da obra autoral de Giovanni Bassano. Que embora não tenha sido um compositor muito famoso, possuía uma obra consistente e com alcance fora da Itália, feitos incomuns dentre os autores de manuais de diminuição. De fato, poucos também eram compositores e tiveram suas peças publicadas, tais como Girolamo Dalla Casa, Riccardo Rognoni e Girolamo Diruta, mas nenhum deles na mesma consistência e proporção que Bassano. Reforçando essa perspectiva, Bruce Dickey (2007, 311) qualifica as habilidades composicionais de Bassano como um dos principais diferenciais entre as suas diminuições e a de outros autores. Para Dickey, as diminuições de Bassano são tratadas como composições e refinadas o suficiente para que sejam performadas como estão escritas. O que não é sempre o caso, pois muitos manuais apresentam diminuições em estágios didáticos não necessariamente escritos para a performance. Segundo Dickey, as diminuições de Bassano mostram mais as marcas características de um compositor experiente do que de um instrumentista virtuoso. De fato, as diminuições de Bassano possuem uma menor dificuldade técnica quando comparadas as diminuições de autores como Dalla Casa, Ricardo Rognoni e Francesco Rognoni, o que será discutido no tópico 3.3 deste capítulo.

3.1 *RICERCATE, PASSAGGI ET CANDENTIE* (1585)

Além de ser a primeira publicação de Bassano, *Ricercate, Passaggi et Candentie* (1585) é, também, a sua primeira publicação dedicada à arte de diminuir. A obra apresenta oito

ricercatas solo, passagens e cadências diminuídas; e dois exemplos de diminuições completas sobre a primeira parte do madrigal *Signor mio caro*, de Cipriano de Rore (1515/16-1565).

Editada pela dupla Giacomo Vincenti (-1619) e Ricciardo Amadino (1572–1621) e reeditada apenas por Vincenti em 1598, a obra é dedicada a Alvise Balbi, que é descrito por Bassano como “[...] muito magnífico e excelentíssimo, meu senhor observadíssimo, o senhor Luigi Balbi, Orador eloquentíssimo”³¹. Alvise Balbi era advogado e consultor jurídico da Procuradoria de Supra. Sua residência e seu *studio di musica* ficavam localizados em San Maurizio, uma região de Veneza que tinha uma intensa atividade musical, onde também viviam, nessa época, as famílias Bassano, Gabrieli e Bonfanti. Balbi, aparentemente, possuía uma predileção pela música instrumental e seu *ridotto* era um ambiente equipado com o necessário para qualquer tipo de performance musical, devido a sua vasta coleção de instrumentos e partituras. Este ambiente era frequentado por importantes figuras do cenário veneziano. Balbi apoiou diversos artistas, principalmente músicos, dentre eles o escritor Bernardino Partenio (-1588), os compositores Ippolito Baccusi (1550-1609), Andrea Gabrieli (1532/33-1585), Giovanni Gabrieli (1555/57-1612), o construtor de instrumentos Vincenzo Colonna e, claro, o próprio Giovanni Bassano (Baroncini, 2018, p. 190-198).

A carta ao leitor de *Ricercate, Passagi et Cadenzie* (1585) é a única parte do tratado na qual Bassano dá explicações sobre como e para o que funcionam os exemplos de diminuições e peças apresentadas. Nela, Bassano aborda seu objetivo com o livro, o conteúdo deste, algumas indicações de instrumentação e a introdução de uma nova figura, a *biscroma* [fusa].

Desejoso (o quanto eu puder) de ajudar aos virtuosos Músicos, os quais, ou com a simples voz, ou com instrumentos, ou com um ou outro modo se deleitam em diminuir. Quis inclui-los nestas minhas fadigas, das quais verão com a ajuda desses poucos *ricercari* com os quais é possível exercitar nas diminuições com qualquer tipo de instrumento de sopro e com a Viola. Em seguida, diminuí diversos motes – ou passagens – e cadências das quais poderão servir assim nos termos em que eu descrevo, assim como no modo que a eles melhor parecerá. Proporcionando o valor das minutas com a nota inteira as quais eles desejam diminuir no modo que para eles seja mais cômodo. Diminuindo com a mesma ordem qualquer tipo de composição quase inteiramente com o exemplo de madrigal ao final desta pequena obra eu demonstrarei. E ainda que muitas outras fadigas [obras] dos meus antecessores feitas em torno das diminuições deveriam talvez me inibir de publicar esta obra, não quis, porém, negar aos principiantes essa facilidade que pareço ter encontrado nesta maneira de diminuir a fim de que saiba cada um que assim como me foi sempre caro e agora mais do que nunca caríssimo, colher frutos das douradas composições dos outros, me agrada grandemente facilitar o quanto eu puder o caminho daqueles que se deleitam em aprender. Essa Nota [figura 85] *Biscroma* você deve entender nesta minha

³¹ “[...] molto magnifico et eccellentissimo mio signor ossrvandissimo, il signor Luigi Balbi, Orator eloquentissimo.” (Bassano, 1585).

obra como uma *quadruplicata*, isto é, um trinta e dois avos de uma semibreve (Bassano, 1585).³²

Figura 85 – *Biscroma*



Fonte: BASSANO, 1585.

Logo no começo da carta, Bassano afirma o seu desejo de “[...] ajudar aos virtuosos Músicos, os quais, ou com a simples voz, ou com instrumentos, ou com um ou outro modo se deleitam em diminuir.”, dando a entender que esta é uma obra que pode auxiliar tanto instrumentistas quanto cantores. Porém, Bassano não menciona o uso da voz novamente e logo em seguida explica que suas *ricercatas* podem ser executadas por qualquer instrumento de sopro ou por uma viola, sendo estas peças para instrumentos melódicos. Já na capa do tratado, Bassano restringe ainda mais a aplicação da voz: “*Ricercatas, passagens e cadências para poder se exercitar no diminuir com qualquer tipo de instrumento, e também diversas passagens para a simples voz*”³³ (Bassano, 1585). Ou seja, de todo o material do livro apenas algumas passagens poderiam ser aplicáveis ao canto, uma vez que o autor não faz nenhuma diferenciação de quais passagens seriam essas. Outra possível evidência de que as diminuições do livro seriam exclusivamente instrumentais é a falta do texto colocado, o que é abordado com mais profundidade no item 3.7 deste capítulo, assim como a escrita idiomática vocal e instrumental no repertório de diminuições.

³² “Desideroso (per quando io posso) di giovare alli virtuosi Musici, quali ò con la semplice voce, ò con istrumenti, ò con l’uno, ò l’altro modo si diletano diminuire, Hò voluto far loro parte di queste mie fatiche: Dalle quali vedrano con la guida di questi miei pochi ricercari, come si possano essercitare nelle diminuitioni con qual si voglia istrumento da fiato, & con la Viola: & appresso diminuito diuersi moti, ò passaggi, & cadentie, di che se ne potranno servire cosi nei termini, che io la descriuo, come in quel modo che à loro meglio parerà, proportionando la valuta delle minute alla nota intiera’ quale vorano diminuire, in quel modo che à loro tornerà più commodo, Diminuendo con l’istesso ordine anco qual si voglia compositione quasi intieramente come con l’esempio d’un Madrigale nel fine di questa opereta ho dimostrato: Et seben molte altre fatiche da miei maggiori fatte d’intorno alle diminuitioni mi dovevano forse ritirare dal mandar fuori questa mia opera, non hò però voluto negare à principianti questa facilità, che mi par in questa maniera di diminuire hauer ritrovata acciò sappia ogn’uno, che si come mi fu sempre caro, & m’è più che mai carissimo, ricever frutto dalle dotte compositioni d’altri, cosi mi diletta grandemente ageuolar quanto per me si può la via à coloro, quali si diletano d’imparare. Questa Nota Biscroma intenderete in questa mia opra quadruplicata cioè trentadue al valor de una Semibreve.” (Bassano, 1585).

³³ “Ricercate, passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d’istrumento: & anco diversi passaggi per la semplice voce.” (Bassano, 1585).

Ao final da carta, Bassano introduz uma nova figura, chamada por ele de *Biscroma*, ou seja, a fusa, que representa a trigésima segunda parte de uma semibreve. Aparecendo em seis das suas oito ricercatas, e presentes em diversos dos exemplos de passagens, cadências e nas duas diminuições completas. Nestas diminuições, Bassano utiliza as fusas principalmente em escalas e *tremoli* (trinados), e também *gropi* (grupos), mas sempre em movimentos por graus conjuntos. Girolamo Dalla Casa introduz a fusa no seu tratado *Il Vero Modo di Diminuir* (1584), sendo ele e Bassano os primeiros a utilizarem essas figuras nos tratados de diminuição. Na carta ao leitor da primeira parte do seu tratado, Dalla Casa (1584) se diz maravilhado que nenhum dos autores anteriores a ele abordaram figuras menores que a colcheia e a semicolcheia, no caso a *treplicata* (semicolcheia tercinada) e a *quadruplicata* (fusa), que, para ele, seriam tão necessárias para a diminuição que seria impossível omiti-las do verdadeiro diminuir. Segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 195), o nome utilizado por Dalla Casa (*quadruplicata*) caiu em desuso, mas o nome utilizado por Bassano (*biscroma*) é usado até os dias de hoje na língua italiana.

Bassano afirma, em dois momentos, que o propósito da publicação é didático. Logo no começo Bassano afirma que seu desejo é de “[...] ajudar aos virtuosos Músicos, os quais, ou com a simples voz, ou com instrumentos, ou com um ou outro modo se deleitam em diminuir [...]” (Bassano, 1585). E ao final, o autor complementa:

E ainda que muitas outras fadigas [obras] dos meus antecessores feitas em torno das diminuições deveriam talvez me inibir de publicar esta obra, não quis, porém, negar aos principiantes essa facilidade que pareço ter encontrado nesta maneira de diminuir [...], me agrada grandemente facilitar o quanto eu puder o caminho daqueles que se deleitam em aprender (Bassano, 1585).

É interessante observar que Bassano menciona de maneira vaga a existência de ‘muitas obras’ que abordam a diminuição precedem o a sua, ao todo, são sete os manuais que abordam a diminuição publicados antes do manual de Bassano: Ganassi (1535), Coclico (1552), Ortiz (1553), Finck (1556), Maffei (1562), Santa Maria (1562) e Dalla Casa (1584). Sendo apenas quatro destes publicados na Itália (Ganassi, Ortiz, Maffei e Dalla Casa) e, destes, apenas dois publicados em Veneza (Ganassi e Dalla Casa). Bassano provavelmente tinha conhecimento do trabalho de Ganassi, devido a importância daquela obra para a música instrumental e, também, porque Ganassi havia sido um dos *piffari* do Doge em um período anterior ao de Bassano, mas certamente conhecia o trabalho de Dalla Casa, uma vez que eram colegas nos *piffari* e na Basílica de São Marcos. Porém o termo “muitas” [*molte* no original], apesar de expressar uma quantidade indefina também implica em uma grande quantidade, como define o *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1611, p. 537): “Nome de quantidade, e denota uma

grande quantidade, bastante”³⁴. Ou seja, talvez Giovanni Bassano conhecesse mais destes autores publicados antes dele.

De qualquer forma, podemos observar como estas primeiras publicações podem dialogar com o tratado de Bassano e a tradição da arte de diminuir, em especial aquelas publicadas na Itália. Como já abordado anteriormente, a *Opera Intitulata Fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi estabeleceu um modelo didático para o ensino da diminuição envolvendo o uso de fórmulas para passagens e cadências, e suas alterações, ainda que o seu complexo sistema de diminuição não seja completamente emulado por nenhum de seus sucessores. Apesar de seu pioneirismo, a *Fontegara* não inclui exemplos completos de peças diminuídas, sendo Adrianus Petit Coclico (1552) e Diego Ortiz (1553) os primeiros a apresentar peças inteiras diminuídas. Os exemplos de Coclico são mais simples e voltados para o canto, enquanto os exemplos de Ortiz mais elaborados e instrumentais. Ambos os autores também apresentam intervalos e cadências diminuídas, porém Ortiz também introduz em seu *Tratado de Glosas* (1553) *ricercatas* dedicadas ao estudo técnico dos instrumentos para a execução do repertório das diminuições. Fink (1556) não apresenta nada de novo, mas reforça a tradição dos tratados de diminuição e seus exemplos se assemelham aos de Coclico. Maffei (1562), também apresenta um tratado vocal como os germânicos Coclico (1552) e Fink (1556), apresenta um trabalho bem mais minucioso e metódico, discutindo questões profundas da técnica vocal, regras de diminuição, mas assim como os outros autores vocais, inclui alguns poucos exemplos de diminuição, mas também emula os modelos até então estabelecidos. Já Santa Maria (1562), apresenta um novo elemento em seus exemplos de passagens diminuídas, pois este é o primeiro autor a oferecer intervalos diminuídos maiores que uma quinta. Mais de vinte anos depois destes últimos tratados, Dalla Casa (1584) publica seu tratado, iniciando uma leva de tratados dedicados à diminuição. Esta obra é uma das poucas que, de alguma forma, apresenta alguma semelhança com o complexo sistema de diminuição de Ganassi. Dalla Casa segue Santa Maria com exemplos maiores que uma quinta, e inclui em seu tratado diversas discussões sobre a técnica de instrumentos, arcadas e articulação e assim, como já falado acima, é o primeiro autor de diminuição a usar a fusa, característica que é repetida por Bassano.

Sendo assim, podemos observar como o tratado *Ricercate, Passaggi et Cadenzie* (1585) de Bassano está inserido na tradição da diminuição e faz uso de um formato previamente já estabelecido para os tutores de diminuição, apresentando os diversos intervalos diminuídos adotados por Ganassi (1535) e as *ricercatas* inseridas pelo modelo de Diego Ortiz, assim como

³⁴ “*Nome di quantità, e denota gran quantità, assai.*” (Vocabolario degli Accademici della Crusca, 1611, p.537).

diminuições completas. É também interessante observar que, com exceção do livro de Dalla Casa, todos os autores pertencem a gerações anteriores a de Bassano, e seus tratados publicados de 23 a 50 anos antes do seu. Se ele conhecia obras além da de Dalla Casa estas não seriam necessariamente suas contemporâneas. Não fica clara, porém, qual é a facilidade para diminuir que Bassano afirma ter encontrado, uma vez que ele não dá nenhuma explicação e sua obra não apresenta nenhuma nova estrutura pedagógica ou algo que destaque esta publicação das demais, Bassano simplesmente emula o modelo de suas predecessoras. Mesmo assim, as diferenças e semelhanças do seu tratado com as outras publicações para diminuição são abordadas nos tópicos a seguir.

3.2 *MOTETTI, MADRIGALI ET CANZONI FRANCESE* (1591)

É comum que manuais de diminuição apresentem duas partes. Na primeira, geralmente são apresentadas regras de diminuição, por vezes, de articulação, *ricercatas*, fórmulas de diminuição para intervalos, motivos melódicos e cadências, já na segunda parte, seriam apresentados diversos exemplos de diminuições completas. Esse modelo é seguido, de certa forma, por Diego Ortiz (1553), Girolamo Dalla Casa (1584), Riccardo Rognoni (1592), Giovanni Battista Bovicelli (1594) e Francesco Rognoni (1620). No entanto, o manual de Giovanni Bassano, *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1584), não apresenta tal divisão, mas quando observamos sua obra para diminuição, podemos notar como as duas publicações podem ser complementares. O tratado *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1584), apresenta *ricercatas*, fórmulas de diminuição e dois exemplos de diminuição completos; e é complementado pela coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), que inclui 52 diminuições sobre uma ou duas vozes de madrigais, motetos e *chansons* francesas, listadas no quadro 2.

Quadro 2 – Diminuições de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591)

	Compositor	Título (número de vozes)	Gênero	Diminuição
1	Giovanni da Palestrina	<i>Benedicta sit Sancta Trinitas</i> (a 4)	Moteto	Soprano
2	Giovanni da Palestrina	<i>Ave Maria</i> (a 4)	Moteto	Soprano
3	Giovanni da Palestrina	<i>Hodie Beata Virgo</i> (a 4)	Moteto	Soprano
4	Cipriano de Rore	<i>Ancor che col partire</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
5	Cipriano de Rore	<i>Io cantarei d'amor</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
6	Cipriano de Rore	<i>Non è ch'il duol mi scemi</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
7	Cipriano de Rore	<i>Non gemme non fin'oro</i> (a 4)	Madrigal	Soprano

8	Cipriano de Rore	<i>Era il bel viso suo</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
9	Cipriano de Rore	<i>E nella face</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
10	Giulio Renaldi	<i>Vaghi Leggiadri lumi</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
11	Giulio Renaldi	<i>Chi fia, che dal mio cor</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
12	Giulio Renaldi	<i>Madonna il mio desio</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
13	Giulio Renaldi	<i>Dolci rosate labbia</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
14	Giulio Renaldi	<i>Amor io sento</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
15	Giovanni Nanino	<i>Lego questo mio core</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
16	Ruggiero Giovannelli	<i>Ahi che faro ben mio</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
17	Luca Marenzio	<i>Dissi al'amata mia lucida stella</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
18	Annibale Stabile	<i>La bela bianca mano</i> (a 4)	Madrigal	Soprano
19	Giovanni da Palestrina	<i>Fuit homo a missus deo</i> (a 4)	Moteto	Baixo
20	Giovanni da Palestrina	<i>Benedicta sit Sancta Trinitas</i> (a 4)	Moteto	Baixo
21	Cipriano de Rore	<i>Ancor che col partire</i> – sem texto (a 4)	Madrigal	Soprano
22	Cipriano de Rore	<i>Ancor che col partire</i> (a 4)	Madrigal	Bastarda
23	Cipriano de Rore	<i>La bella netta ignuda e bianca mano</i> (a 4)	Madrigal	Bastarda
24	Thomas Crecquillon	<i>Un gay begier</i> ³⁵ – sem texto (a 4)	Chanson	Soprano
25	Orlando di Lasso	<i>Susanne un jour</i> ³⁶ – sem texto (a 5)	Chanson	Soprano
26	Clemens non Papa	<i>Oncques amour</i> ³⁷ – sem texto (a 5)	Chanson	Soprano
27	Clemens non Papa	<i>Frisque et gaillard</i> ³⁸ – sem texto (a 4)	Chanson	Soprano
28	Giovanni da Palestrina	<i>Vestiva i colli</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
29	Giovanni da Palestrina	<i>Così le chiome</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
30	Giovanni da Palestrina	<i>Io son ferito</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
31	Claudio Merulo	<i>Mirami vita mia</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
32	Luca Marenzio	<i>Tirsi morir volea</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
33	Luca Marenzio	<i>Freni tirsi il desio</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
34	Luca Marenzio	<i>Così moriro</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
35	Giovanni Nanino	<i>Amor deh dimmi come</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
36	Luca Marenzio	<i>Madonna mia gentil ringratio Amore</i> (a 5)	Madrigal	Soprano

³⁵ Título da peça notado originalmente por Bassano como "Ung gai berger".

³⁶ Título da peça notado originalmente por Bassano como "Susana un giur".

³⁷ Título da peça notado originalmente por Bassano como "On ques amor".

³⁸ Título da peça notado originalmente por Bassano como "Frais e gaillart".

37	Giuseffo Guami	<i>Soavissimo baci</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
38	Luca Marenzio	<i>Quando i vostri begl'ochi</i> (a 5)	Madrigal	Bastarda
39	Andrea Gabrieli	<i>Caro dolce bem mio</i> (a 5)	Madrigal	Soprano
40	Alessandro Striggio	<i>Invidioso amor</i> – sem texto (a 5)	Madrigal	Soprano
41	Luca Marenzio	<i>Liquide Perle</i> (a 5)	Madrigal	Bastarda
42	Cipriano de Rore	<i>Quando Signor</i> (a 5)	Madrigal	Bastarda
43	Cipriano de Rore	<i>Ma poiché vostr'altezza</i> (a 5)	Madrigal	Bastarda
44	Alessandro Striggio	<i>Nasce la pena mia</i> (a 6)	Madrigal	Bastarda
45	Alessandro Striggio	<i>Anchor ch'io possa dire</i> (a 6)	Madrigal	Soprano
46	Alessandro Striggio	<i>Questi ch'indizio fan</i> (a 6)	Madrigal	Soprano
47	Adrian Willaert	<i>A la fontaine</i> ³⁹ (a 6)	<i>Chanson</i>	Soprano
48	Anônimo	<i>Le rose</i> ⁴⁰ (a 6)	<i>Chanson</i>	Soprano
49	Giovanni da Palestrina	<i>Tota pulchra es amica mea</i> (a 5)	Moteto	Soprano e Baixo
50	Giovanni da Palestrina	<i>Introduxit me rex</i> (a 5)	Moteto	Soprano e Baixo
51	Giovanni da Palestrina	<i>Pulchra es, amica mea</i> (a 5)	Moteto	Soprano e Baixo
52	Giovanni da Palestrina	<i>Veni dilecte me</i> (a 5)	Moteto	Soprano e Baixo

Fonte: Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890, tabela elaborada pelo autor.

Editada por Giacomo Vincenti (-1619), a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) é dedicada a Dom Marcello Acquaviva, arcebispo de Otranto e núncio apostólico em Veneza. Apenas um exemplar de época, editado por Vincenti, era conhecido no século XX, essa cópia estava na biblioteca do *Gymnasium zum Grauen Kloster*, em Berlim, monastério que foi destruído em um bombardeio em 1945, durante a Segunda Guerra Mundial. Porém, resta uma cópia manuscrita desta publicação feita pelo alemão Friedrich Chrysander (1826-1901), musicólogo e editor que dedicou sua vida ao estudo e a edição da obra de Georg Friedrich Handel (1685-1759). A cópia de Chrysander, datada de 1890, agora se encontra na *Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky*, em Hamburgo – junto de todo o acervo do musicólogo que, curiosamente, inclui uma cópia manuscrita (também feita pelo musicólogo) do tratado de Silvestro Ganassi (c.1492-1565), *Opera Intitulata Fontegara* (1535).

A cópia de Chrysander contém as 52 diminuições de Giovanni Bassano, a capa, a carta ao leitor, a dedicatória e o índice da edição de Vincenti, além de um prefácio escrito pelo

³⁹ Título da peça notado originalmente por Bassano como "*A la fontana*".

⁴⁰ Paródia da *chanson* a 5 *Arousez voz volier*, de Benedictus Appenzeller; esta paródia é atribuída a Willaert por Bassano, a Nicholas Gombert por Girolamo Dalla Casa (1584), e a Anônimo por Giacomo Vincenti na coletânea *Canzon di diversi per sonar* (1588).

próprio copista, no qual descreve brevemente a natureza física do livro, aspectos da organização da coletânea e detalhes da notação musical; e, também, critica erros que ele encontrou nestes itens e problemas que ele julgou incômodos ou inapropriados. Chrysander também afirma que sua cópia seguiu fielmente a impressão de Vincenti, incluindo as partes onde erros foram cometidos, porém no entorno destes trechos ele nota sugestões de correção. Para ele, os erros na edição desta obra de Bassano eram significativos e problemas como a numeração imprecisa do livro eram um indicativo do descuido no trabalho editorial da coletânea como um todo. 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 altíssima qualidade. Por último, o Chrysander afirma que sua cópia não foi comparada ao original depois de feita.

Assim como em *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1584), a carta ao leitor de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) é a única fonte de instrução do livro, nela o autor aborda tópicos relevantes em relação ao propósito do livro, à sua organização e, principalmente, à execução das peças ali contidas. Porém, estas informações nem sempre são muito claras, como podemos ver na carta:

Esta minha nova fadiga presente 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* [garganta], 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, de modo que, é cantando essas duas partes juntas que se dão lugar nas diminuições. Desfrutai dela [a obra], portanto, à vontade, com aquela alma sincera com a qual eu a ofereço a vós 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).⁴¹

⁴¹ “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,

Bassano afirma que sua publicação tem propósito didático, assim como seu primeiro livro. Porém, é importante observar que o livro de Bassano não segue o modelo estabelecido por Silvestro Ganassi (1535), que apresentava exercícios e exemplos de intervalos diminuídos, assim como não apresenta as *ricercatas* como Diego Ortiz (1553). *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* é uma grande coletânea de peças diminuídas, prontas para tocar, sendo sua carta ao leitor a única fonte de instruções dadas pelo autor, cabendo ao leitor compreender as diminuições através da execução. Apesar disso, é importante reafirmar que 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 *ricercatas*, além de duas diminuições inteiras, o que só reforça a complementaridade das duas publicações de Giovanni Bassano.

Quanto à indicação sobre se as peças seriam vocais ou instrumentais, 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*) 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 de seu livro. 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 nos séculos XVI e XVII, tendo aparecido pela primeira vez no tratado de Nicola Vicentino (1555), e pode significar tanto a diminuição quanto a técnica necessária para o canto da diminuição (Kubo, 2019, p. 51). 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 Wistreich, a prática de *cantar di gorgia* foi um elemento integral da performance da música vocal do final do século 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 (essa questão da escrita idiomática na diminuição de Bassano será abordada com mais profundidade no item 3.7).

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).

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 século 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, 1890⁴²). Os pesquisadores Pereira, Tettamanti e Araújo (2015) explicam que, 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.

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. Estas diminuições fazem uso de um estilo de diminuição italiana para viola bastarda ou *alla bastarda*, que será abordado com mais profundidade no item 3.6 deste capítulo.

Quanto à instrumentação das diminuições, 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 (referido 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) que traduz *Istrumento da penna con il suo Basso sonato* [instrumento de pena com o seu baixo tocado] simplesmente como *continuo*. Esta

⁴² “Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con semplice voce” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

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.

Poucos são os tratados que mencionam a performance da diminuição, menos ainda o seu acompanhamento. O *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz é uma referência pioneira sobre este assunto. 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 estavam em uso. 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, teve sua origem em Roma no repertório sacro no final do século XVI, e consistia na construção de uma linha grave que era feita a partir das partes mais graves da música, independente da voz, de maneira a evitar pausas no acompanhamento, ou seja, criando uma linha contínua sobre o 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*, utilizando o nome de *bassi per l'organo*, nas coletâneas *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598) e *Concerti ecclesiastici* (1599).

E por fim, na carta ao leitor, Bassano discorre sobre motetos onde o baixo e o soprano são diminuídos, nestas peças “é cantando essas duas partes juntas que se dão lugar nas diminuições”, ou seja, a diminuição é formada pela parte do soprano e a do baixo juntas, neste caso 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 a cinco

vozes de Giovanni da Palestrina 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*. Outro moteto, *Benedicta sit Sancta Trinitas*, de Palestrina, neste caso uma peça a quatro vozes, também possui diminuições sobre o soprano e o baixo, sendo elas, respectivamente, a primeira e a vigésima diminuições do livro. Ou seja, ambas as diminuições estão separadas e não se encontram na mesma seção que os demais motetos com duas vozes diminuídas. Além disso, neste caso, o diminuir não é feito em turnos, o que indica que são apenas duas diminuições independentes sobre o mesmo moteto (a diminuição de mais de uma voz na obra de Bassano será abordada no item 3.8).

3.3 A RICERCATA E A TÉCNICA NECESSÁRIA PARA EXECUTAR UMA DIMINUIÇÃO

A preocupação com a técnica, tanto vocal quanto instrumental, foi constantemente manifestada nos tratados de diminuição, que colocam esta ornamentação como um esforço de grande dificuldade. Os autores dos manuais de diminuição discutem, em maior ou menor grau de profundidade, questões técnicas como articulação e digitação, podendo ser mais gerais ou mais voltadas para algum instrumento em específico. Podendo apresentar exercícios de saltos e escalas, exemplos de articulação ou arcada e ricercatas. Bassano fala pouco sobre a técnica em sua carta ao leitor, mas apresenta estudos técnicos no formato de ricercata.

Primeiramente é preciso esclarecer o que é uma ricercata no contexto da obra de Giovanni Bassano. Na terminologia musical o termo ricercata é sinônimo de *ricercare*, que significa, de modo geral, uma peça instrumental, na maior parte das vezes polifônica que ilustra um dispositivo composicional ou um exercício técnico de natureza prática. Pode ser dividido em dois tipos: o *ricercare* imitativo e o *ricercare* prelúdio ou rapsódico (Caldweel, 2001). Como explica o pesquisador Fernando Luiz Cardoso Pereira (2017, p. 126):

O termo *ricercare* abrange uma variedade de formas que se caracterizam por um perfil mais improvisativo ou imitativo. A primeira metade do século XVI testemunha o estabelecimento de ambos, primeiramente o ‘*ricercare* prelúdio ou rapsódico’, cuja origem é a intabulação de peças polifônicas, especialmente *chansons* para alaúde ou teclado, acrescidas de componentes idiomáticos e improvisativos; e mais tarde o ‘*ricercare* imitativo’, para *ensemble*, alaúde ou teclado, cuja genealogia deve ser analisada com maior cuidado.

Dentre os *ricercari* prelúdios ou rapsódicos se encontram um pequeno grupo de peças monódicas, desacompanhadas ou com acompanhamento harmônico, destinadas ao estudo

técnico, que incluem, além das ricercatas de Bassano, os *ricercari* de Silvestro Ganassi (1542 e 1543), Diego Ortiz (1553) e Aurélio Virgiliano (c. 1600) (Aguilar, 2017, p. 140-141).

Na carta ao leitor de *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585), Bassano afirma que seus leitores “verão com a ajuda desses poucos *ricercari* com os quais é possível exercitar nas diminuições com qualquer tipo de instrumento de sopro e com a Viola”. Esta afirmação pode ser lida a partir de três pontos de vista diferentes. O primeiro compreende que as ricercatas são um estudo técnico para a performance da diminuição (uma vez que apresentam dificuldades técnicas semelhantes), o segundo entende que elas podem apresentar um entendimento da realização de uma diminuição por meio dos próprios processos de diminuição presentes nas ricercatas, já o terceiro pode ainda ver estas peças como um estudo da organização do discurso na diminuição, ou a linguagem idiomática instrumental presente na diminuição. E estas mesmas questões podem ser observadas, com maior ou menor grau de profundidade, em todo o repertório de ricercatas ligado a diminuição, em especial nas compostas pelos precursores de Bassano, Silvestro Ganassi e Diego Ortiz.

Ao falar sobre as quatro ricercatas solo do seu tratado, Diego Ortiz (1553) expressa preocupações com o exercício técnico e com a organização do discurso, como podemos ver neste trecho traduzido e grifado por Walkiria Morato (2021, p. 26):

“Me pareceu [bem] colocar estas quatro *recercadas* livres e soltas que aqui seguem para exercitar a mão, e, em parte, mostrar o discurso que se deve ter quando se toca a viola solo” (Ortiz, 1553).⁴³

A autora complementa:

A menção de Ortiz ao “discurso” que o violista deve ter reforça sua instrução, dada no começo do tratado, de que o tocar seja organizado a partir das normas e convenções da época, “[...] fornecendo alguns preceitos com os quais aqueles que queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso”⁴⁴ (Morato, 2021, p. 26-27).

A relação entre o discurso e as ricercatas de Bassano é observada por Patricia Micheline Aguilar (2017, p. 154-155), ela destaca que Bassano parece estar buscando um discurso para o instrumento, assim como Ortiz, e acrescenta que Silvestro Ganassi, no capítulo 19 de seu segundo tratado para viola da gamba, *Lettione Seconda* (1543), aconselha que suas

⁴³ “Estas quatro *recercadas* que aquí se siguen me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso que se ha de tener quando se tañera un Violon solo.” (Ortiz, 1553).

⁴⁴ “[...] dando algunos preceptos con los quales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y taner por razón y no a caso [...]” (Ortiz, 1553).

orientações devem ser seguidas para uma melhor técnica no instrumento e, logo, uma melhor prática do discurso.

A preocupação com a técnica também pode ser observada nos *ricercari* de Ganassi, que são as únicas destas *ricercatas* que não estão inseridas em um manual de diminuição, mas sim em dois tratados para viola da gamba: *Regula Rubertina* (1442) e *Letitione Seconda* (1543), de qualquer forma, as peças ainda possuem um propósito didático. Ganassi faz breves menções a diminuição nesses tratados e em *Regola Rubertina* o autor explica não haver necessidade de abordar este tema pois já possui uma obra dedicada a ele, a *Opera intitolata fontegara* (1535).

Quanto aos processos de diminuição presentes nas *ricercatas* de *Ricercate, passaggi et cadenzie* (1585), uma análise das diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro* e das *Ricercate Terza e Quarta* realizada pela pesquisadora Patricia Michelini Aguilar (2017, p. 154), conclui que:

A estrutura presente nas *ricercatas* de Bassano lembra a das ornamentações que o autor realiza para as peças vocais: o ponto de partida é sempre um *soggetto*, um motivo (aquele que move), de características melódicas e rítmicas bem marcantes – pode ser um desenho de arpejo, um ou mais saltos intervalares, em combinações rítmicas com figuras variadas. Dele vão surgindo repetições, transposições (conectadas por meio de intervalos grandes), e variações rítmicas e melódicas em desenhos cada vez mais densos, que por sua vez levam a passagens virtuosísticas de escalas e desenhos em graus conjuntos, desembocando finalmente em cadências.

Sendo assim, as *ricercatas* de Bassano podem apresentar um propósito didático plural em torno da linguagem idiomática instrumental. Poderiam ser um estudo técnico, um estudo do processo de diminuição, um estudo do discurso instrumental ou uma combinação entre estas possibilidades.

A preocupação com a técnica não aparece somente nos manuais de diminuição que apresentam *ricercatas*, como Ortiz (1553), Bassano (1585) e Virgiliano (c.1600). Esta era uma discussão muito recorrente entre os tratados que abordam a diminuição e já aparece no primeiro tratado sobre o tema, *Opera Intitulata Fontegara* (1535), de Ganassi. Logo no primeiro capítulo sobre a diminuição, intitulado *Modi di far la pratica dela mano quanto al diminuir* [modos de praticar a mão quanto ao diminuir], o autor se dedica a descrever as habilidades necessárias para tocar rápido na diminuição, “o efeito e a prática de articular” e o modo de diminuir. Ganassi equipara a habilidade técnica e o saber diminuir como igualmente necessárias na diminuição, pois seria em vão ter uma boa técnica e não saber diminuir, ou saber diminuir e não ter uma boa técnica.

Ganassi não discute novamente a fundo qual a técnica necessária para a diminuição, porém todo seu tratado é voltado para a prática da flauta doce e a técnica avançada no

instrumento é abordada. Situações semelhantes acontecem em outros tratados dedicados à prática instrumental e também à diminuição, como, por exemplo, o manual *Il Transilvano*, de Girolamo Diruta. O tratado de Diruta não aborda a técnica para a diminuição, mas assim como o de Ganassi, é uma obra dedicada à técnica, no caso do órgão.

Já Diego Ortiz inicia seu *Tratado de Glosas* (1553) demonstrando sua preocupação com o nível técnico do leitor. Ortiz explica que o leitor deverá utilizar o conteúdo do livro de acordo com suas capacidades técnicas e escolher as glosas que o servirem melhor, pois, mesmo que a diminuição seja boa, a música não soara bem sem a técnica necessária. Esta mensagem é repetida por Ortiz diversas vezes em seu tratado e ele, inclusive, avisa nas partes mais avançadas que estas não obrigatórias para músicos iniciantes ou sem boa técnica.

No tratado *Practica Musica* (1556), Hermann Finck afirma que arte de diminuir estaria subordinada à técnica, por esse motivo o autor recomenda cautela ao se utilizar diminuições ou fórmulas escritas por outras pessoas. É interessante observar que enquanto Ganassi equipara a técnica ao diminuir, Finck avalia a habilidade técnica como ainda mais necessária que o saber diminuir, uma vez que ele é dependente dela. Também é interessante observar que assim como Ortiz (1553), Finck orienta que se deve ter cuidado na escolha do repertório ou dos estudos de diminuição a serem tocados, uma vez que estes devem ser selecionados de acordo com o nível do executante.

Um caso curioso é o comentário de Juan Bermudo sobre o tema, no tratado *El libro llamado declaración de instrumentos musicales* (1555). Bermudo reforça o que já havia sido dito por outros autores: diminuir bem exige muita habilidade técnica. Porém, para Bermudo, que era um defensor de que as peças deveriam ser tocadas como foram escritas, tal característica seria um demérito para a diminuição, uma vez que essa dificuldade técnica, ao invés de embelezar a música, poderia evidenciar o mal gosto e a ignorância do intérprete que não alcançasse os requisitos necessários.

O tratado de Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir* (1584), apresenta uma discussão sobre as possibilidades de articulação de instrumentos de sopro, dedicando uma seção da carta ao leitor para detalhar três tipos de articulação. Dalla Casa também dedica as primeiras páginas de exemplos musicais a breves sequências de passagens com figuras curtas (como uma diminuição), notando as possibilidades de articulação que poderiam ser aplicadas nestes casos. Em seguida, Dalla Casa se dedica a uma progressão dos exemplos iniciando no que ele chama de diminuir simples, com figuras iguais adicionando figuras cada vez mais curtas, até chegar nos exemplos do que ele chama de diminuir misto, apesar da intenção de demonstrar estágios de um processo de diminuição do mais simples ao mais avançado, Dalla Casa acaba criando

também uma progressão da dificuldade técnica, pois com a velocidade, as dificuldades de articulação e dedilhado aumentam. É interessante observar como a organização de Dalla Casa acaba por comprovar as falas dos autores anteriores sobre como a técnica e o diminuir estão interligadas, logo, ao criar um estágio simples de diminuição, Dalla Casa também introduziu um estágio tecnicamente mais simples, e, ao desenvolver uma progressão da complexidade da diminuição, ele desenvolveu uma progressão da complexidade técnica necessária.

Riccardo Rognoni é outro autor a demonstrar preocupação com a questão técnica, no tratado *Passaggi per Potersi Essercitare nel Diminuire* (1592), em especial ao abordar diminuições instrumentais. Para ele as diminuições instrumentais se diferenciavam das vocais por terem um maior número de passagens rápidas, e é exatamente por esse motivo que o autor recomenda uma maior atenção a técnica, em especial à articulação, para que mesmo as diminuições muito difíceis soem com clareza. Rognoni recomenda que os instrumentistas tomem cuidado para não criar diminuições rápidas, mesmo reconhecendo essa como uma característica da música instrumental, pois o mais importante, para ele, é a clareza da música e não o nível de dificuldade. Tendo como objetivo o refinamento da técnica, Rognoni propõe algo diferente das ricercatas, o autor apresenta uma série de escalas e saltos reorganizados em variadas velocidades e combinações de figuras, muito semelhante a ideia de moderna de estudo técnico.

Assim como Dalla Casa, Rognoni demonstra uma preocupação especial com a articulação, se dedicando a abordar as possibilidades de articulação de instrumentos de arco, no caso a viola da gamba e o violino, e de instrumentos de sopro, que não são nomeados. Outra semelhança com Dalla Casa é a proposta de progressão de dificuldade nas diminuições, no caso de Rognoni as diminuições para viola bastarda possuem uma variação apresentada como fácil, ou seja, possuem uma menor complexidade rítmica e menos passagens muito rápidas. É interessante observar que Rognoni não se preocupa apenas com o exercício técnico, mas também com a clareza da diminuição, recomendando, inclusive, que os músicos tomem cuidado com a velocidade das diminuições, colocando como parâmetro do nível técnico a capacidade de executar passagens rápidas com clareza.

Na carta de Zenobi (c. 1600) a técnica e a diminuição são amplamente abordadas, seu foco não é a técnica da diminuição, assim como nos tratados de Ganassi e Diruta, mas sim a técnica para cantar bem, que incluía saber executar diminuições. Zenobi aborda os requisitos técnicos de cada uma das vozes, em especial o soprano, que deveria fazer mais diminuições e, logo, deveria ter grande capacidade técnica para tal, porém as demais vozes também deveriam ter os requisitos técnicos específicos para cumprir seus papéis. Zenobi também menciona que

ao cantar solo ou acompanhado por instrumentos todos os bons cantores deveriam ser capazes tecnicamente de realizar boas diminuições.

O último tratado de diminuição, *Selva de varii passaggi* (1620) é um dos mais preocupados com a técnica para a diminuição, em especial a articulação. E por esse motivo o autor dedica grande parte das cartas ao leitor da primeira e da segunda parte para tratar do tema, bem como apresenta diversos exemplos e aplicações da articulação no canto, no violino e no corneto.

Embora Bassano não aborde de maneira mais direta o tema da técnica necessária para a execução de uma diminuição é possível entender que, para ele, este era um tema de alguma importância para o estudo da diminuição, uma vez que ele incluiu oito *ricercate* para o estudo técnico em seu manual de diminuição. Quanto à sua obra de diminuições, é preciso entender que existe uma diferença de grau de dificuldade entre as duas diminuições apresentadas em *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1584) e as diminuições apresentadas em *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Um detalhe que exemplifica bem este contraste é a utilização da fusa nas diminuições, enquanto o primeiro livro utiliza a fusa em algumas passagens, o segundo não utiliza a figura em momento algum. Já em comparação com as diminuições outros autores, a obra de Bassano não é tida como uma das com maiores dificuldades técnicas por não usar tantas figuras rápidas como Dalla Casa, por exemplo, que faz uso semicolcheias tercinadas e fusas, como podemos ver na figura 86.

Figura 86 – Trecho de diminuições de Dalla Casa e Bassano sobre a *chanson* francesa *A la Fontaine du pré*, de Adrian Willaert



Fonte: Erig, 1979.

3.4 INTERVALOS E PASSAGENS DIMINUÍDAS

Assim como outros tratados de diminuição, Giovanni Bassano apresenta intervalos e pequenas passagens diminuídas em *Ricercate, Passaggi et Candentie* (1584). Os intervalos são de segunda a sexta, ascendentes e descendentes, com algumas variações de figura, sendo com duas semibreves, duas mínimas ou, em alguns poucos casos, semibreve pontuada e mínima. Já as passagens, são, no geral, de três a cinco notas em graus conjuntos, por vezes com

algum salto, com algumas variações rítmicas utilizando semibreve (com e sem ponto), mínima (com e sem ponto) e semínima. Sobre estes exemplos de passagens e, também, de cadências diminuídas – que serão abordas no próximo item deste trabalho, na sua carta ao leitor Giovanni Bassano explica:

[...] diminuí diversos motes – ou passagens – e cadências das quais poderão servir assim nos termos em que eu descrevo, assim como no modo que a eles melhor parecerá. Proporcionando o valor das minutas com a nota inteira as quais eles desejam diminuir no modo que para eles seja mais cômodo (Bassano, 1585, tradução nossa).

Nesta passagem o autor sugere que as passagens e cadências diminuídas sejam utilizadas da exata forma como estão escritas ou de outras maneiras alterando a forma original destes exemplos. A ideia de se reorganizar as fórmulas de diminuição aparece em diversos outros textos que, no geral, faziam recomendações semelhantes às de Bassano. Destacam-se aqui os comentários de Zenobi (c. 1600) e Conforti (1593). Zenobi afirma que os músicos deveriam possuir um arcabouço rico de fórmulas de diminuição para passagens e cadências, mas não apenas isso, os músicos deveriam ser capazes de manipular essas fórmulas para, se necessário, reorganizá-las de acordo com sua vontade. Já Conforti faz uma afirmação semelhante e usa isso para justificar o fato de seu tratado apresentar pouco exemplos de intervalos e cadências diminuídos, afinal, segundo ele, a partir da manipulação e reorganização dos exemplos oferecidos seria possível alcançar um número infinito de combinações.

O próprio Bassano não utiliza estas fórmulas de maneira literal nas duas diminuições apresentadas ao fim do livro, realizando as diminuições com reorganizações das fórmulas por ele apresentadas. Como podemos ver na figura 87:

Figura 87 – Quatro passagens diminuídas (Dó-Ré: exemplo nº 3, Lá-Sol: exemplo nº 6; Dó-Si: exemplos 2 e 3) por Giovanni Bassano e *sogetto* de Signor mio caro de Cipriano de Rore, com a primeira diminuição de Bassano sobre o madrigal e a versão original de Cipriano



Neste trecho Bassano faz uma diminuição na passagem Si-Dó-Si e para isso ele utiliza uma combinação de pelo menos três passagens diminuídas (Dó-Ré: exemplo 3, Lá-Sol: exemplo 6; e Dó-Si: exemplo 2). Podemos também observar que o mesmo movimento presente na passagem Lá-Sol: exemplo 6, está presente na passagem Dó-Si: exemplo 3, mas em semicolas. Muitos desses movimentos são repetidos de diversas maneiras ao longo do tratado, o que só reforça a ideia de que podem e/ou devem ser recombinações para a realização de diminuições.

Bassano não explica como estes intervalos foram diminuídos e não oferece regra alguma para que o leitor possa diminuir intervalos sozinho, apenas apresenta as diminuições das passagens e intervalos. Porém, tais exemplos parecem obedecer, pelo menos em parte, algumas regras de diminuição estabelecidas por Silvestro Ganassi, na *Opera Intitulata Fontegara* (1535), Diego Ortiz, no *Tratado de Glosas* (1553), Girolamo Diruta, na *Seconda parte del Transilvano* (1609), e por Aurelio Virgiliano, em *Il Dolcimelo* (c. 1600), destacando-se as falas de Diruta e Virgiliano. Diruta apresenta uma prática de diminuição nomeada por ele como *diminuire osservato* [diminuir observado, feito com atenção], nesta maneira a diminuição de um intervalo deveria começar e terminar pela nota diminuída, seja por salto ou por grau conjunto, quando utilizado o grau conjunto a última nota poderia estar na oitava de cima ou na oitava de baixo e seguir para a nota seguinte, também oitavada. Para Diruta, ter atenção com este detalhe evitaria quintas e oitavas paralelas na diminuição, uma vez que garantiria que os intervalos para a nota diminuída e para a nota seguinte se mantivessem os mesmos que na versão original. Já Virgiliano apresenta uma regra um pouco mais restrita. Para ele, a diminuição deveria soar a nota diminuída no começo e repetir no meio e no fim da nota diminuída, ou seja, a mesma ideia de Diruta, porém com a nota diminuída também deveria ser executada no meio. Virgiliano também acrescenta que quando não for cômodo repetir a nota diminuída no meio, este espaço deve ser ocupado por alguma consonância e nunca uma dissonância.

Logo no primeiro exemplo de intervalo diminuído já é possível observar a semelhança com estas regras de Diruta e Virgiliano (figura 88), o Dó (nota diminuída) é tocado no começo, no meio e ao final do tempo de uma semibreve.

Figura 88 – Primeiro exemplo de intervalo diminuído por Bassano



Os outros casos mencionados pelos autores também podem ser observados nos exemplos de Bassano. Como a utilização de graus conjuntos para alcançar a última repetição da nota diminuída para mudar de oitava (figura 89), descrita por Diruta. Porém, Bassano não está preso a esta regra e, por vezes, pode também já iniciar a diminuição em outra oitava, como na figura 90), ou realizar um salto de oitava na diminuição (figura 91).

Figura 89 – Diminuição com mudança de oitava por Bassano



Fonte: Bassano, 1585.

Figura 90 – Diminuição já iniciada em outra oitava por Bassano



Fonte: Bassano, 1585.

Figura 91 – Diminuição com salto de oitava por Bassano



Fonte: Bassano, 1585.

Outro caso é o mencionado por Virgiliano, sobre quando não é cômodo soar a nota diminuída também no meio da diminuição, realizando então uma consonância. A nota diminuída não é repetida no meio principalmente nos exemplos compostos por diminuições de figuras não tão longas, como a mínima, com figuras não tão curtas, como a colcheia (exemplo, figura 92). Porém, não é possível afirmar que o meio é ocupado por uma consonância, uma vez que esta pode ser situacional e contextual, e estes exemplos de diminuição não possuem contexto. Outra situação comum onde a nota diminuída não é repetida no meio acontece nas diminuições com escalas (figura 93). Em alguns poucos casos a nota apenas não é repetida, sem nenhum motivo aparente (figura 94), o que não é necessariamente um problema, desde que a regra da consonância esteja observada.

Figura 92 – Mínima diminuída apenas com colcheias e sem repetição da nota diminuída no meio



Fonte: Bassano, 1585.

Figura 93 – Diminuição com escala e sem repetição da nota diminuída no meio



Fonte: Bassano, 1585.

Figura 94 – Diminuição sem repetição da nota diminuída no meio



Fonte: Bassano, 1585.

Nas passagens com mais de duas notas, essas regras são aplicadas a cada nota diminuída (como na figura 95), ou seja, cada nota diminuída deve ser repetida no começo, no meio e no fim do tempo na nota original.

Figura 95 – Diminuição de célula melódica com três notas



Fonte: Bassano, 1585.

Nos exemplos com figuras curtas, no caso semínimas, os processos variam um pouco. Nestes casos, as diminuições tendem a acontecer sobre mais de uma nota, ou seja, a diminuição acontece sobre uma célula melódica e não sobre uma nota, como exemplificado na figura 96. Neste exemplo, o Ré e o Mi ainda estão presentes na diminuição correspondente ao motivo diminuído, porém apenas o Ré é soado no mesmo ponto e o Mi apenas ao final da diminuição do motivo, o mesmo acontece com as duas notas seguintes, Fá e Sol.

Figura 96 – Diminuição de célula melódica com semínimas



Fonte: Bassano, 1585.

Em alguns casos, Bassano consegue aplicar a regra de repetir a nota diminuída no começo e no fim, como na figura 97. Porém, isto resulta em uma diminuição mais restrita, provável motivo para a menor representação desta maneira no tratado.

Figura 97 – Diminuição nota a nota de uma célula melódica



Fonte: Bassano, 1585.

Há ainda a redução da célula melódica original para a realização da diminuição, como na figura 98, onde o Mi foi excluído na redução e apenas o Ré é diminuído.

Figura 98 – Diminuição com redução da célula melódica original



Fonte: Bassano, 1585.

Outras das dez regras de Virgiliano também podem ser aplicadas às diminuições de Bassano. A primeira delas é que as diminuições devem caminhar por grau conjunto o máximo possível. Esta regra exemplifica basicamente toda a obra de diminuição que, estilisticamente, dava uma preferência para os graus conjuntos na diminuição. A quinta regra também pode ser observada nos exemplos de Bassano, nela Virgiliano afirma que a diminuição deve seguir o sentido (ascendente ou descendente) do intervalo diminuído. Bassano segue essa lógica em praticamente todos os exemplos, com raras exceções, como na figura 99. Neste exemplo Bassano quebra várias regras, ele não mantém o sentido do intervalo (descendente) e realiza um salto ascendente, e alcança a oitava de baixo da nota diminuída sem ser através de graus conjuntos, mas através de um salto de oitava, o que é uma prática comum para Bassano, como já discutido anteriormente. Porém, Bassano mantém a nota diminuída ao final, então mesmo

que o salto seja outro, ainda é mantido o intervalo Dó e Sol. Virgiliano também menciona em sua sexta regra a utilização de escalas, para ele em alguns momentos é belo percorrer uma oitava inteira tanto para cima, quanto para baixo. Esta regra também exemplifica um detalhe comum do estilo das diminuições renascentistas e é amplamente aplicada por Bassano, que também inclui diminuições que juntam escalas ascendentes e descendentes.

Figura 99 – Diminuição que não segue o sentido do intervalo original



Fonte: Bassano, 1585.

A mesma lógica destes exemplos de intervalos e passagens diminuídos é mantida nas diminuições completas de madrigais, motetos e *chansons* realizadas por Bassano, porém com um maior nível de complexidade, incluindo concessões semelhantes aos exemplos de diminuições de passagens com semínimas, ou seja, sendo necessários processos de redução ou deslocamento das notas ou motivos diminuídos. Em situações em que a peça original já possui algum tipo de ornamentação e em mudanças para ternário, Bassano pode evitar realizar diminuições, como nas figuras 100 e 101. Nas diminuições também acontecem casos específicos com alterações da nota diminuída (como na figura 102), porém estes processos são raros e a nota alterada é sempre uma consonância.

Figura 100 – Trecho da diminuição de Bassano sobre o madrigal *La bella netta ignuda e bianca mano*, de Cipriano de Rore

Fonte: Nimura, 2022.

Figura 101 – Trecho da diminuição de Bassano sobre a *chanson* francesa *Un gay begier*, de Thomas Crecquillon



Fonte: Figueiredo, 2020.

Figura 102 – Trecho da diminuição de Bassano sobre a *chanson* francesa *A la fontaine*, de Adrian Willaert



Fonte: Erig, 1979, grifo do autor.

3.5 CADÊNCIAS DIMINUÍDAS

Segundo o musicólogo Fernando Luiz Cardoso Pereira (2017, p. 104), diversos autores renascentistas, como Zarlino, Dressler, Pontio e Aron, se dedicaram ao estudo das cadências para um melhor entendimento do ato composicional, produzindo uma terminologia compilada por Bernhard Meier no livro *The Modes of Classical Vocal Polyphony* (1988). Essa concepção estabeleceu um modelo a quatro vozes, chamado de *a voce piena*, que compreende em movimentos cadenciais estereotípicos para cada uma das vozes. Sendo eles *cantizans* (figura 103) para o soprano (caracterizado pelo movimento de uma segunda ascendente), *altizans* (figura 104) para o alto (que repete a nota), *tenorizans* (figura 105) para o tenor (com um movimento de segunda descendente) e *basizans* (figura 106) para o baixo (que pode incluir ou um salto de quinta descendente ou de quarta ascendente), porém estes movimentos são apenas estereotípicos destas vozes e não estão restritos a elas, podendo aparecer quem qualquer uma das vozes.

Figura 103 – *Cantizans*

Fonte: Pereira, 2017, p. 104.

Figura 104 – *Altizans*

Fonte: Pereira, 2017, p. 104.

Figura 105 – *Tenorizans*

Fonte: Pereira, 2017, p. 104.

Figura 106 – *Basizans*

Fonte: Pereira, 2017, p. 104.

As cadências apresentadas por Bassano (como na figura 107) incluem todas o movimento característico como *cantizans*, porém é interessante observar que as cadências de Bassano não consistem em apenas algumas notas que formam o convencional movimento cadencial, mas sim de partes finais de melodia que ao final resultam em uma cadência. Outro detalhe que pode ser notado é a utilização de alterações de *musica ficta* apenas nas cadências diminuídas e não nas cadências base da diminuição.

Figura 107 – Cadência diminuída por Bassano



Fonte: Bassano, 1584.

A *musica ficta*, segundo Pedro Sousa e Silva (2010, p. 144-145) é uma “interferência nas relações intervalares [...] e pode ocorrer através de sua indicação na partitura [...] ou extemporaneamente por necessidade ou vontade do intérprete, dentro de determinados contextos”. Fernando Luiz Cardoso Pereira (2017, p. 105) explica que a interação entre o *canizans* e o *tenorizans* cria uma resolução de uma sexta maior para uma oitava, porém dependendo da situação pode ser necessário ou apenas possível adicionar uma ficta em um desse movimentos, ou seja, ou subindo meio tom o *cantizans* ou descendo meio tom o *tenorizans*, o autor também pontua que as cadências diminuídas tendem a possuir a ficta no *cantizans*. É interessante notar que as cadências são apresentadas por Bassano sem um contexto, ou seja, não é possível saber se a ficta é necessária ou se ela é realizável, de qualquer forma, todas as cadências onde não há um semitom da penúltima nota para a última ele utiliza a *ficta*

nas suas versões diminuídas. Isto poderia indicar uma preferência pela utilização da *musica ficta* para elevar o meio tom da penúltima nota da cadência sempre que possível.

Embora Bassano apresente apenas o *cantizans* diminuído em seus exemplos, outros autores se dedicaram também a apresentar possibilidades de diminuição para outros movimentos cadenciais, em especial o *basizans*, mas também *tenorizans* e *altizans*. O próprio Bassano utiliza de diminuições no *basizans* nas diminuições sobre o baixo e *alla bastarda*, mas estes são casos mais específicos, no geral, quando a voz diminuída executa um movimento que não o *cantizans* na cadência este movimento não é ornamentado, principalmente se a cadência da peça original já possui um *cantizans* diminuído. Mas nas diminuições graves, sobre o baixo e *alla bastarda*, Bassano nota duas situações diferentes para quando uma diminuição acontece em um a voz que não realizava o *cantizans*, ou ele ornamenta a cadência com o *basizans* ou ele apenas executa o *cantizans* mesmo assim.

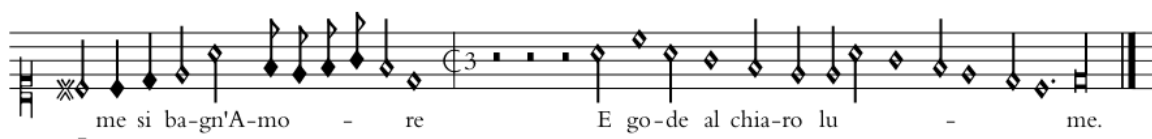
Nas cadências apresentadas pela obra de diminuição de Bassano, é possível notar outro conceito não mencionado por ele, mas sim por outros autores, no caso, Girolamo Dalla Casa, no tratado *Il vero modo di diminuir* (1584), e Francesco Rognoni, no tratado *Selva de varii Passaggi* (1620). Ambos os autores apresentam a ideia de *cadentia per finalli* [cadência para finais], em seus exemplos de cadências diminuídas eles apresentavam estas cadências finais, que eram mais rápidas, maiores e mais complexas que os demais exemplos. Isto pode ser observado com clareza nas diminuições de Bassano, que apresentam as cadências finais como o ponto mais rápido e mais elaborado da peça. Nos próprios exemplos de cadências diminuídas apresentados por Bassano, existem diminuições que são mais complexas que outras sobre um mesmo tema, o que poderia tornar as mais complexas mais adequadas para uma cadência de maior destaque na peça.

Na grande maioria das diminuições de Bassano as cadências são sempre diminuídas, porém existem casos que ele não faz nenhuma diminuição. Geralmente, isso acontece em dois casos, no primeiro, a voz diminuída não realiza o *cantizans*, porém em alguns casos mesmo assim diminuições são realizadas, especialmente se for a última cadência da peça, como nas situações mencionadas acima, diminuindo o *basizans* ou realizando o *cantizans* mesmo assim. O segundo caso acontece quando outra voz já está fazendo alguma ornamentação na cadência.

Existe ainda dois casos de grande semelhança em que a ausência de diminuição na cadência final parece ter um motivo alegórico, na diminuição da primeira parte do madrigal *Era il bel viso suo*, de Cipriano de Rore, e na diminuição *alla bastarda* de *Ma poiché vostr'alteza*, segunda parte do madrigal *Quando signor*, também de Cipriano de Rore. É importante ressaltar

que estas são as únicas diminuições em toda a obra de Giovanni Bassano onde a cadência final não é diminuída. No caso de *Era il bel viso suo*, nona diminuição de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1592), a última cadência (figura 108) tem como texto o verso “*E gode al chiaro lume*” [E desfruta na clara luz], um possível significado alegórico da ausência da diminuição pode estar em uma representação da clareza da luz, deixando a peça mais ‘clara’ sem a diminuição. Esta cadência também se encontra em uma sessão ternária da peça e Bassano evita diminuir este tipo de sessão, o que também poderia ser uma explicação para não diminuir esta cadência.

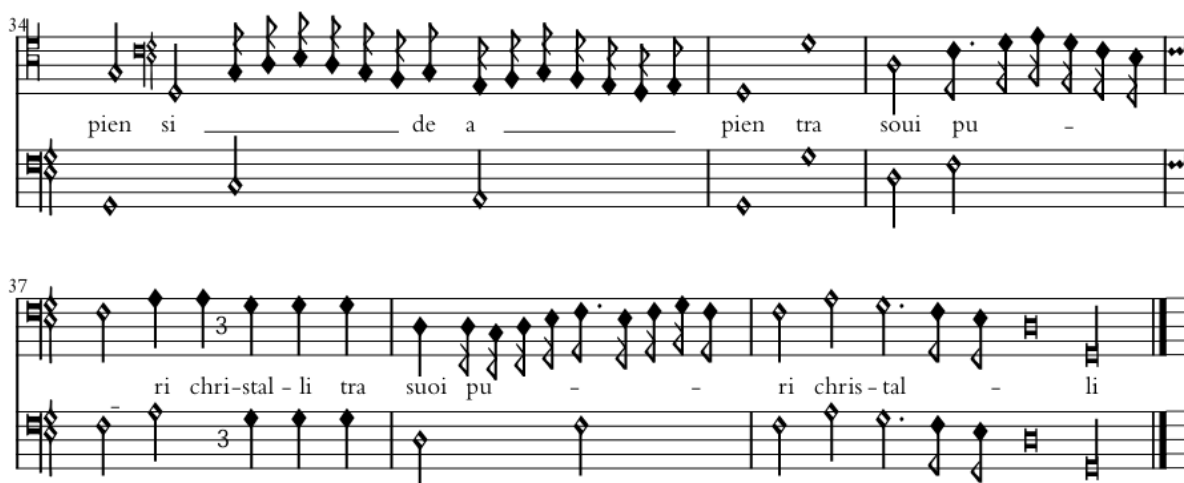
Figura 108 – Final da peça *Era il bel viso suo*, de Cipriano de Rore, diminuída por Bassano



Fonte: Bassano, 1591, *apud* Figueiredo, 2020

Porém, é a semelhança com o que acontece em *Ma poiché vostr'alteza*, 43^a diminuição do mesmo livro, que reforça a ideia de um uso alegórico para a ‘não diminuição’. Ao final do madrigal o verso “*Si gode a pien tra i suoi puri cristalli*” [se regozija plenamente entre os seus puros cristais] é repetido diversas vezes, incluindo na cadência final (figura 109). Assim como na peça anterior, esta ausência de diminuição pode ser uma alegoria para uma clareza, nesse caso dos puros cristais.

Figura 109 – Final da peça *Ma poiché vostr'alteza*, de Cipriano de Rore, diminuída por Bassano



Fonte: Bassano, 1591, *apud* Figueiredo, 2020

3.6 DIMINUIÇÕES *ALLA BASTARDA*

Como já apontado anteriormente, Giovanni Bassano apresenta cinco diminuições nas quais ele “deixa o baixo cantar tenor”, em *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), 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. O estilo de diminuição apresentado nestas peças corresponde a diminuição para *viola bastarda* ou *alla bastarda*, segundo Lucy Robinson (2001), esta maneira de diminuir consiste em condensar vozes polifônicas em uma única linha preservando suas tessituras originais e acrescentando diminuições, ou seja, um único instrumento transitaria por diversas vozes de uma peça polifônica realizando diminuições nas tessituras originais destas vozes, o que requer um instrumento com grande extensão para viabilizar esta prática.

Francesco Rognoni, no tratado *Selva de varii passaggi* (1620), afirma que as diminuições para *viola bastarda* também servem para os órgãos, alaúdes, harpas e outros instrumentos com grande tessitura. Rognoni ainda apresenta 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 [...].⁴⁵

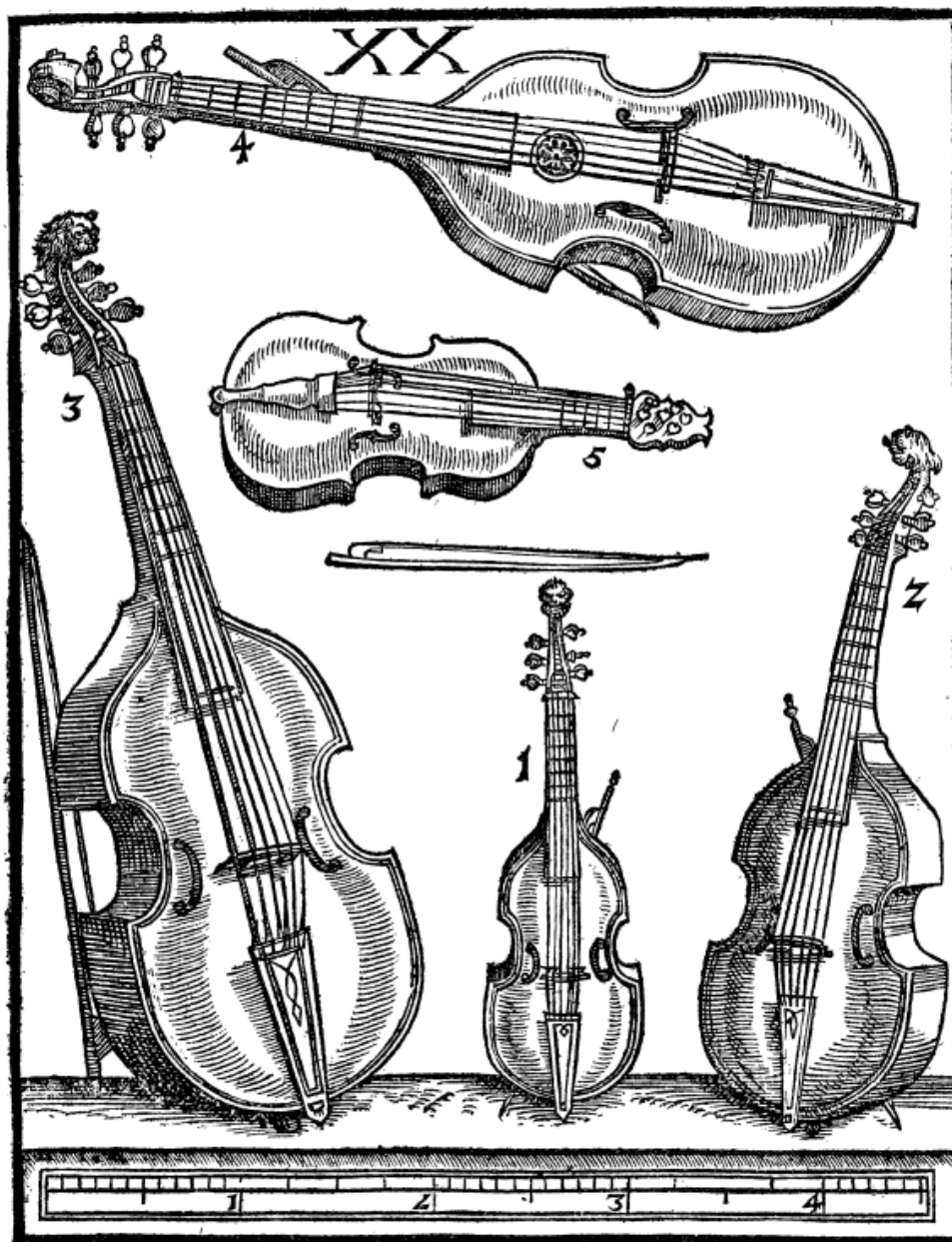
Podemos notar que ao descrever o instrumento, Francesco Rognoni, descreve em maior parte a prática da diminuição *alla bastarda*, transitando entre vozes e tessituras diferentes enquanto ornamenta, do que as características organológicas concretas do instrumento em si. A menção sobre o tamanho entre tenor e baixo, apesar de parecer se referir literalmente ao tamanho do instrumento, provavelmente se refere de maneira metafórica as vozes executadas na diminuição, uma vez que provavelmente o instrumento ‘*viola bastarda*’ não existia, como será discutido mais à frente.

Outro autor que se dedicou a descrever a *viola bastarda*, foi Michael Praetorius, na segunda parte do tratado enciclopédico *Syntagma musicum* (1619). O autor dedica um capítulo inteiro à *viola bastarda* e representa o instrumento (fig. 110) no *Theatrum instrumentorum*,

⁴⁵ “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 v’acuto, hora nel grave, hora nel sopra acuto, hora fà vna parte, hora vn’altra, hora con nuovi contraponti, hora con pasaggi d’imitationi [...]” (Rognoni, 1620).

apêndice da segunda parte do tratado com diversas ilustrações. 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*, instrumento da família da viola da gamba 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, uma vez que o autor provavelmente não teve nenhum contato nem com a *lyra viol* e nem com a improvável viola bastarda.

Figura 110 – 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



1. 2. 3. Violn de Gamba. 4. Viol Bastarda. 5. Italianische Lyra de braccio.

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. A autora também explica que, mesmo que breve, a descrição de viola bastarda feita por Rognoni (1620) não era mencionada pelos estudiosos da época. Porém esta também não traria muitas evidências concretas da existência do instrumento.

Lucy Robinson (2001) estima que o período de existência da prática da viola bastarda seja 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). Além do tratado de Dalla Casa e da coletânea de Bassano, as diminuições *alla bastarda* também aparecem nos tratados dedicados à diminuição de Riccardo Rognoni (1592) e Francesco Rognoni (1620). Embora o conceito de diminuição *alla bastarda*, aparentemente, não existisse na época de Diego Ortiz, parte das peças apresentadas no *Tratado de Glosas* (1553) também podem ser, de certa forma, consideradas adequadas para viola bastarda.

Porém, é interessante observar algumas peculiaridades das diminuições *alla bastarda* de Bassano. Diferentemente da maioria das peças *alla bastarda*, Bassano não diminui todas as vozes, mas apenas o baixo e o tenor (por vezes também o alto), essa mesma característica pode ser encontrada em algumas diminuições apresentadas por Francesco Rognoni. Estas diminuições estão identificadas como “*Modo di passeggiar per il Violone Over Trombone alla Bastarda*” [modo de diminuir para viola da gamba baixo ou para trombone *alla bastarda*]. É interessante observar que Rognoni já havia destacado o trombone como um instrumento mais extenso que outros instrumentos de sopro, e a menção dele em uma diminuição *alla bastarda* ao lado de uma viola da gamba é mais um reforço disso. Essa indicação de instrumentação oferecida por Rognoni para estas diminuições *alla bastarda*, poderia indicar que as compostas por Bassano também seriam mais apropriadas para estes instrumentos.

Outro detalhe peculiar das diminuições *alla bastarda* de Bassano é a forma como elas estão notadas, em intavolatura contendo a diminuição e o baixo da peça com a indicação “per sonar più parti” [para tocar junto] (como na figura 111). Apenas uma das peças *alla bastarda* não está notada desta maneira, sobre o madrigal *Nasce la pena mia* de Alessandro Striggio. Diminuições notadas em intavolatura não são incomuns, mas diminuições *alla bastarda* escritas deste modo são, além disso, estas peças são as únicas intavoladas na coletânea de Bassano. A indicação per sonar più parti e a escrita intavolada poderiam indicar que estas peças teriam

maior necessidade de serem acompanhadas por um cravo (instrumento indicado por Bassano para o acompanhamento de diminuições), uma vez que, por transitarem por outras vozes, seria mais fácil para o cravo evitar choques entre as partes originais e a diminuição.

Figura 111 – Trecho da peça *La bella netta ignuda e bianca mano* de Cipriano de Rore diminuída por Giovanni Bassano

23.

Per sonar più parti. La bella, netta, ignuda e bianca mano A4. Cipriano de Rore

The musical score is presented on a six-line staff, characteristic of lute tablature. It begins with a large, ornate initial 'L' for the first line. The notation consists of letters (A, B, C, D, E, F, G) placed on the lines, representing fret positions. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The piece is in G major and 4/4 time. The score is divided into two systems, with a measure rest (indicated by a '5' and a vertical line) at the start of the second system.

Fonte: Bassano, 1591, *apud* Figueiredo, 2020.

3.7 A ESCRITA IDIOMÁTICA E AS TRÊS DIMINUIÇÕES DO MADRIGAL ANCHOR CHE COL PARTIRE DE CIPRIANO DE RORE

Em *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), Giovanni Bassano apresenta uma variedade de tipos de diminuição: sobre o soprano com texto, sobre o soprano sem texto, sobre o baixo, *alla bastarda* e a duas vozes (sobre o soprano e o baixo). Porém, essa variedade pode ser dividida em três grupos: vocal (peças com texto), instrumental (peças sem texto) e *alla bastarda* (peças que transitam por mais de uma voz). Cada um destes grupos pode ser representado por uma das três diminuições sobre o madrigal *Anchor che col partire*, de Cipriano de Rore.

Estas três versões diminuídas do madrigal exemplificam as possibilidades da escrita idiomática na diminuição. São bem evidentes as particularidades da diminuição *alla bastarda*, especialmente pela característica de transitar por diversas vozes, porém diminuições vocais e instrumentais sobre uma mesma voz também podem ser diferenciadas com facilidade. Para Bruce Dickey (2007, p. 311) a diferença entre as diminuições vocais e instrumentais são

instrutivas. Talvez essa fosse a intenção do autor ao realizar três versões diminuídas de uma mesma peça, especialmente entre as duas versões sobre o soprano, como será discutido a seguir.

No geral, as diminuições eram realizadas sobre peças polifônicas vocais, logo, todas peças com texto. Porém, a colocação do texto ou a falta dele foi constantemente utilizada como forma de identificar se aquela diminuição era vocal ou instrumental. Não só nas diminuições, mas também nas fórmulas de diminuição e exercícios técnicos, Giovanni Luca Conforti (1593) escreve textos colocados em suas fórmulas de diminuição para indicar que suas fórmulas eram vocais, Giovanni Battista Bovicelli (1594) faz a mesma coisa. Porém, ambos publicaram são tratados exclusivamente vocais, já Francesco Rognoni (1620), dedicou seu tratado tanto à diminuição instrumental, quanto à música vocal, tendo escrito não só diminuições, mas fórmulas para ambas, e ele também opta por colocar um texto nas fórmulas vocais e não colocar o texto nas diminuições completas instrumentais.

No entanto, a colocação não é a única diferença entre uma diminuição vocal e instrumental, inclusive esta é apenas uma maneira de criar uma diferenciação superficial, pois mesmo que os instrumentos não sejam capazes de transmitir o texto, o papel deste na estruturação das frases musicais é inerente das peças vocais. A principal diferença entre os tipos de diminuição está na utilização de saltos e figuras rápidas. O violinista Riccardo Rognoni (1592), aponta a proporção da velocidade das figuras rítmicas utilizadas como uma característica para a diferenciação entre diminuições vocais e instrumentais, que fariam mais uso de figuras mais curtas. Em suas diminuições o autor também usa a colocação do texto para diferenciar instrumental de vocal. Já seu filho, Francesco Rognoni (1620), mostra logo em seus primeiros exemplos de intervalos diminuídos a outra característica da diminuição instrumental, os saltos, enquanto no mesmo intervalo as fórmulas vocais diminuem com graus conjuntos, as instrumentais apresentam muitos saltos.

Contudo, esta divisão não pode ser resumida a apenas ‘graus conjuntos são diminuição vocal e saltos são diminuição instrumental’. Os graus conjuntos estão presentes em larga escala em todas as diminuições, a diferenciação entre vocal e instrumental não parte da ausência ou presença de graus conjuntos, mas sim da ausência ou presença dos saltos. Isso vale também para as passagens rápidas, não ter passagens muito rápidas não torna a peça necessariamente vocal, mas ter é um sinal evidente de peça instrumental.

A versão instrumental de *Anchor che col partire* diminuída por Giovanni Bassano, não apresenta figuras mais rápidas que a versão vocal, em proporção ele utiliza mais vezes. Porém, é a utilização dos saltos que tornam essa diferenciação ‘instrutiva’, como podemos ver na figura 112.

Figura 112 – Trecho das versões diminuídas vocal (primeira) e instrumental (segunda) por Giovanni Bassano sobre o madrigal *Anchor che col partire*

The image shows a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Bassano (vocal)' and contains the lyrics 'io mi sen - to mo - ri - re par - tir vor -'. The middle staff is labeled 'Bassano (instr.)' and contains the same lyrics. The bottom staff is labeled 'Canto' and contains the same lyrics. The music is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature.

Fonte: Bassano, 1591, figura elaborada pelo autor.

3.8 A DIMINUIÇÃO DE MOTETOS A DUAS VOZES E OS PAPÉIS DAS VOZES POLIFÔNICAS NA DIMINUIÇÃO

Ao final de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), Giovanni Bassano apresenta quatro diminuições a duas vozes de motetos a cinco de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Nas peças em questão, Bassano diminui o soprano e o baixo, porém é evidente a predominância das diminuições no soprano, não só pela maior quantidade de diminuições, mas também pelo destaque do soprano em, no geral, sempre diminuir as cadências. Essa maneira de se apresentar uma diminuição é incomum na tratadística que, quando introduz uma diminuição de mais de uma voz, costuma diminuir todas elas e, no geral, de maneira mais uniforme. Porém, este modo de diminuir de Bassano possa se aproximar das ideias expressadas por Luigi Zenobi (c. 1600) na sua carta para um *Serenissimo Signore*.

Em diminuições em conjunto, para Zenobi, o soprano era o ornamento das demais vozes e, por esse motivo, o soprano tinha o dever de diminuir livremente nas peças, já o baixo era a base e deveria ser firme, mas, caso o soprano estivesse parado ou sem poder diminuir, caberia ao baixo realizar as diminuições. Quanto as vozes intermediárias, estas só diminuiriam se o soprano ou o baixo não estivessem diminuindo, segundo Zenobi, o tenor e o alto raramente fariam diminuições e os executantes destas partes deveriam se contentar com pequenos ornamentos e diminuições próximas das partes originais para evitar as vozes mais agudas e mais graves, uma vez que o tenor e o alto são vozes intermediárias. Ou seja, Zenobi retrata uma hierarquia entre as vozes na diminuição, sendo o soprano a principal voz, seguida pelo baixo que é seguido por tenor e alto no mesmo nível.

Desta forma, as diminuições a duas vozes não estariam demonstrando apenas uma diminuição do soprano e do baixo, mas sim uma prática em conjunto na qual caberiam as vozes intermediárias também realizar pequenas intervenções quando e se fosse possível. Outro

detalhe interessante de se observar é que Zenobi descreve um cenário a quatro vozes, porém os motetos diminuídos a dois por Bassano são peças a cinco vozes. Zenobi aborda essa questão em outra passagem de sua carta, ele explica que só existem as quatro vozes, porém as peças podem possuir muito mais do que apenas quatro vozes polifônicas, neste caso todas as vozes extras irão se comportar como alguma das quatro vozes. No caso dos motetos diminuídos por Bassano, a quinta voz polifônica é mais uma das vozes intermediárias, se comportando como alto ou tenor.

4 COMO DESENVOLVER UMA MANEIRA DE DIMINUIR

Este capítulo tem como objetivo apresentar uma maneira realizar uma diminuição tendo como base as duas obras sobre o tema publicadas por Giovanni Bassano, ou seja, como aprender a diminuir utilizando o manual *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Porém, é importante destacar que a proposta não é necessariamente aprender a diminuir no estilo de Bassano ou em um suposto ‘estilo renascentista’ e, sim, ter sua obra como tônica para o aprendizado da diminuição.

Preocupações com fidelidade, recriação ou autenticidade de um estilo de diminuição histórico podem criar cenários improdutivos ou impossíveis, como explica o cornetista Bruce Dickey (2007, p. 307) ao propor um exercício de reflexão, Dickey sugere imaginar um cenário futurista no qual um musicólogo do século XXIV tenta compreender a improvisação de jazz estudando apenas oito transcrições aleatórias de improvisos executados por músicos diferentes. Para Dickey, esta situação absurda é uma boa analogia para a ideia de replicar um estilo de diminuição do século XVI, tendo como base apenas os oitos manuais de diminuição conhecidos desse período, Ganassi (1535), Ortiz (1553), Dalla Casa (1584); Bassano (1585), Rognoni (1592), Conforti (1593), Bovicelli (1594) e Virgiliano (c. 1600).

É claro que existem exemplos de diminuição para além dos escritos nesses manuais e além deste recorte temporal, mas que ainda assim fazem referência a este estilo da diminuição renascentista. Porém, a ideia de que estes podem representar, não só, uma unidade da arte de diminuir, mas também a totalidade da prática da época é ilógica segundo Bruce Dickey. Para ele, os exemplos de diminuição que conhecemos são apenas pontos do que era uma constelação cujos limites nós não conhecemos. O autor conclui que estudar estes manuais nunca vai permitir que a prática improvisatória por trás deles seja recriada, porém ele acrescenta que o que ele enxerga como possibilidade para aprender a diminuir é a apropriação das ideias e das diminuições contidas nessas fontes de época, para que elas formem um senso de estilo histórico, ainda que imperfeito, para músicos modernos realizarem diminuições de peças renascentistas.

Um ponto interessante a ser observado é a falsa ideia de unidade entre as obras de diminuição renascentistas, uma vez que, por vezes, existem grandes contrastes e discordâncias entre elas. Um exemplo dessas discrepâncias, mencionado por Bruce Dickey (2007, p. 308), acontece entre os dois primeiros manuais de diminuição, a *Opera Intitulata Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi, e o *Tratado de Glosas* (1553), de Diego Ortiz. Dickey explica que, enquanto Ortiz apresenta diminuições mais simples, Ganassi apresenta as diminuições mais

complexas da tradição da arte de diminuir, com características que apontam para um intelecto musical inventivo e original. Outro contraste pertinente a ser observado acontece entre as obras de Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir* (1584), e Giovanni Bassano, *Ricercate, Passagi et Candetie* (1585) e *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Dalla Casa e Bassano são os únicos autores de diminuição que é possível afirmar com certeza se conheciam e tinham uma convivência (excluindo Riccardo e Francesco Rognoni, que são pai e filho), pois trabalhavam juntos na Basílica de São Marcos e nos *piffari* do Doge, em ambos os grupos, Dalla Casa tinha um cargo de liderança e foi sucedido por Bassano. Além disso os dois músicos tocavam o mesmo instrumento, o corneto, seus manuais foram publicados apenas com um ano de diferença e estes foram os primeiros a utilizar a fusa. Porém, mesmo com tantas semelhanças, coincidências e proximidades a obra de ambos é bem diferente e este é só um exemplo de como a diminuição renascentista pode ser diversa.

Sobre a apropriação que o músico moderno deve fazer do repertório da diminuição renascentista, mencionada por Dickey, é pertinente observar o papel da memorização neste processo, que pode ser útil para se escrever diminuições, mas essencial para improvisá-las. A memorização é mencionada em diversos textos sobre diminuição no renascimento, porém destaca-se um conselho de Giovanni Camilo Maffei (1562), sobre o estudo da memorização da diminuição. Maffei recomenda aos iniciantes no estudo do diminuir que se preocupem apenas em usar as fórmulas de seu tratado que são de colcheias diminuindo semibreves, porque são apenas nove e, desta maneira, seriam mais fáceis de serem memorizadas e, logo, incorporadas nas diminuições

Outros conceitos importantes de serem estabelecidos para o estudo da diminuição são os de improvisação e ornamentação. Uma diminuição poderia ser improvisada, ou executada de uma parte já previamente escrita, pelo executante ou por outra pessoa. Logo, a diminuição é uma ornamentação e não precisa necessariamente ser improvisada. Porém, este é um ponto de discordância entre os tratadistas, enquanto autores como Diego Ortiz (1553) e Giovanni Bassano (1591) demonstram um entendimento da diminuição como uma ornamentação que não precisa necessariamente ser improvisada, autores como Luigi Zenobi (c. 1600) entendem que a diminuição deve ser improvisada e que repetir uma diminuição é um demérito para o músico. Zenobi ainda critica a utilização de diminuições escritas por outras pessoas que não o executante, crítica que também é feita por Hermann Finck (1556), porém em seu exemplo de diminuição Finck demonstra recursos possibilitados apenas em uma diminuição já previamente escrita.

Ortiz é o primeiro autor a mencionar que se deve escrever uma diminuição que se pretende tocar, para propósitos didáticos. Por sua vez, Bassano apresenta uma compreensão de que suas diminuições não são apenas estudos, mas também que estão prontas para serem tocadas em conjunto, o que, de certa forma, também podemos ver em Ortiz que apresenta exemplos pensados para serem acompanhados, o autor inclusive chega a discutir as possibilidades de acompanhamento.

Já Finck, recomenda que não se deve apenas executar indiscriminadamente ornamentos escritos por outros autores, principalmente por razões técnicas, uma vez que ele acredita que cada músico deve escolher suas diminuições de acordo com sua capacidade técnica. Mas a diminuição apresentada em seu tratado é um claro exemplo de diminuição previamente escrita, Finck realiza uma diminuição de todas as vozes do moteto *Te maneas semper*, de sua própria autoria, a diminuição, no geral, é feita em turnos, porém em alguns pontos mais de uma voz diminui ao mesmo tempo, prática que seria impossível em um contexto improvisatório, sem ocorrer em erros de contraponto.

Já Zenobi demonstra um incômodo com a repetição de diminuições, em especial com as escritas por outras pessoas, para ele quem repetia diminuições se portava como um “papagaio treinado” e as diminuições já escritas eram, geralmente, feitas por pessoas que sabiam pouco ou presumiam demais.

Embora fique claro no comentário de Zenobi que, nos ambientes profissionais, as diminuições eram improvisadas ou que improvisar era mais bem visto, escrever as diminuições ou performar diminuições de outros autores era uma prática existente e quase todos os manuais ofereciam diminuições completas, mesmo que nem todas fossem feitas para serem performadas. O que reforça a ideia de Ortiz, que propõe um propósito didático para o ato de escrever uma diminuição. Este trabalho não vai entrar no mérito se o estudo da diminuição deve focar na escrita ou na improvisação, as recomendações terão como foco apenas a etapa da ornamentação na diminuição, cabendo ao leitor aplicá-las à improvisação ou à escrita.

4.1 CONJUNTO DE REGRAS PARA DIMINUIR

No capítulo anterior deste trabalho (item 3), foi mostrado como as orientações de Bassano são vagas ou incompletas e como elas não explicam, necessariamente, como ele realizou as diminuições completas apresentadas, que possuem um nível de complexidade diverso do que os apresentados nos exemplos de intervalos, passagens e cadências diminuídos. Para o desenvolvimento de uma maneira de diminuir fica evidente a existência de algumas

lacunas na obra de Bassano, espaços que podem ser preenchidos com conjecturas por meio da análise das diminuições do autor e da revisão bibliográfica dos demais textos relevantes sobre a diminuição no século XVI e começo do século XVII que dialogam com a obra de Bassano. A partir do estudo da obra de Bassano e destas conjecturas, foi estabelecido um conjunto de regras para o desenvolvimento de uma maneira de diminuir, mostrado no quadro 3.

Quadro 3 – Regras para diminuir

Regra 1	Entender os próprios limites técnicos e do instrumento ou da voz utilizados na diminuição
Regra 2	Ter atenção ao contraponto
Regra 3	Normalmente, deve-se conduzir a diminuição por grau conjunto
Regra 4	Deve haver equilíbrio entre notas consonantes e dissonantes na diminuição
Regra 5	Utilizar saltos na diminuição de preferência para consonâncias
Regra 6	A nota diminuída deve ser repetida, preferencialmente, no começo, no meio e ao final da diminuição
Regra 7	Preferencialmente, a diminuição deve respeitar o sentido do intervalo original
Regra 8	É possível mudar de oitava através da diminuição
Regra 9	No geral, a diminuição deve ter variação rítmica
Regra 10	Acumular um repertório de fórmulas de diminuição (intervalos e cadências) e saber as possibilidades recombinação destas
Regra 11	Não se deve ignorar completamente a estrutura textual ao diminuir
Regra 12	Prioritariamente, as vozes diminuídas são o soprano e o baixo, respectivamente, porém outros cenários também são possíveis
Regra 13	Figuras maiores (mínimas, semibreves, breves e longas) são mais propícias para a diminuição, porém também é possível diminuir figuras menores
Regra 14	As cadências devem ser diminuídas sempre que for cômodo
Regra 15	A diminuição não deve acontecer imediatamente no início da peça

Fonte: Tabela elaborada pelo autor.

É importante ressaltar que estas regras compreendem uma ideia de diminuição que dialoga com a obra de Bassano, porém, estas não são as únicas possibilidades de diminuição tendo como base as fontes renascentistas. Como já discutido anteriormente, a diminuição não era de uma única forma e de um único estilo, existiram propostas de diminuições muito diversas das de Bassano e com suas características particulares, como as diminuições de Ganassi, por exemplo. Mesmo assim, alguns conceitos e entendimentos são gerais para a diminuição como um todo, como a ideia de movimentos preferencialmente por graus conjuntos. Porém, caso seja de interesse, estas regras podem ser adaptadas ou, até mesmo, ignoradas para a realização de uma diminuição mais relacionada a um estilo muito diverso daquele apresentado por Giovanni Bassano.

4.1.1 Regra 1: Entender os próprios limites técnicos e do instrumento ou da voz utilizados na diminuição

A primeira regra não trata exatamente do processo de diminuição, mas sim de parte do entendimento prévio necessário para realizar uma diminuição. Neste caso, o nível técnico do executante e os limites e possibilidades do instrumento utilizado por ele para diminuir. A preocupação com a técnica é bastante considerável na arte de diminuir, fazendo inclusive surgir uma gama de ricercatas compostas especificamente para o estudo técnico da diminuição. Porém, destaca-se um conselho apresentado tanto por Diego Ortiz, no *Tratado de Glosas* (1553), quanto por Hermann Finck, no tratado *Practica Musica* (1556). Ambos os autores demonstram uma preocupação especial com a adequação da diminuição ao nível técnico do executante e recomendam que este tenha atenção ao selecionar as diminuições que irão fazer, pois mesmo que as diminuições sejam de boas, se ele não possuir um nível técnico proporcional, elas não soaram bem. Da mesma forma, entender o que seu instrumento ou sua voz é capaz de realizar é essencial para escolher diminuições que funcionarão bem, uma vez que, novamente, mesmo que a diminuição seja boa, ela não soará bem se for inadequada para o instrumento utilizado ou o tipo de voz do cantor.

4.1.2 Regra 2: Ter atenção ao contraponto

Esta é outra regra geral que diz respeito aos conhecimentos prévios necessários para se realizar uma diminuição, pois para se ter atenção ao contraponto na realização de uma diminuição é necessário ter algumas noções básicas deste. O contraponto também é um tópico constantemente abordado pela grande maioria dos autores, pois ao diminuir é muito simples causar erros de contraponto, o que poderia prejudicar a qualidade da performance. Luigi Zenobi (c. 1600), recomenda que o músico conheça minuciosamente a peça que deseja diminuir, para desta forma, saber quando e como as diminuições deveriam ser aplicadas na peça. É importante observar que quanto mais lenta a diminuição, mais atenção ao contraponto se deve ter, pois maiores são as chances de os erros ficarem evidentes. Por outro lado, Silvestro Ganassi, na *Opera Intitulata Fontegara* (1535), reconhece que é impossível em uma diminuição [improvisada] muito rápida não incorrer em alguns pequenos erros de contraponto, porém estes só passariam despercebidos devido a velocidade da diminuição.

4.1.3 Regra 3: Normalmente, deve-se conduzir a diminuição por grau conjunto

Esta é uma regra apresentada por Aurelio Virgiliano, no tratado manuscrito *Il Dolcime* (c. 1600), porém esta ideia está presente em todo o repertório de diminuição, mesmo nas diminuições puramente instrumentais, que teriam como característica marcante a maior utilização de saltos. Diminuições com saltos podem e devem acontecer (como acontecem no repertório), mas é necessário ter em mente que estes são recursos que não devem ser utilizados indiscriminadamente, reservando aos graus conjuntos uma maior espaço nas diminuições. É interessante apontar que para um músico renascentista esta regra poderia parecer um pouco óbvia, porém em um contexto moderno, sua presença se faz necessária.

4.1.4 Regra 4: Deve haver equilíbrio entre notas consonantes e dissonantes na diminuição

Esta também é uma regra baseada nas recomendações de Virgiliano (c. 1600), que afirma que a diminuição deve alternar entre notas boas (consonantes) e ruins (dissonantes). Essa ideia é uma simplificação da estrutura da grande parte das diminuições que, no geral, alternam entre notas consonantes e dissonantes, porém existem diminuições que não seguem essa regra, utilizando apenas consonâncias, por exemplo. Porém, da mesma que os saltos não devem ser utilizados indiscriminadamente, diversas consonâncias seguidas também não. Assim como a regra anterior, esta regra também poderia ser óbvia no renascimento, mas é útil em um contexto moderno.

4.1.5 Regra 5: Utilizar saltos na diminuição de preferência para consonâncias

Mais uma regra apresentada por Virgiliano (c.1600), que também acontece em toda a obra de diminuição, e que também poderia ser óbvia para um músico renascentista. Saltos requerem maior atenção de quem está diminuindo, pois através deles é mais fácil de cometer erros de contraponto, tanto em saltos nas diminuições quanto em saltos das diminuições para a nota seguinte.

4.1.6 Regra 6: A nota diminuída deve ser repetida, preferencialmente, no começo, no meio e ao final da diminuição

A aplicação desta regra também é evidente nas diminuições renascentistas, porém são apenas os autores que tratam dela, cada um a sua maneira. Silvestro Ganassi (1535), chama esta regra de diminuir com razão e explica que a diminuição deve começar e terminar com a mesma nota (no caso a nota diminuída). Diego Ortiz (1553) qualifica esta regra como a maneira principal e mais perfeita de diminuir, a sua versão é similar a de Ganassi, a primeira e a última nota deveriam ser iguais. Aurelio Virgiliano (c. 1600) acrescenta mais um detalhe, para ele a nota diminuída deveria ser repetida no começo, no meio e no fim, porém a repetição do meio deveria ser realizada apenas se fosse cômodo. Por último, Girolamo Diruta (1609), nomeia esta maneira de diminuir como diminuir *osservato* [com atenção], sua versão é similar as de Ganassi e Ortiz. O motivo para que esta regra, além de estar descrita e elogiada em diversas fontes, estar aplicada em diversas diminuições renascentistas se dá pelo fato de que desta maneira o intervalo original se mantém sempre preservado, evitando, assim, erros de contraponto causados pela diminuição.

Apesar disto esta regra também possui suas exceções, Ganassi descreve dois cenários, no primeiro a diminuição poderia conduzir para a nota seguinte por graus conjuntos, porém o autor adverte que isso nem sempre pode funcionar e que o executante deve ficar atento para que não ocorra nenhum erro de contraponto. O segundo cenário proposto causa um deslocamento das notas através de uma síncopa, tornando ainda maior a necessidade de atenção para erros de contraponto. Já a exceção descrita por Virgiliano, diz respeito a repetição do meio, que quando não for possível, deverá ser substituída por uma consonância, jamais uma dissonância. Por último, Diruta descreve outro cenário possível, semelhante ao de Ganassi, em que a diminuição pode usar de graus conjuntos para alcançar a nota seguinte, porém Diruta acrescenta que deste modo, caso seja de interesse, o executante também pode alcançar a nota seguinte uma oitava acima ou uma oitava abaixo.

4.1.7 Regra 7: Preferencialmente, a diminuição deve respeitar o sentido do intervalo original

Mais uma regra baseada nas orientações de Aurelio Virgiliano (c. 1600) e que também poderia ser óbvia para um músico renascentista. Manter a orientação dos intervalos originais ajuda a evitar erros de contraponto, porém também é possível fazer com que a diminuição conduza do sentido inverso, porém, assim com as exceções das regras anteriores, isso requer mais atenção, pois podem ocorrer mais erros de contraponto desta forma.

4.1.8 Regra 8: É possível mudar de oitava através da diminuição

Mudanças de oitava acontecem em todo o repertório e cada autor parece ter a sua maneira de fazer isso, Giovanni Bassano é bem livre com estas mudanças, tanto nas fórmulas de diminuição, quanto nas diminuições completas. Ele pode começar a diminuição na oitava original e depois seguir para a oitava de cima ou de baixo, ou já começar na oitava de cima ou de baixo e voltar para a original, ou ainda, manter a diminuição oitavada por algum tempo. Bassano usa muito das mudanças de oitava em especial nas diminuições *alla bastarda*, que não possuem um limite de extensão tão restrito.

4.1.9 Regra 9: No geral, a diminuição deve ter variação rítmica

No tratado *Il vero modo di diminuire* (1584), Girolamo Dalla Casa trabalha a ideia de diminuir misto, “o verdadeiro modo de diminuir”, uma maneira de diminuir que utilizaria todas as figuras rítmicas, que, no caso dele, incluíam a *treplicata* (semicolcheia tercinada) e a *quadruplicata* (fusa). Uma ideia semelhante é apresentada Giovanni Battista Bovicelli (1594), que demonstra uma grande preocupação com a variedade rítmica nas diminuições, incluindo em seu tratado diversos exemplos sem variedade, marcados como ‘exemplos ruins’, e suas versões corrigidas com variações, marcadas como ‘exemplos bons’, em alguns casos o autor apresenta exemplos ainda mais variados e marcados como ‘exemplos melhores’. As diminuições de Bassano não chegam a demonstrar o nível de variedade que Bovicelli propõe, e se diferem das de Dalla Casa por fazerem um uso mais discreto da fusa e não utilizarem a *treplicata* em momento algum. Porém, é evidente a preocupação de Bassano em criar variedades rítmicas, incluindo o uso de figuras pontuadas e síncopas. Claro que em alguns momentos acontecem a utilização mais uniforme de figuras rítmicas, assim como nas diminuições de Dalla Casa, mas as diminuições completas de ambos os autores consideradas na sua totalidade são variadas ritmicamente.

4.1.10 Regra 10: Acumular um repertório de fórmulas de diminuição (intervalos e cadências) e saber as possibilidades recombinação destas

A grande maioria dos manuais de diminuição apresenta uma sequência de fórmulas de diminuição sobre intervalos, células melódicas e cadências com um mesmo propósito, criar

um arcabouço de diminuições que devem ser consultadas para a realização de uma diminuição. Porém, não apenas isso, essas fórmulas devem ser reorganizadas se necessário para se adequar às intenções do executante com a diminuição. Luigi Zenobi (c. 1600) afirma que era esperado de um músico que este soubesse diversas fórmulas de diminuições e que soubesse manipulá-las e reorganizá-las para que pudesse ascender, descender, duplicar e reduzir, ou seja, que fosse capaz de utilizá-las em qualquer cenário e em qualquer peça.

4.1.11 Regra 11: Não se deve ignorar completamente a estrutura textual ao diminuir

No geral, as diminuições são realizadas sobre peças vocais, mas isso não é uma regra, Ortiz (1553), por exemplo, apresenta diminuições sobre peças instrumentais, assim como Diruta (1609), porém a grande maioria das diminuições dos manuais foi realizada sobre madrigais, motetos e *chansons* francesas, ou seja, peças vocais. No caso de diminuições cantas o texto e, especificamente, a colocação textual são de extrema importância, pois a diminuição precisa funcionar juntamente com o texto. Bovicelli (1594) é o principal autor a discutir essas questões, dedicando, inclusive, uma sessão inteira de seu tratado para abordar este tópico. Para ele, era necessário ter tanta atenção ao texto quanto às notas, pois a colocação textual na diminuição já era uma habilidade em si e que deveria ser trabalhada. Porém, sua visão era de que a diminuição não poderia alterar o tamanho das sílabas de forma alguma, restrição que não é obedecida por Bassano, que adota uma colocação textual mais flexível de acordo com a diminuição (nas diminuições vocais, que tem texto colocado).

Zacconi (1596) também oferece um ponto de vista interessante, para ele diminuições vocais não deveriam ser exageradamente ornamentadas a peça inteira, pois isso atrapalharia no entendimento do texto, mesmo que o cantor tivesse condições técnicas de executar tais diminuições.

Quanto às diminuições instrumentais de peças vocais, o texto tem um menor valor neste contexto, uma vez que detalhes específicos de separação silábica serão perdidos ou irrelevantes. Porém, o texto ainda assim não pode ser ignorado, pois este é a estrutura de organização das frases.

4.1.12 Regra 12: Prioritariamente, as vozes diminuídas são o soprano e o baixo, respectivamente, porém outros cenários também são possíveis

Não existe um consenso explícito na tratadística sobre quais vozes deveriam ser diminuídas, porém a grande maioria das diminuições sobre uma só voz são sobre o soprano e algumas são sobre o baixo, o tenor e o alto só são diminuídos em diminuições de todas as vozes ou diminuições *alla bastarda*. Bassano só no máximo apenas duas vozes, no caso, soprano e baixo, mas são basicamente diminuições de soprano em que o baixo diminui em alguns poucos momentos, característica que vai de encontro ao que é descrito por Luigi Zenobi (c. 1600). Segundo Zenobi, o soprano era a voz principal e que deveria diminuir sempre que possível, o baixo seria a segunda na hierarquia das diminuições e deveria diminuir sempre que possível desde que o soprano não pudesse diminuir, já as vozes intermediárias só poderiam diminuir se o soprano e o baixo estivessem impossibilitados, restando apenas realizar alguns breves ornamentos ou cadências nas quais o *cantizans* está nestas vozes. Porém, Zenobi ressalta que esta regra só é válida quando em conjunto, em diminuições acompanhadas por instrumentos, qualquer um dos tipos de vozes deveria ser capaz de realizar diminuições completas.

Outra possibilidade de diminuição utilizando mais de uma voz é a diminuição *alla bastarda*, Bassano realiza diminuições muito semelhantes às diminuições para violone ou trombone *alla bastarda*, nas quais a diminuição transita entre o baixo e o tenor, no caso de Bassano, por vezes o alto também. Porém, é possível transitar por todas as vozes neste tipo de diminuição, desde que seu instrumento permita este feito.

4.1.13 Regra 13: Figuras maiores (mínimas, semibreves, breves e longas) são mais propícias para a diminuição, porém também é possível diminuir figuras menores

Em uma breve análise de qualquer diminuição renascentista, é possível notar quais figuras rítmicas são mais propícias a serem diminuídas, e este tema é abordado por diversos autores. Porém, destaca-se a fala de Lodovico Zacconi (1596), segundo ele as figuras grandes como semibreves, breves e longas poderiam ser diminuídas à vontade, como o músico preferisse, já a mínima ainda permitia alguma liberdade, porém requeria maior atenção, principalmente em relação a colocação textual. As semínimas ainda caberiam diminuições, porém estas deveriam ser feitas com muito cuidado, uma vez que caso cada uma delas tivesse texto a colocação textual da diminuição seria muito delicada.

4.1.14 Regra 14: As cadências devem ser diminuídas sempre que for cômodo

Pouquíssimos são os casos em que cadências não são diminuídas nos tratados de diminuição e, geralmente, isso só acontece porque a cadência original já era diminuída. Logo, pode-se compreender que as cadências são propícias para a diminuição. Lodovico Zacconi (1596), afirma que as cadências são muito adequadas para serem diminuídas, porém estes também são momentos de destaque na música, então, caso a diminuição não seja boa, a beleza da música será prejudicada. Giovanni Camilo Maffei, na carta a Giovanni da Capua (1562), chega a afirmar que as cadências eram os únicos partes que deveriam ser diminuídos em música. Esse cenário especificamente é comentado por Lodovico Zacconi (1596), que recomenda que, caso apenas as cadências sejam ornamentadas, deve-se tomar cuidado para não diminuir exageradamente.

4.1.15 Regra 15: A diminuição não deve acontecer imediatamente no início da peça

Esta não é uma regra que encontra correspondência na obra de todos os autores de diminuição renascentistas, porém na obra de Giovanni Bassano encontra. É difícil quantificar em qual momento da peça a diminuição deve começar, por exemplo, Bassano, por vezes, espera apenas o tempo de algumas semibreves para iniciar a diminuição na peça, mas em outros cenários ele espera frases inteiras, porém jamais imediatamente no início. Giovanni Battista Bovicelli, no tratado *Regole, Passaggi di Musica* (1594), critica a diminuição a partir já da primeira nota, o que ele chama de atitude desesperada. Lodovico Zacconi, no tratado *Prattica di Musica* (1596), também defende que a diminuição não deve iniciar imediatamente no começo da música, para ele o diminuir não deve começar logo na primeira nota e nem na segunda, mas sim esperar que as demais vozes já tenham entrado.

4.2 DEMONSTRAÇÃO DAS REGRAS PARA DIMINUIR NO MADRIGAL *IO CANTEREI D'AMOR SI NOVAMENTE*

A diminuição que será apresentada neste subcapítulo é uma demonstração da aplicação do conjunto de regras descrito anteriormente. Esta demonstração não tem a função de comprovar ou legitimar tais regras, mas sim evidenciar a possibilidade de realizar uma diminuição a partir delas. A diminuição completa, juntamente com a versão de Bassano, se encontram no apêndice deste trabalho.

A peça selecionada para a diminuição foi o madrigal *Io canterei d'amor si novamente*, composto por Cipriano de Rore. Publicado pela primeira vez na coletânea *Il primo libro di madrigali a quattro voci* (1550), de Rore, editada por Giovanni de Buglhat & Antonio Hucher, em Ferrara. O texto é de Francesco Petrarca e foi publicado pela primeira vez em 1470 no livro *Il Canzoniere*, editado em Veneza por Vindelino da Spira. Este madrigal também foi diminuído por Giovanni Bassano em *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), uma diminuição vocal sobre o soprano.

A primeira regra estabelece a diminuição deve ser realizada de acordo com o nível técnico do executante e as limitações e possibilidades do instrumento por ele utilizado. Neste cenário, a diminuição foi escrita levando em consideração um nível técnico intermediário, e utilizando a flauta doce contralto em Sol como instrumento. A voz mais adequada para diminuição com flauta doce contralto em Sol é o soprano. Quanto a décima regra, sobre o repertório de fórmulas para diminuir, para esta diminuição, buscou-se utilizar apenas as fórmulas apresentadas por Giovanni Bassano em *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585).

Seguindo a regra 15, a diminuição não foi iniciada imediatamente com o madrigal, e também foram esperadas as entradas do baixo e do alto para se começar a diminuição, como podemos ver na figura 113. Nesta primeira frase, *Io canterei d'amor si novamente*, primeira nota diminuída (em *si*) está na exceção das regras 6, sobre repetir a nota diminuída, e 7, sobre preservar o sentido do intervalo original, mas nenhum erro de contraponto foi cometido. A diminuição do intervalo Sol-Lá (em *novamente*), foi feita a partir de um trecho de um intervalo com figuras maiores (figura 114) no livro de Bassano, seguida por uma diminuição a partir da figura 115 e concluída com uma diminuição levemente alterada da figura 116.

Figura 113 – Compassos 1 a 3

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 114 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 115 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 116 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

É interessante observar que na diminuição de Bassano ele também espera as entradas do baixo e do alto para começar a diminuição, com mostrado da figura 117.

Figura 117 – Compassos 1 a 3 com a diminuição de Giovanni Bassano

Bassano

1 2 3

Io can-te-rei d'a - mor si no - va - men - - - te

Soprano

Io can-te-rei d'a mor si no - va - men - - - te,

Alto

Io can-te - rei d'a - mor si no

Tenore

Io can - te - rei

Basso

Io can-te - rei d'a - mor si no - va - men - - - te,

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Nos compassos de 3 a 6 (figura 118), acontece uma nova frase repetindo o texto *Io cantarei d'amor si novamente*. As diminuições acontecem em d'amor, baseadas nas fórmulas no começo da fórmula da figura 119 e em uma alteração da fórmula da figura 120, e em novamente, baseadas na fórmula figuras 121 e em uma célula comum presente em diversas das fórmulas (figura 122). É interessante observar que esta última nota diminuída, não foi inteiramente ornamentada, pelo motivo de que neste compasso o alto e o baixo estão realizando uma cadência, da qual o soprano não necessariamente participa, mas para que a diminuição não atrapalhe a cadência se optou por não diminuir neste trecho.

Figura 118 – Compassos 3 a 6

men - - te, io can-te-rei d'a - mor si no - va - men - - te,
mor si no - - - - - va - men - - - - te
Io can - te - rei d'a - mor si no - va - men - - - - - te,
- men - - - te, io can-te - rei d'a - mor si no - va - men -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 119 – Fórmula de diminuição

Fonte: Bassano, 1976.

Figura 120 – Fórmula de diminuição

Fonte: Bassano, 1976.

Figura 121 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 122 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

É interessante notar que Bassano também opta por não diminuir nesta cadência, como mostrado na figura 123.

Figura 123 – Compasso 5 e 6 com diminuição de Giovanni Bassano

si no - - va - men - - te

si no - va - men - - te,

- - - va - men - - - te

- men - - - - - - - te,

- mor si no - va - men - te

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Nos compassos de 7 a 9 (figura 124), com o texto *Ch'al duro fianco il di*, só o intervalo Lá-Sol em *fianco* é diminuído, em uma versão alterada da fórmula da figura 125. Bassano não faz diminuições neste trecho.

Figura 124 – Compassos 7 a 9

Ch'al du - ro fian - - - co il di mi - le so - spi -

Ch'al du - ro fian - - - co il di mil - le so - spi -

Ch'al du - ro fian - - - co il di mil - le so - spi - ri trar -

Ch'al du - ro fian - - - co il

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 125 – Fórmula de diminuição

Fonte: Bassano, 1976.

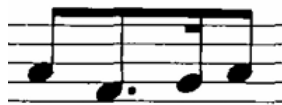
No compasso 9 (figura 126), com o texto *mile sospiri*, acontece uma diminuição em baseada em uma célula comum nas diminuições Bassano (figura 127) e não em alguma fórmula específica.

Figura 126 – Compasso 9

di mi - le so - spi - ri

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 127 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Dos compassos 10 a 11 (figura 128), com texto *Trarrei per forza*, se incia uma frase que termina com a primeira cadência com participação do soprano e com o *cantizans* no soprano. Este trecho foi diminuído seguindo o entendimento de Bassano de que toda essa parte é uma diminuição só caminhando para o movimento cadencial, e esta diminuição é uma grande amalgama de fórmulas de intervalos e células (figuras 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136 e 137), somadas a uma fórmula de cadência (figura 138).

Figura 128 – Compassos 10 a 12

Fonte: Figura elaborado pelo autor.

Figura 129 – Fórmula de diminuição



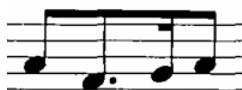
Fonte: Bassano, 1976.

Figura 130 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 131 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 132 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 133 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 134 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 135 – Célula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 136 – Célula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 137 – Célula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 138 – Fórmula de diminuição de cadência



Fonte: Bassano, 1976.

Na frase *et mille alti desiri* (figura 139), compassos 13 e 14, o alto e o tenor realizam um contraponto mais elaborado, por esse motivo foi optado por não diminuir neste trecho. Bassano na sua diminuição opta inclusive por não diminuir o compasso 15 que também tem mais movimentação, só que no baixo, como mostrado na figura 140.

Figura 139 – Compassos 13 e 14

13 14 15

za, et mi - le al - ti de - si - ri Rac -

et mil - le al - ti de - si - - -

za, et mil - le al - ti de - si - - -

et mil - le al - ti de - si - ri

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 140 – Compassos 13 a 15 da diminuição de Giovanni Bassano

13 14 15

za E mil - l'al - ti de - si - ri Rac - cen-de-rei nel -

za, et mil - le al - ti de - si - ri Rac - cen-de-rei nel -

et mil - le al - ti de - si - - - ri

za, et mil - le al - ti de - si - - - ri

et mil - le al - ti de - si - ri Rac - cen - de - rei nel -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Nos compassos 15 a 16 (figura 141), novamente a diminuição é realizada a partir da recombinação de diversas fórmulas e células (figura 142,, 143, 144 e 145), porém é interessante observar o uso da mesma fórmula, figura 144, em dois momentos diferentes na mesma frase, o primeiro acontece em *nella gelata* (especificamente nas sílabas ‘la’ e ‘ge’) e o segundo em *mente*.

Figura 141 – Compassos 15 a 17

15 16 17

Rac - cen-de-rei nel - la ge - la - ta men - - te,

- ri Rac - cen - de - rei nel - la ge - la

- ri Rac - cen - de - rei

Rac - cen - de - rei nel - la ge - la - ta - men - - te;

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 142 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 143 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 144 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 145 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Entre os compassos 17 e 20 (figura 146), novamente com o texto *nella gelata mente*, acontece a próxima cadência com o *cantizans* no soprano. Assim como a cadência anterior esta também é a amalgama de diversas fórmulas de intervalos e células (figuras 147, 148, 149, 150 e 151), combinadas com uma fórmula de diminuição de cadência (figura 152).

Figura 146 – Compassos 18 a 20

Diminuição

18 19 20

Soprano

Alto

Tenore

Baixo

nel - la ge - la - ta men - - - te;

- - - ra men - - - te;

nel - la ge - la - ta men - - - te;

- - -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 147 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 148 – Fórmula de diminuição



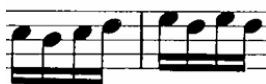
Fonte: Bassano, 1976.

Figura 149 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 150 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 151 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 152 – Fórmula de diminuição de cadência



Fonte: Bassano, 1976.

A frase seguinte, *E'l bel viso vedrei gangiar sovente*, compreende os compassos 20, 21, 22, 23 e 24. A única diminuição do compasso 21 (figura 153), na palavra *viso*, é uma combinação das fórmulas da figura 154 e da figura 155.

Figura 153 – Compasso 21



Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 154 – Fórmula de diminuição



Figura 155 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Entre os compassos 22 e 24 (figura 156), também só foi notada uma diminuição, na palavra *cangiar*, que é a soma de uma fórmula (figura 157) com uma célula (figura 158). É interessante notar que a diminuição na segunda sílaba (*'giar'*), é uma diminuição de uma só nota sem conduzir um intervalo, recurso muito comum nas diminuições de Bassano, que não aparece nas suas fórmulas que não cobrem o uníssono. Entre os compassos 23 e 24 acontece uma cadência da qual o soprano não participa, e novamente se optou por não diminuir este trecho. Bassano também faz a mesma opção em sua diminuição.

Figura 156 – Compassos 22 a 24

so ve - drei can - giar so - ven - - - te, E

ve - drei can - giar so - ven - te, E

ven - drei can - giar so - ven - - - te, E

so ve - drei can - giar so - ven - te, E

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 157 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 158 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

O compasso 25 (figura 159), também apresenta apenas uma pequena diminuição, que é uma combinação de duas fórmulas (figuras 160 e 161) e uma pequena alteração para que a diminuição ficasse mais adequada.

Figura 159 – Compasso 25



Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 160 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 161 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Na frase *et più pietosi giri*, entre os compassos 26 e 29 (figura 162), a peça possui uma textura homofônica, que Bassano não diminui, mas desta demonstração foi realizada uma diminuição que combina duas fórmulas (figuras 163 e 164) com uma pequena alteração

Figura 162 – Compassos 26 a 29

26 27 28 29

chi et più pie - to - - - si gi - ri Far, co -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 163 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 164 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

No compasso 29 (figura 165), a diminuição sobre a palavra *come*, é baseada em uma fórmula (figura 166) com uma intervenção de uma célula (figura 167)

Figura 165 – Compasso 29

Figura 165 shows five staves of music in 13/8 time. The first staff is marked with measure numbers 29 and 30. The lyrics are: "co - - me suol", "co - - me suol", "- me suol, co - -", and "com - - me suol".

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 166 – Fórmula de diminuição

Figura 166 shows a single staff of music in 13/8 time. The lyrics are: "1", "co - - me suol", "co - - me suol".

Fonte: Bassano, 1976.

Figura 167 – Célula de fórmula de diminuição

Figura 167 shows a single staff of music in 13/8 time. The lyrics are: "7", "co - - me suol".

Fonte: Bassano, 1976.

Na frase *chi de gli altrui martiri*, compassos 30 a 32 (figura 168), a diminuição é composta da conexão de duas fórmulas escritas por extenso (figuras 169 e 170), ou seja, elas estão na diminuição da forma como foram escritas.

Figura 168 – Compassos 30 a 32

30 31 32

suol chi de gli al - trui mar - ti - - - ri

suol chi de gli al - trui mar - ti - - - ri

- - me suol,

suol chi de gli al - trui mar - ti - - -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 169 – Fórmula de diminuição

2

Fonte: Bassano, 1976.

Figura 170 – Fórmula de diminuição

8

Fonte: Bassano, 1976.

No compasso 32, no início da frase com o texto *E del suo error* (figura 171), a diminuição também acontece com uma fórmula por extenso (figura 172).

Figura 171 – Compassos 32 e 33

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 172 – Fórmula de diminuição

Fonte: Bassano, 1976.

O trecho com o texto *quando non val si pente*, entre os compassos 34 e 36 (figura 173), acontecem duas diminuições, a primeira utiliza apenas uma célula (figura 174), sem uma fórmula específica. Já a segunda, apresenta uma fórmula escrita por extenso (figura 175). Ao final da frase, entre os compassos 35 e 36, acontece uma cadência, na qual o soprano realiza o *tenorizans* e foi escolhido não ornamentar nesta cadência. Na versão de Bassano (figura 176)

esta cadência é ornamentada, mas mesmo assim ele ainda deixa uma mínima no fim para que o movimento do *tenorizans* soe com clareza.

Figura 173 – Compassos 34 e 35

34 35 36

quan - do non val si pen - te,

quan - do non val si pen - - te,

quan - do non val si pen - te,

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 174 – Célula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 175 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 176 – Compassos 34 e 35 na diminuição de Giovanni Bassano

34 35 36

quan - do non val si pen - - - te

quan - do non val si pen - - - te,

quan - do non val si pen - - - te,

quan - do non val si pen - - - te,

Fonte: Figura elabora pelo autor.

Nos compassos 36 e 37 (figura 177), as duas diminuições acontecem sobre o texto *come suol*, a primeira é uma junção de diversas células (figuras 178, 179 e 180), já a segunda é a junção de uma célula (figura 181) com uma pequena alteração e uma fórmula (figura 182). Bassano não diminui neste trecho.

Figura 177 – Compassos 36 e 37

36 37

te, co - - - me suol, co - me suol

te, com - - - me suol chi de gli al -

co - - - me suol chi de gli al -

te, co - - - me suol chi de gli al -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 178 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 179 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 180 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 181 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 182 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

A diminuição presente nos compassos de 38 a 40 (figura 183), sobre o texto *chi de gli altrui martiri*, por diversas células e uma fórmula (figuras 184, 185, 186, 187 e 188).

Figura 183 – Compassos 38 a 40

38 39 40

chi de gli al - trui mar - ti - ri

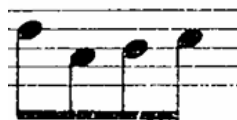
- trui mar - ti - ri Et del suo er - ror

- trui mar - ti - ri

- trui mar - ti - - - ri E del suo er -

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 184 – Célula de fórmula de diminuição



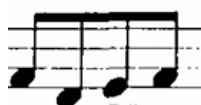
Fonte: Bassano, 1976.

Figura 185 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 186 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 187 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 188 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Na frase *E del suo error*, do compasso 40 ao 43 (figura 189), foi decidido não realizar muitas diminuições, apenas uma célula (figura 190) na mínima pontuada, maior figura da frase. Porém, nesta mesma frase Bassano opta por realizar várias diminuições (figura 191).

Figura 189 – Compassos 41 a 43

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 190 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 191 – Compassos 41 a 43 na diminuição de Giovanni Bassano

The musical score for Figures 191, 192, and 193 shows measures 41 to 43. The score is for a five-part setting (Bassano, Soprano, Alto, Tenore, Basso) in 13/8 time. The lyrics are "E del suo er - ror". The score shows the beginning of the diminution in measure 41, with the full diminution occurring in measure 42.

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Entre os compassos 43 e 45 (figura 192), o texto *quando non val si pente* se repete, com uma cadência ao final do 44, novamente foi escolhido não ornamentar a cadência, realizando apenas duas diminuições pontuais, baseadas das figuras 193 e 194. Já Bassano opta por ornamentar bastante esta frase (figura 195).

Figura 192 – Compassos 43 a 45

43 44 45

quan - do non val si pen - te,

quan - do non val si pen - te, quan

quan - do non val si pen - te,

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 193 – Célula de fórmula de diminuição

Fonte: Bassano, 1976.

Figura 194 – Fórmula de diminuição

Fonte: Bassano, 1976.

Figura 197 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 198 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

A peça termina com uma última repetição do texto *quando non val si pente*, nos compassos 47, 48 e 49 (figura 199). Esta é cadência final, formada inteiramente pela figura mais rápida utilizada na diminuição, e composta por uma amalgama de uma fórmula completa (figura 200) e diversas células (figuras 201 e 203), incluindo uma célula de cadência (figura 204).

Figura 199 – Compassos 47 a 49

47 48 49

quan - do non val si pen - - - te.

quan - do non val si pen - - - te.

- te, quan - do non val si pen - - - te.

quan - do non val si pen - - - te.

Fonte: Figura elaborada pelo autor.

Figura 200 – Fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 201 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 202 – Célula de fórmula de diminuição



Fonte: Bassano, 1976.

Figura 203 – Célula de fórmula de diminuição de cadência



Fonte: Bassano, 1976.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Giovanni Bassano se destaca dentre os autores de diminuição, não porque ele apresenta ideias muito complexas, como Silvestro Ganassi, na *Opera Intitulata Fontegara* (1535), ou diminuições extremamente virtuosísticas, como Girolamo Dalla Casa, no tratado *Il vero modo di diminuir* (1584), ou, ainda, importantes relatos sobre a prática da época, como Lodovico Zacconi, no tratado *Prattica di Musica* (1596) ou *Luigi Zenobi* na sua carta para um Serenissimo Signore (c. 1600). Bassano se destaca pela forma como suas habilidades composicionais transparecem através das suas diminuições. E por esse motivo, sua obra é essencial para o estudo da diminuição.

Outro ponto a ser observado sobre as publicações de Bassano sobre a diminuição, e que torna elas tão interessantes para esse trabalho, são as lacunas entre as poucas e básicas orientações e a complexidade das diminuições completas. Essas brechas que, por um lado, podem dificultar o aprendizado da diminuição através destas obras, por outro, abre a oportunidade de compreender a obra de Bassano em um contexto. Cria a necessidade de utilizar o que sobreviveu da tradição da arte de diminuir, para se ter um melhor entendimento das diminuições de Bassano e, conseqüentemente, da diminuição como um todo no renascimento.

Esta tese propôs desenvolver uma maneira de diminuir a partir da obra de Giovanni Bassano, o manual *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1584) e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Para atingir este objetivo, buscou-se através do estudo da obra de Bassano e de toda a tratadística sobre diminuição do século XVI e começo do século XVII, estabelecer um conjunto de regras que deveria ser aplicado na diminuição. Apresentando ao final, tais regras e uma diminuição feita para demonstrar a aplicabilidade destas.

No entanto, é difícil afirmar ou confirmar o sucesso dessas regras a partir desta demonstração. As regras são coerentes e consistentes pois estão embasadas na tratadística da diminuição, mas ao mesmo tempo, são apenas uma seleção das ideias e conceitos que mais se relacionavam com a obra de Bassano, segundo o ponto de vista do autor deste trabalho, deixando de lado outras regras que poderiam ser tão coerentes e consistentes para outro contexto quanto as que foram selecionadas. Entender isso é crucial para uma se ter uma visão dos limites deste trabalho e das suas aplicações.

É preciso entender que a prática da diminuição não se resumia apenas ao exercício de substituir figuras longas por figuras curtas em uma peça. A diminuição era muito mais ampla que isso e a variedade de diminuições apresentadas ao longo século XVI e no começo do século

XVII é a prova de que cada autor tinha sua maneira e seu estilo, imprimindo cada um o seu gosto e sua expressão individual. Sendo este conjunto de tratados, cartas e diminuições um retrato desta complexa prática. Sendo assim, neste trabalho, a obra de Giovanni Bassano foi apenas uma lupa pela qual foi observada a prática da diminuição, mas a arte de diminuir não precisa se restringir às regras que foram aqui apresentadas. A obra de Bassano é apenas um modelo, outros modelos podem ser encontrados e seguidos em outros autores, uma vez que se tem o conhecimento do contexto e das conexões entre todos estes tratados.

REFERÊNCIAS

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, **Vocabolario degli accademici della Crusca**. Veneza: Jacopo, Sarzina, 1611.

AGAZZARI, Agostino. **Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti**. Siena: Domenico Falconi, 1607.

AGRICOLA, Martin. **Musica Instrumentalis Deudsch**. 5 ed. rev. Wittenberg: Georg Rhau, 1545.

AGRICOLA, Martin. **Musica Instrumentalis Deudsch**. Wittenberg: Georg Rhau, 1529.

AGUILAR, Patricia Michelini. O advento do ricercare solista no século XVI como transposição da voz em instrumento: O discurso em Giovanni Bassano (c. 1560-1617). **Mirabilia - Electronic Journal of Antiquity Middle & Modern Ages: Music in Middle Ages and Early Modernity**, v. 27, p. 137- 157, 2018. Disponível em: <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-27-2018-2/article/advent-solo-ricercare-sixteenth-century-transposition-voice>. Acesso em: 19 fev. 2024.

ANTEGNATI, Costanzo. **L'arte organica**. Brescia: Francesco Tebaldino, 1608.

ARNOLD, Denis; MARCIALIS, Andrea. GIROLAMO DALLA CASA [GIROLAMO DA UDINE]. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07076>. Acesso em: 12 fev. 2024.

ARTUSI, Giovanni Maria. **L'Artusi**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1600.

BARONCINI, Rodolfo. Ridotti and Salons: Private Patronage. In: SCHILTZ, Katelijne (ed.). **A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice**. Leiden: Brill, 2018.

BASSANO, Giovanni. **Canzonette a quatro voci**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1587.

BASSANO, Giovanni. **Concerti ecclesiastici**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1599.

BASSANO, Giovanni. **Fantasie per cantar et sonar**. Veneza: Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1585.

BASSANO, Giovanni. **Il fiore dei caprici musicali a quatro voci**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1588.

BASSANO, Giovanni. **Madrigali et canzonette concertate**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1602.

BASSANO, Giovanni. **Motetti per concerti ecclesiastici**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1598.

BASSANO, Giovanni. **Motetti, madrigali et canzoni francese**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1591. Cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890.

BASSANO, Giovanni. **Ricercate, passaggi et cadentie**. Veneza: Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1585.

BASSANO, Giovanni. **Ricercate, passaggi et cadentie**. Zurique: Musikverlag zum Pelikan, 1976.

BENSON, Sarah Carrington. **Giovanni Bassano's Motetti, Madrigali et Canzoni Francese... (Venice, 1591)**: Selected Comparative Studies with Commentary. Dissertação (Mestrado em Música) - University of Oregon, Eugene, 1969.

BERGER, Anna Maria Busse. MARTIN AGRICOLA [SORE]. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00314>. Acesso em: 13 fev. 2024.

BERMUDO, Juan. **El arte tripharia**. Osuna: Juan de Leon, 1550.

BERMUDO, Juan. **El libro llamado declaración de instrumentos musicales**. Osuna: Juan de Leon, 1555.

BERMUDO, Juan. **El libro primero de la declaración de instrumentos**. Osuna: Juan de Leon, 1549.

BERTONHA, João Fábio. **Os italianos**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

BISOGLI, Fabio; Fortune, Nigel. ANTONIO BRUNELLI. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04171>. Acesso em: 23 abr. 2025.

BLACKBURN, Bonnie Jean; LOWINSKY, Edward. Luigi Zenobi and his letter on the Perfect Musician. In: **Studi Musicali**. 1993. v. 22. p. 61-114.

BLACKBURN, Bonnie Jean. LUIGI ZENOBI. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40679>. Acesso em: 23 abr. 2025.

BOVICELLI, Giovanni. Battista. **Regole, passaggi di musica**. Veneza, Giacomo Vincenti, 1594.

BOYDELL, Barra R. CORNAMUSA. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06494>. Acesso em: 23 abr. 2025.

BRIDGES, Thomas. Giacomo Vincenti. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29417>. Acesso em: 27 fev. 2025.

BRIDGMAN, Nanie. GIOVANNI CAMILLO MAFFEI. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17426>. Acesso em: 23 abr. 2025.

BROTON, Jerry. **O bazar do Renascimento**: Da rota da seda a Michelangelo. Tradução: Adriana de Oliveira. São Paulo: Grua, 2009.

BROTON, Jerry. **The Renaissance bazaar**: From the silk road to Michelangelo. Oxford: Oxford University Press, 2003.

BROWN, Howard Mayer; ONGARO, Giulio. SYLVESTRO DI GANASSI DAL FONTEGO. *In*: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10615>. Acesso em: 12 fev. 2024.

BRUNELLI, Antonio. **Canoni varii musicali sopra un soggetto solo**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1612.

BRUNELLI, Antonio. **Varii esercitii**. Florença: Zanobi Pignoni, 1614.

BUCCHIANI, Giovanni Pietro. **Arie, scherzi, e madrigali**. Veneza: Bartholomeo Magni, 1627.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURCKHARDT, Jacob. **Die Kultur der Renaissance in Italien**. Basiléia: Schweighauser, 1860.

BURCKHARDT, Jacob. **O retrato na pintura italiana do Renascimento**. Tradução: Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

BURKE, Peter. **O Renascimento Italiano**: Cultura e sociedade na Itália. Tradução: José Rubes Siqueira. 2. ed. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2010.

BURKE, Peter. **O Renascimento**. Tradução: Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BURKE, Peter. **The italian Renaissance**: Culture and society in Italy. 3. ed. rev. Cambridge: Polity Press, 2014.

BURKE, Peter. **The Renaissance**. 2. ed. Nova York: Macmillan Press, 1997.

CACCINI, Giulio. **Le nuove musiche**. Florença: Giorgio Marescotti, 1602.

CALDWELL, John. RICERCARE. *In*: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373>. Acesso em: 19 fev. 2024.

COCLICO, Adrianus Petit. **Compendium musices**. Nuremberg: Johann vom Berg e Ulrich Neuber, 1552.

COCLICO, Adrianus Petit. **Consolationes piaae ex psalmis Davidicis**. Nuremberg: Johann vom Berg e Ulrich Neuber, 1552.

COL, Paolo da. Silent Voices: Professional Singers in Venice. In: SCHILTZ, Katelijne (ed.). **A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice**. Leiden: Brill, 2018.

CONFORTI, Giovanni Luca. **Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi**. Roma: [s. n.], 1593.

CRIVELLATI, Cesare. **Discorsi Musicali**, Viterbo: Agostino Discep, 1624.

DALLA CASA, Girolamo. **Il vero modo di diminuir**. Veneza: Angelo Gardano, 1584.

D'ÉTAPLES, Jacques Lefèvre. **Musica libris quatuor demonstrata (1496)**. Paris: Guilelmum Cavellat, 1551.

DICKEY, Bruce. Ornamentation in Sixteenth-Century Music. In: KITE-POWELL, Jeffery (ed.). **A Performer's Guide to Renaissance Music**. 2. ed. Nova York: Indiana University Press, 2007. cap. 26, p. 300-324.

DIRUTA, Girolamo. **Il Transilvano**. Veneza: Giacomo Vincenti. 1593.

DIRUTA, Girolamo. **Seconda parte del Transilvano**. Veneza: Giacomo Vincenti. 1609.

DOLCE, Ludovico. **Dialogo della Pittura Intitolato L'Aretino**. Veneza: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1557.

DUNNING, Albert. ADRIANUS PETIT COCLICO. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06028>. Acesso em: 13 fev. 2024.

ERIG, Richard; GUTMAN, Veronika. **Italienische diminutionen**: Die zwischen 1553 und 1638 mehrmals bearbeiteten sätze. Zurique: Amadeus, 1979.

FABER, Heinrich. **Compendiolum musicae**. Nuremberg: Joannis Montani e Ulrici Neuberi, 1548.

FERAND, Ernest Thomas. Historical Introduction. In: FELLERER, Karl Gustav. **Anthology of Music: Improvisation in nine centuries of western music**. Colônia: Arno Volk Verlag, 1961.

FERNANDES, Cássio. O lugar de O retrato na pintura italiana do Renascimento na obra de Jacob Burkhardt. In: BURKHARDT, Jacob. **O retrato na pintura italiana do Renascimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-50.

FIGUEIREDO, Daniel. **Edição crítica de Motetti, madrigali et canzoni francese (1591) de Giovanni Bassano**: Um estudo sobre o livro e o seu papel na prática da diminuição. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020.

FINCK, Hermann. **Pratica musica**, Wittenberg: Georg Rhau, 1556.

FREIS, Wolfgang; BLACKBURN, Bonnie Jean. JUAN BERMUDO. *In: OXFORD MUSIC ONLINE. Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02835>. Acesso em: 23 abr. 2025.

FUENLLANA, Miguel de. **Libro de musica para vihuela**: Intitulado Orphenica Lyra. Seville: Martin de Montesdoca, 1554.

GAFFURIUS, Franchinus. **Practica musicae**. Milão: Gulielmum signer Rothomagensen, 1496.

GAFFURIUS, Franchinus. **Theorica musicae**. Milão: Philippium Mantegatium, 1492.

GANASSI, Silvestro. **Lettione seconda**. Veneza: Silvestro Ganassi, 1543.

GANASSI, Silvestro. **Opera intitulata Fontegara**. Veneza: Silvestro Ganassi, 1535.

GANASSI, Silvestro. **Regola rubertina**. Veneza: Silvestro Ganassi, 1542.

GIUSTINIANI, Vincenzo. **Discorso sopra la musica de' suoi tempi**. Roma: manuscrito. 1628.

GONZÁLEZ, Paloma Otaola. **Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo**: Del libro primero (1549) a La declaración de instrumentos musicales (1555). Kassel: Edition Reichenberger, 2000.

HEADLEY, Erin. LIRONE. *In: OXFORD MUSIC ONLINE. Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16750>. Acesso em: 23 abr. 2025.

HORSLEY, Imogene. Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music. **Journal of the American Musicological Society**, Brunswick, v. 4, ed. 1, 1951.

HORSLEY, Imogene. GIOVANNI BATTISTA BOVICELLI. *In: OXFORD MUSIC ONLINE. Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03748>. Acesso em: 16 fev. 2025.

HUNT, Robert E. **A pedagogical approach to the embellishment of Renaissance choral music**. 2006. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Houston, Houston, 2006.

KIRBY, F.E. HERMANN FINCK. *In: OXFORD MUSIC ONLINE. Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09661>. Acesso em 03 fev. 2025.

KITE-POWELL, Jeffery (ed.). **A Performer's Guide to Renaissance Music**. 2. ed. Nova York: Indiana University Press, 2007.

KUBO, Viviane Alves. **A maniera italiana di canto**: A prática vocal do início do seicento. 2019. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

KUHN, Max. **Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des 16-17 Jahrhunderts**. Leipzig: M. Sändig, 1902.

KURTZMAN, Jeffrey. Instruments, Instrument Makers, and Instrumentalists in the Second Half of the Sixteenth Century. In: SCHILTZ, Katelijne (ed.). **A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice**. Leiden: Brill, 2018.

LANYER, Emilia Bassano. **Salve Deus Rex Judaeorum**. Londres: Valentine Simmes e Richard Bonian, 1611.

LASOCKI, David. PRIOR, Roger. **The Bassanos**: Venetian Musicians and Instrument Makers in England. Farnham: Ashgate Publishing, 1995.

LASOCKI, David. The Bassano Family, The Recorder and The Writer Known as Shakespeare. **American Recorder Magazine**, Charlotte, p. 11-25, inverno, 2015.

LATTES, Sergio. TOFFETTI, Marina. RICCARDO ROGNONI. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000381367>. Acesso em: 16 fev. 2025.

LATTES, Sergio; TOFFETI, Marina. ROGNONI FAMILY. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23686>. Acesso em: 24 fev. 2024.

LISTENIUS, Nicolaus. **Musica**. Wittenberg: Georg Rhau, 1537.

LOMAZZO, Gian Paolo. **Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura**. Milão: Paolo Gottardo Pontio, 1584.

MAFFEI, Giovanni Camillo. **Delle lettere del Sr. Gio. Camillo Maffei da Solofra**. Nápoles: Raymundo Amato, 1562.

MEIER, Bernhard. **The Modes of Classical Vocal Polyphony**. Nova Iorque: Broude Brothers Limited, 1988.

MORATO, Walkiria. **Análise das recercadas de Diego Ortiz sobre o madrigal O felici occhi miei à luz do tratado de glosas (1553), do próprio Ortiz**. 2021. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

MORIGI, Paolo. **La nobilità di Milano**. Milão: Giovanni Battista Bidelli, 1595.

NUTTER, David. GIOVANNI LUCA CONFORTI. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06277>. Acesso em: 16 fev. 2025.

ONGARO, Giulio Maria. New documents on the Bassano family. **Early Music**, Oxford, v. 20, ed. 3, p. 409-416, 1992.

ONGARO, Giulio Maria. San Marco. In: SCHILTZ, Katelijne (ed.). **A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice**. Leiden: Brill, 2018.

ONGARO, Giulio; SELFRIDGE-FIELD, Eleanor; ZOPPELLI, Luca. VENICE. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41311>. Acesso em: 12 fev. 2024.

ORNITHOPARCHUS, Andreas. **Musicae activae micrologus**. Leipzig: [s. n.], 1517.

ORTIZ, Diego. **Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Roma 1553**. Übertragen von Max Schneider. Kassel e Nova York: Bärenreiter, 1961.

ORTIZ, Diego. **Tratado de Glosas**. Roma: Valerio Dorico e Luigi Dorico, 1553.

PAGANUZZI, Enrico. MARIO BEVILACQUA. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02989>. Acesso em: 26 fev. 2024.

PALISCA, Claude Victor. GIROLAMO DIRUTA. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07837>. Acesso em: 16 fev. 2025.

PEREIRA, Fernando Luiz Cardoso. **Da Polifonia Vocal ao Ricercar Imitativo: Relações Estruturais em Obras de Adrian Willaert com Base em Planos Cadenciais**. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017.

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**, v. 25. Vitória, 2015.

PETRARCA, Francesco. **Il Canzoniere**. Veneza: Vindelino da Spira, 1470.

PICINELLI, Filippo. **Ateneo dei letterati milanesi**. Milão: Francesco Vigone, 1670.

PINO, Paolo. **Dialogo di Pittura**. Veneza: Paulo Gherardo, 1548.

PORTO JUNIOR, Delphim Rezende. **Girolamo Diruta: Il Transilvano**: diálogo sobre a maneira correta de tocar órgão e instrumentos de teclado. Um estudo sistemático do tratado e da música em princípios do séc. XVII. Dissertação (Mestrado em Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PRAETORIUS, Michael. **Syntagma Musicum**: Tomus secundus. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

RHAU, Georg. **Enchiridion musicae mensuralis**. Leipzig: Valentini Schumann, 1520.

RHAU, Georg. **Enchiridion utriusque musicae practicae**. Wittenberg: Johann Rhau Grunenberg, 1517.

ROBINSON, Lucy. VIOLA BASTARDA. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29444>. Acesso em: 26 fev. 2024.

ROGNONI TAEGGIO, Francesco. **Il primo libro de madrigali a cinque voci**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1613.

ROGNONI TAEGGIO, Francesco. **Selva di varii passaggi**. Milão: Filippo Lomazzo, 1620.

ROGNONI, Riccardo. **Passaggi per potersi essercitare nel diminuir**. Veneza: Giacomo Vincenti: 1592.

RORE, Cipriano de. **Il primo libro di madrigali a quattro voci**. Ferrara: Giovanni De Buglhat & Antonio Hucher, 1550.

ROWSE, Alfred Leslie. **Shakespeare the Man**. Atlanta: Paladin, 1974.

SANTA MARIA, Tomás de. **Libro llamado arte de tañer fantasia**. Valladolid: Francisco Fernandez, 1565.

SCARABELLI, Damiano. **Liber primus motectorum**. Veneza: Angelo Gardano, 1592.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. Bassano and the Orchestra of St Mark's. **Early Music**, Oxford University Press, v. 4, n. 2, p. 152-158. 1976.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. **Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi**. 3. ed. rev. Nova York: Dover Publications, 1994.

SILVA, Pedro Alexandre Sousa e. **Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista**. Tese (Doutorado em Música) - Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

SINGER, Gerhard. LODOVICO ZACCONI. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30767>. Acesso em: 16 fev. 2025.

SPADI, Giovanni Battista. **Libro de passaggi ascendenti et descendenti**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1609.

SPADI, Giovanni Battista. **Libro de passaggi ascendenti et descendenti**. 2 ed. Veneza: Alessandro Vincenti, 1624.

STEVENSON, Robert. DIEGO ORTIZ. In: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20508>. Acesso em: 12 fev. 2024.

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. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

TITAN, Dina. **The origins of instrumental diminution in Renaissance Venice**: Ganassi's Fontegara. Tese (Doutorado em Música) - Universiteit Utrecht, Utrecht, 2019.

VALDERRÁBANO, Enríquez de. **Libro de musica de vihuela**: intitulado Silva de sirenas. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1547.

VINCENTI, Giacomo (ed.). **Canzon di diversi per sonar**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1588.

VICENTINO, Nicola. **L'antica musica ridotta alla moderna prattica**. Roma: Antonio Barre, 1555.

VIRDUNG, Sebastian. **Musica getutscht**. Basiléia: [Sebastian Virdung?], 1511.

VIRGILIANO, Aurélio. **Il Dolcimelo**. Bolonha: manuscrito, [c. 1600].

WALSH, Michael. **Dicionário de papas**. Tradução: Victor Silva. Lisboa: Edições 70, 2007.

WISTREICH, Richard. **Warrior, Courtier, Singer**: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance. ed. 2. Nova York: Routledge, 2016.

ZACCONI, Ludovico. **Prattica di Musica**. Veneza: Bartolomeo Carampello, 1596.

ZACCONI, Ludovico. **Vita con le cose avvenute al p. bacceliere fra Ludovico Zacconi da Pesaro dell'Ordine Eremitani di S. Agostino (1625)**. Perugia: Hyperprism Edizioni, 2005.

ZENOBI, Luigi. **Serenissimo mio Signore, Signore et Padron Singolarissimo**. Nápoles: manuscrito, [c. 1600].

ZARLINO, Gioseffo. **Le Istitutioni Harmoniche**. Veneza: [Pietro da Fino?], 1558.

**APÊNDICE A – DIMINUIÇÕES SOBRE O MADRIGAL *IO CANTEREI*
*D'AMOR SI NOVAMENTE***

Cipriano de Rore
 Texto: Francesco Petrarca

Daniel Figueiredo

Giovanni Bassano

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Io can - te - rei d'a - mor si no - va - men -

Io can - te - rei d'a mor si no - - va -

Io can - te - rei d'a -

Io can - te - rei d'a - mor si no - - va -

3

DF.

GB.

S.

A.

T.

B.

- - - - te Io can - te - rei d'a - mor

men - - - te, io can - te - rei d'a - mor

mor si no - - - -

Io can - te - rei d'a - mor si no - va -

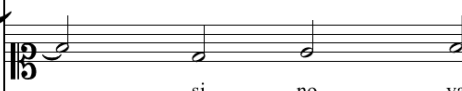
men - - - te, io can - te - rei d'a -

5

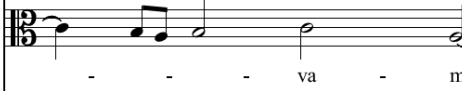
DF. 

GB. 

si no - va - men - te Ch'al du - ro

S. 

si no - va - men - te, Ch'al du - ro

A. 

va - men - te Ch'al du -

T. 

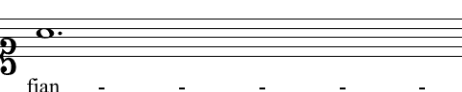
men - te, Ch'al du - ro

B. 

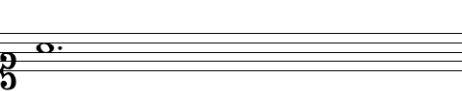
mor si no - va - men - te.

8

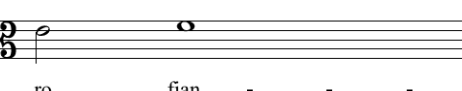
DF. 

GB. 

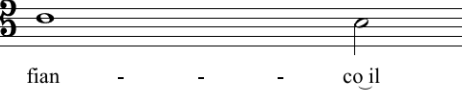
fian - - - c'il di mil - le so - spi -

S. 

fian - - - co il di mi - le so - spi -

A. 

ro fian - - - co il di mil - le so - spi -

T. 

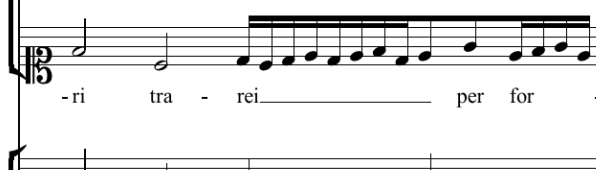
fian - - - co il di mil - le so - spi - ri trar -

B. 

Ch'al du - - ro fian - - - co il

10

DF. 

GB. 

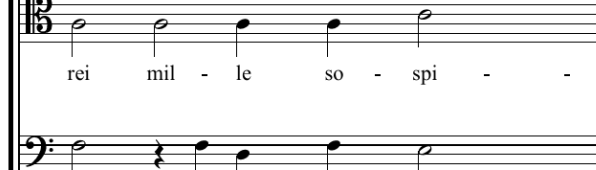
-ri tra - rei _____ per for - - - - -

S. 

ri Tra - rei per for - - - - -

A. 

ri, mil - le so - spi - - ri Trar - rei per _____

T. 

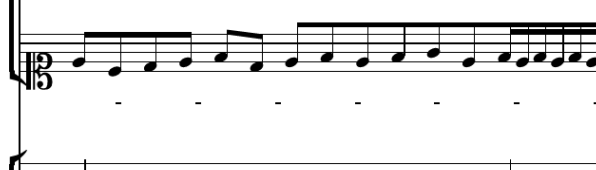
rei mil - le so - spi - - ri, Trar - rei per

B. 

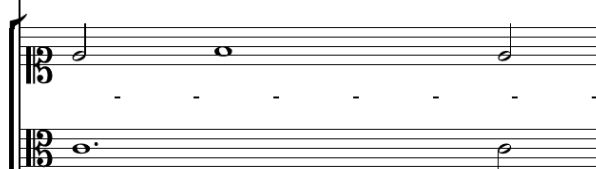
di mil - le so - spi - - ri Trar - rei per

12

DF. 

GB. 

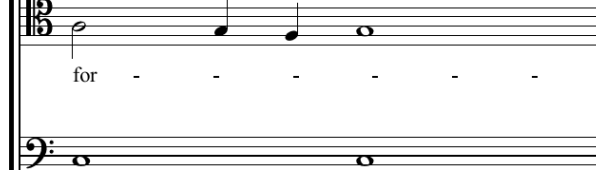
- - - - - za E mil - l'al - ti de - si - ri

S. 

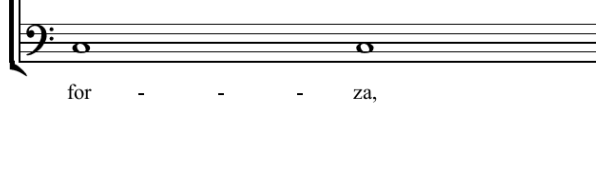
- - - - - za, et mil - le al - ti de - si - ri

A. 

for - - - - - za, et mil - le al - ti de - si -

T. 

for - - - - - za, et mil - le al - ti de - si -

B. 

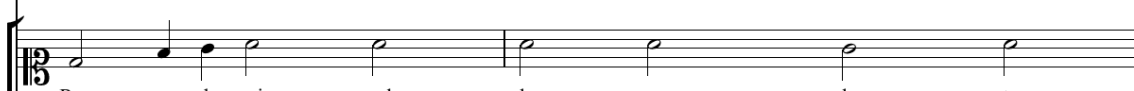
for - - - - - za, et mil - le al - ti de - si - ri

15

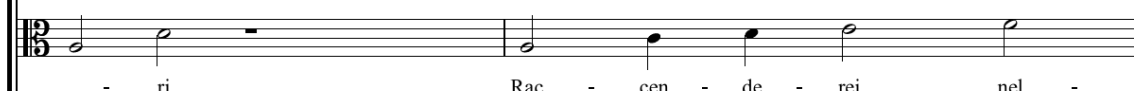
DF. 

GB. 

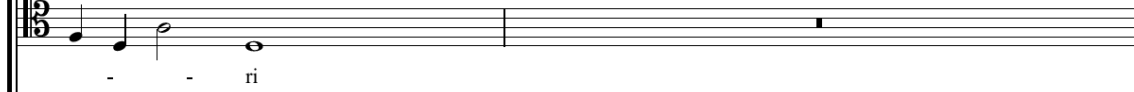
Rac - cen - de - rei nel - la ge - la - - ta - men -

S. 

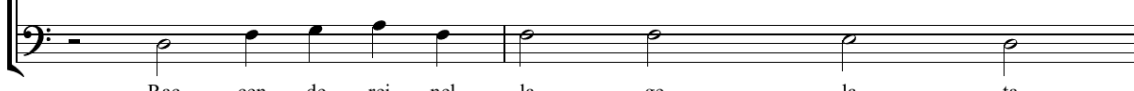
Rac - cen - de - rei nel - la ge - - la - ta

A. 

- ri Rac - cen - de - rei nel -

T. 

- - ri

B. 

Rac - cen - de - rei nel - la ge - - la - ta -

17

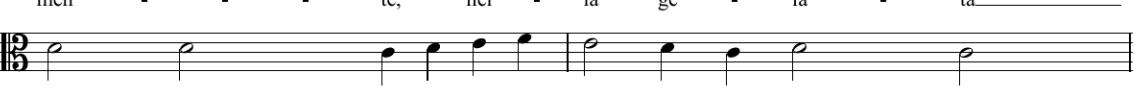
DF. 

GB. 

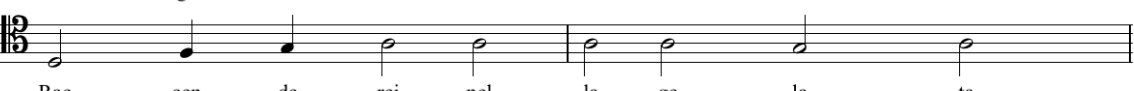
- - - te nel - la ge - la - - -

S. 

men - - - te, nel - la ge - la - ta

A. 

la ge - - la - - - - - ra

T. 

Rac - cen - de - rei nel - la ge - la - ta

B. 

men - - - te;

19

DF.

GB.

S.

A.

T.

B.

- ta - men - - - - - te E'l

men - - - - - te; E'l

men - - - - - te; E'l bel

men - - - - - te; E'l

E'l bel

21

DF.

GB.

S.

A.

T.

B.

bel vi - - - - so ve - drei can - giar so - ven -

bel vi - - - - so ve - drei can - giar so - ven -

vi - so - - - - ve - drei can - giar so - ven -

bel vi - so ven - drei can - giar so - ven -

vi - - - - so ve - drei can - giar so - ven -

24

DF. *te e ba - gnar gl'oc - - chi E più pie -*

GB. *te e ba - gnar gl'oc - - chi E più pie -*

S. *te, E ba - gnar gli oc - - chi et più pie -*

A. *te, E ba - gnar gli oc - - chi et più pie -*

T. *te, E ba - gnar gli oc - - chi et più pie -*

B. *te, E ba - gnar gli oc - - chi et più pie -*

27

DF. *to - - - - - si gi - ri far*

GB. *to - - - - - si gi - ri far*

S. *to - - - - - si gi - ri Far,*

A. *to - - - - - si gi - ri Far,*

T. *to - - - - - si gi - ri Far, co -*

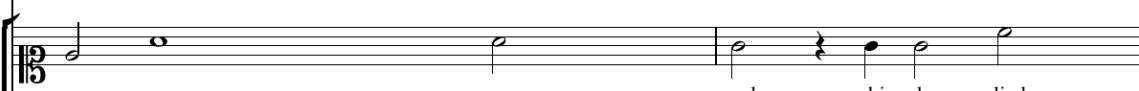
B. *to - - - - - si gi - ri Far,*

29

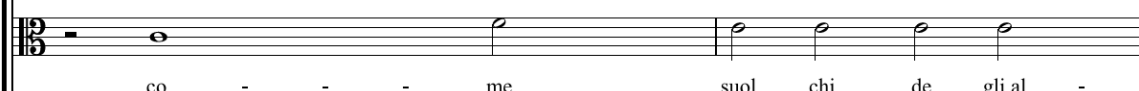
DF. 

GB. 

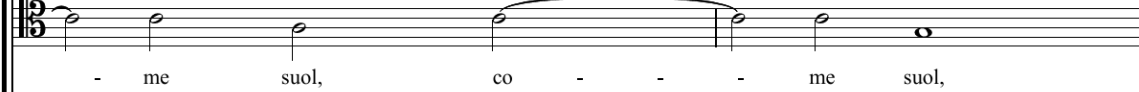
co - me suol Chi de - gl'al -

S. 

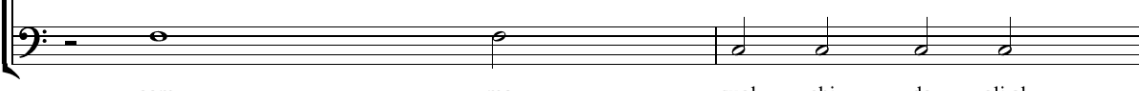
co - - - me suol chi de gli al -

A. 

co - - - me suol chi de gli al -

T. 

- me suol, co - - - me suol,

B. 

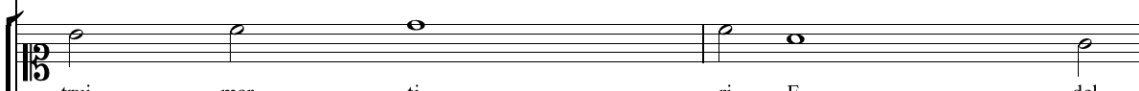
com - - - me suol chi de gli al -

31

DF. 

GB. 

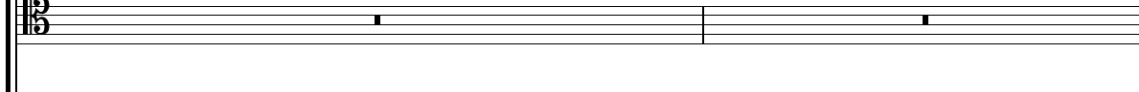
- trui mar - ti - - - ti E del

S. 

trui mar - ti - - - ri E del

A. 

trui mar - ti - - - ri E del suo er -

T. 

trui mar - ti - - - ri E

B. 

33

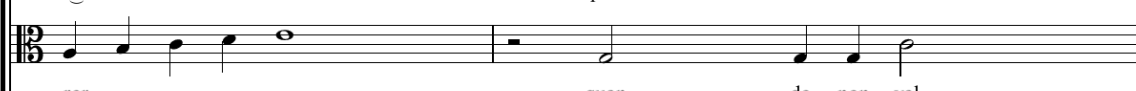
DF. 

GB. 

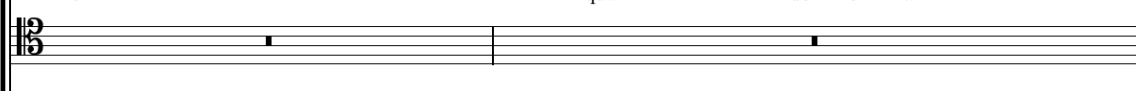
su'er - ror quan - do non

S. 

suo er - ror quan - do non

A. 

ror quan - do non val

T. 

B. 

del suo er - ror quan - do non

35

DF. 

GB. 

val si pen - te co - me

S. 

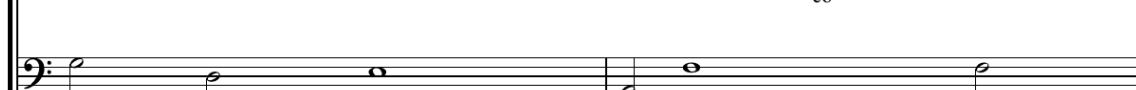
val si pen - te, co - me

A. 

si pen - te, com - me

T. 

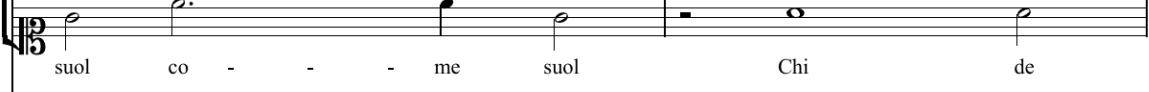
co -

B. 

val si pen - te, co - me

37

DF. 

GB. 
suol co - - - me suol Chi de

S. 
suol, co - - - me suol chi de

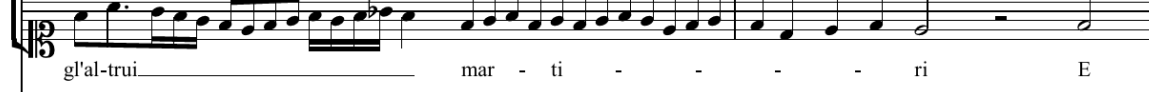
A. 
suol chi de gli al - trui mar - ti - -

T. 
me suol chi de gli al - trui mar - ti - -

B. 
suol chi de gli al - trui mar - ti - -

39

DF. 

GB. 
gl'al-trui mar - ti - - - - ri E

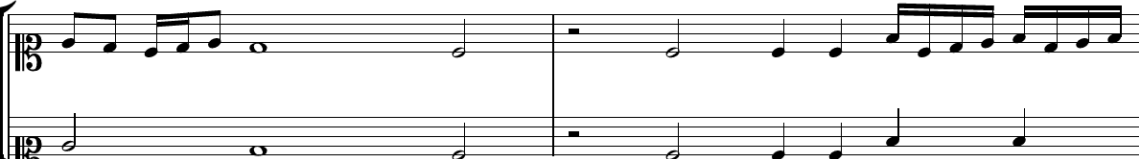
S. 
gli al - trui mar - - ti - ri E

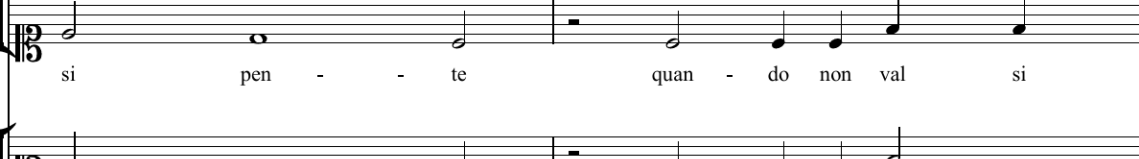
A. 
ri Et del suo er - - ror

T. 
ri

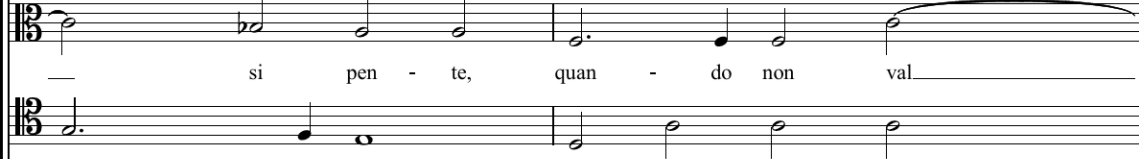
B. 
- ri E del suo er - ror

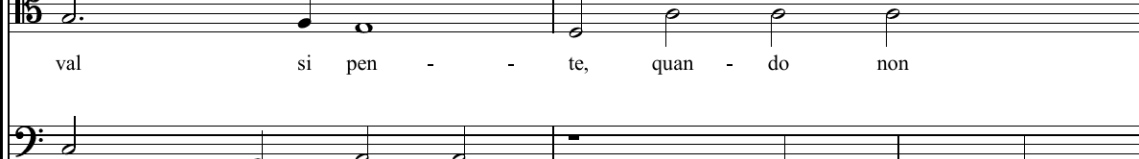
46

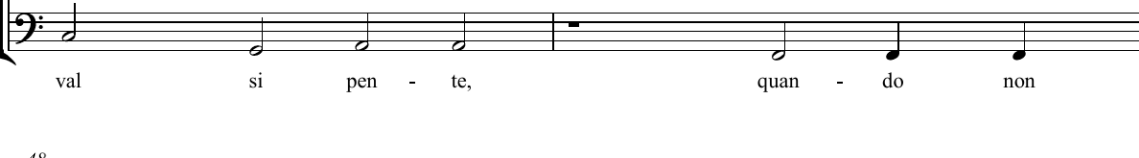
DF. 

GB. 

S. 

A. 

T. 

B. 

si pen - - te quan - do non val si

si pen - - te, quan - do non val

— si pen - te, quan - do non val

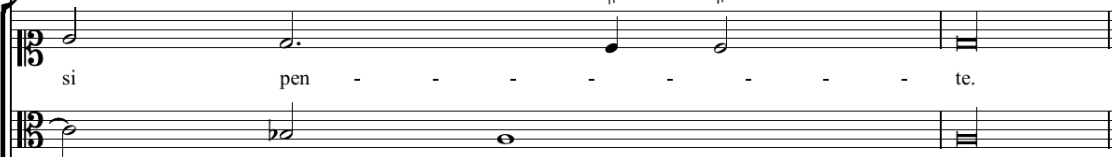
val si pen - - te, quan - do non

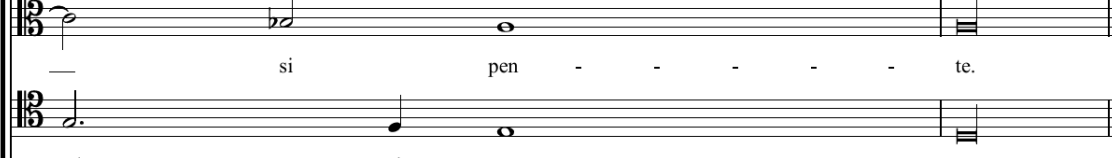
val si pen - te, quan - do non

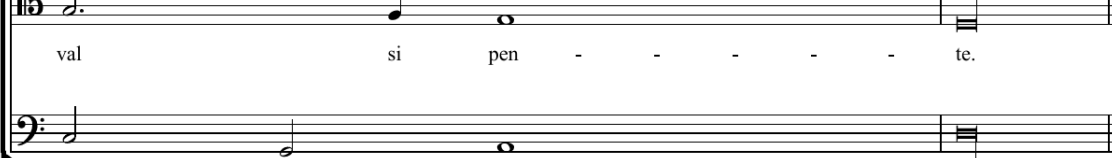
48

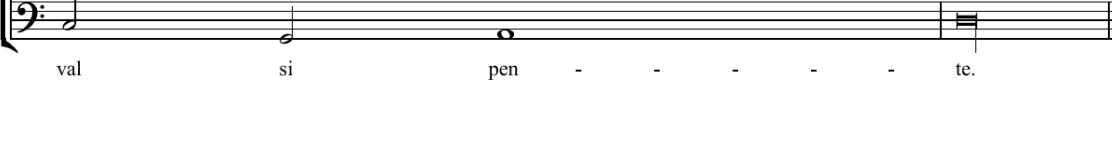
DF. 

GB. 

S. 

A. 

T. 

B. 

pen - - - - - te.

si pen - - - - - te.

— si pen - - - - - te.

val si pen - - - - - te.

val si pen - - - - - te.