

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES

DANIEL FIGUEIREDO

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

SÃO PAULO

2020

DANIEL FIGUEIREDO

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 apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração – Música: processos, práticas e teorizações em diálogos. Linha de Pesquisa – Música, Epistemologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

SÃO PAULO

2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

F475e Figueiredo, Daniel, 1995-

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 / Daniel Figueiredo. - São Paulo, 2020.

195 f.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

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

CDD 780.9031

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira, um agradecimento enorme ao meu orientador que abraçou a minha ideia e me encorajou a desenvolvê-la.

À Prof. Dra. Monica Lucas, pelas considerações que, definitivamente, acrescentaram muito ao meu trabalho e pela oportunidade de dirigir um concerto à frente do Consort Bassano da USP. Graças a essa abertura foi possível realizar um projeto tão grandioso dedicado à obra de Giovanni Bassano, com a disponibilização instrumentos e estruturas da USP, que foram essenciais para que este concerto acontecesse. Nunca imaginei que fosse ter uma oportunidade como esta e por isso sou muito grato.

Ao Prof. Dr. Paulo Kühn, pela revisão atenciosa e minuciosa da minha dissertação que, sem dúvida, me ajudou muito na qualificação e na defesa.

Às queridas Prof. Dra. Nathalia Domingos, Prof. Dra. Viviane Kubo e Dra. Carin Zwilling e ao querido Dr. Fernando Cardoso, que aceitaram participar como suplentes da banda da minha qualificação ou da minha defesa.

À Giulia Tettamanti, professora que virou amiga querida, já sou grato por você fazer parte da minha formação e ter me levado para esse universo da música renascentista. Mas aqui agradeço por todo apoio e por toda ajuda na execução deste trabalho, sem isso seria muito mais difícil e sofrido.

À Alfredo Zaine, que cuidou de toda a parte técnica do desenvolvimento da fonte Vincenti-Bassano, tornando possível uma escrita simples e prática com uma tipografia renascentista.

Este trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/02532-3, em convênio com a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Resumo

Este trabalho apresenta uma edição crítica da coletânea de diminuições Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591) de Giovanni Bassano, publicada em Veneza por Giacomo Vincenti. O único exemplar conhecido no século XX da edição de Vincenti foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial, restando apenas uma cópia manuscrita de 1890, feita pelo musicólogo alemão Friedrich Chrysander. A obra é o segundo livro publicado por Bassano e um dos livros com o maior número de diminuições da época, no qual, ele apresenta cinquenta e duas diminuições sobre uma ou duas vozes de peças a quatro, cinco e seis vozes, majoritariamente motetos de Giovanni Pierluigi da Palestrina e madrigais de Cipriano de Rore.

Palavras-chaves: Diminuição; Bassano, Giovanni; Renascimento; Música - séc. XVI.

Abstract

This work presents a critical edition of the collection of diminutions *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) by Giovanni Bassano. published in Venice by Giacomo Vincenti. The only example known in the 20th century of the Vincenti edition was destroyed during the Second World War, leaving only a handwritten copy from 1890, made by the German musicologist Friedrich Chrysander. The work is the second book published by Bassano and one of the books with the highest number of diminutions of the time, in which he presents fifty-two diminutions on one or two voices of pieces for four, five and six voices, mostly motets by Giovanni Pierluigi da Palestrina and madrigals of Cipriano de Rore.

Keywords: diminution; Bassano, Giovanni; renaissance. Music - 16th century

Índice de figuras

Figura 1: Retrato em miniatura de Emilia Bassano Lanier pintado por Nicholas Hilliard.....	20
Figura 2: Brasão da família Bassano representado por Sir Henry Saint-George (1880).....	29
Figura 3: Brasão da família Bassano representado por Stephen Glover (1829).....	30
Figura 4: Brasão da família Bassano na Catedral de Lichfield.	31
Figura 5: Marca !! em flauta.....	32
Figura 6: Marcas !! !! em flauta.	32
Figura 7: Arabesco em forma de “Árvore” marcada em corneto	33
Figura 8: Marca HIE•S em flauta.	34
Figura 9: Marca HIERS• em flauta.	34
Figura 10: Dulcianas representadas por Michael Praetorius.	35
Figura 11: Adorazione dei pastori de Giovanni Benedetto Castiglione	36
Figura 12: Três exemplos de um dedilhado em modelos de flauta diferentes.	37
Figura 13: Gravura de Habiti d'huomeni et donne Venetiane (1610)	40
Figura 14: Família de bassanelli representada por Praetorius.	46
Figura 15: Instrumentos semelhantes ao bassanelli representados por Virgiliano.....	47
Figura 16: 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.....	56
Figura 17 Quadro Friedrich Chrysander in seiner Werkstatt, 1901.	63
Figura 19 - Capa copiada por Chrysander em 1890	65
Figura 20 Capa de Regole, passaggi di musica, Bovicelli	66
Figura 21 Dedicatória	67
Figura 22: dois recortes para comparação, à esquerda um excerto de Ricercate, passaggi et cadentie, de Bassano (1585, p. 9), e à direita um excerto de Regole, passaggi di musica, de Bovicelli.	82
Figura 23: processo de recorte e limpeza da mínima, retirada de Regole, passaggi di musica, de Bovicelli.	83
Figura 24: mínima em imagem (à esquerda) e transformada em vetor (à direita).	83
Figura 25: à esquerda, mínima representada por vetores e, à direita, representação vetorial da mesma após pequenos refinamentos e correções.	84
Figura 26: Na parte superior, excerto da Ricercata prima de Bassano, retirado de Ricercate, passaggi et cadentie (1585). Na parte inferior, o mesmo trecho editado em Sibelius utilizando a tipografia desenvolvida.	84

Índice de tabelas

Tabela 1: Árvore genealógica da família Bassano.	23
---	----

Índice de exemplos musicais

Exemplo 1: Trecho da peça <i>La bella netta ignuda e bianca mano</i> de Cipriano de Rore diminuída por Giovanni Bassano.	54
Exemplo 2: Trecho da peça <i>Sfogava con le stelle</i> de Octavio Velera, notada em intavolatura no tratado de Francesco Rognoni (1620).	55
Exemplo 3: Excerto do moteto <i>Benedicta sit Sancta Trinitas</i> , com as duas diminuições de Bassano sobre o baixo e o soprano e as vozes originais de Palestrina.	59

Sumário

1	Introdução	14
2	Giovanni Bassano, contexto e família	19
2.1	A família Bassano e a construção e performance de instrumentos de sopro	19
2.1.1	Historiografia e genealogia da família Bassano	20
2.1.2	A família Bassano no século XVI	24
2.1.3	O brasão	28
2.1.4	Marcas e a construção de instrumentos de sopro da família	31
2.1.4.1	“!!” ou “pés de coelho”	32
2.1.4.2	HIERO·S, HIE·S e HIER·S	33
2.1.4.3	A marca “B” apresentada por Silvestro Ganassi no tratado Opera Intitulata Fontegara (1535)	37
2.2	A vida de Giovanni Bassano	38
3	As publicações de Giovanni Bassano e a tradição da arte de diminuir	48
3.1	Ricercate, Passaggi et Cadenzie (1585)	48
3.2	<i>Motetti, Madrigali et Canzoni Francese</i> (1591)	51
3.2.1	A cópia manuscrita de Friedrich Chrysander	62
4	Edição Crítica de <i>Motetti, Madrigali et Canzoni Francese</i> (1591)	69
4.1	As possibilidades modernas de realização de uma escrita mensural	78
4.1.1	O desenvolvimento da tipografia Vincenti-Bassano	80
4.2	Aparato crítico	85
4.2.1	Peças	85
4.2.1.1	Benedicta sit Sancta Trinitas (soprano)	85
4.2.1.2	Ave Maria	85
4.2.1.3	Hodie Beata Virgo	85
4.2.1.4	Ancor che col partire (com texto)	86
4.2.1.5	Io canterei d’amor	86
4.2.1.6	Non è ch’il duol mi scemi	86
4.2.1.7	Non gemme non fin’oro	87
4.2.1.8	Era il bel viso suo	87
4.2.1.9	E nella face	88
4.2.1.10	Vaghi Leggiadri lumi	88
4.2.1.11	Chi fia, che dal mio cor	88
4.2.1.12	Madonna il mio desio	88

4.2.1.13	Dolci rosate labbia	89
4.2.1.14	Amor io sento	89
4.2.1.15	Lego questo mio core	89
4.2.1.16	Ahi che faro ben mio	89
4.2.1.17	Dissi a l'amata mia lucida stella	89
4.2.1.18	La bela bianca mano	89
4.2.1.19	Fuit homo a missus deo	90
4.2.1.20	Benedicta sit Sancta Trinitas (baixo).....	90
4.2.1.21	Ancor che col partire (sem texto)	90
4.2.1.22	Ancor che col partire (alla bastarda).....	90
4.2.1.23	La bella netta ignuda e bianca mano	91
4.2.1.24	Ung gai berger	91
4.2.1.25	Frais e gaillart	91
4.2.1.26	Susanna un giur	91
4.2.1.27	On ques amor.....	92
4.2.1.28	Vestiva i colli.....	92
4.2.1.29	Cosi le chiome	92
4.2.1.30	Io son ferito.....	92
4.2.1.31	Mirami vita mia	92
4.2.1.32	Tirsi morir volea	93
4.2.1.33	Freni tirsi il desio	93
4.2.1.34	Cosi moriro	93
4.2.1.35	Amor deh dimmi come	93
4.2.1.36	Madonna mia gentil ringratio amore	94
4.2.1.37	Soavissimi baci	94
4.2.1.38	Caro dolce bem mio.....	94
4.2.1.39	Invidioso amor del mio bel stato	94
4.2.1.40	Quando i vostri begl'ochi un caro velo	94
4.2.1.41	Liquide Perle	95
4.2.1.42	Quando Signor.....	95
4.2.1.43	Ma poiché vostr'altezza.....	95
4.2.1.44	Nasce la pena mia	95
4.2.1.45	Anchor ch'io possa dire	95
4.2.1.46	Questi ch'indizio fan	96

4.2.1.47	A la Fontana	96
4.2.1.48	Le rose	96
4.2.1.49	Tota pulchra es amica mea	96
4.2.1.50	Introduxit me rex	97
4.2.1.51	Pulchra es, amica mea	97
4.2.1.52	Veni dilecte mi	97
4.3	Motetti, madrigali et canzoni francese.....	99
4.3.1	All' Ilustrissimo et Reverendissimo S. D. Marcello Acquaviva.....	100
4.3.2	Ai Lettori.....	101
4.3.3	Giovanni da Palestrina – Benedicta sit Sancta Trinitas (soprano)	102
4.3.4	Giovanni da Palestrina – Ave Maria	104
4.3.5	Giovanni da Palestrina – Hodie Beata Virgo	106
4.3.6	Cipriano de Rore – Ancor che col partire (com texto).....	108
4.3.7	Cipriano de Rore – Io cantarei d'amor.....	109
4.3.8	Cipriano de Rore – Non è ch'il duol mi scemi	111
4.3.9	Cipriano de Rore – Non gemme non fin'oro.....	113
4.3.10	Cipriano de Rore – Era il bel viso suo	114
4.3.11	Cipriano de Rore – E nella face	115
4.3.12	Giulio Renaldi – Vaghi Leggiadri lumi.....	117
4.3.13	Giulio Renaldi – Chi fia, che dal mio cor	118
4.3.14	Giulio Renaldi – Madonna il mio desio	119
4.3.15	Giulio Renaldi – Dolci rosate labbia	120
4.3.16	Giulio Renaldi – Amor io sento	121
4.3.17	Giovanni Nanino – Lego questo mio core	122
4.3.18	Ruggiero Giovannelli – Ahi che faro ben mio	123
4.3.19	Luca Marenzio – Dissi a l'amata mia lucida stella	124
4.3.20	Annibale Stabile – La bela bianca mano.....	125
4.3.21	Giovanni da Palestrina – Fuit homo a missus deo	126
4.3.22	Giovanni da Palestrina – Benedicta sit Sancta Trinitas (baixo).....	128
4.3.23	Cipriano de Rore – Ancor che col partire (sem texto)	130
4.3.24	Cipriano de Rore – Ancor che col partire (alla bastarda).....	131
4.3.25	Cipriano de Rore – La bella netta ignuda e bianca mano.....	134
4.3.26	Thomas Crecquillon – Un gay begier	137
4.3.27	Jacobus Clemens non Papa – Frisque et gaillard	139

4.3.28	Orlando di Lasso – Susanne un jour	141
4.3.29	Jacobus Clemens non Papa – Oncques amour	143
4.3.30	Giovanni da Palestrina – Vestiva i colli	145
4.3.31	Giovanni da Palestrina – Così le chiome	147
4.3.32	Giovanni da Palestrina – Io son ferito	148
4.3.33	Claudio Merulo – Mirami vita mia	150
4.3.34	Luca Marenzio – Tirsi morir volea	151
4.3.35	Luca Marenzio – Freni tirsi il desio	152
4.3.36	Luca Marenzio – Così moriro	153
4.3.37	Giovanni Nanino – Amor deh dimmi come	154
4.3.38	Luca Marenzio – Madonna mia gentil ringratio Amore	155
4.3.39	Giuseffo Guami – Soavissimo baci	156
4.3.40	Andrea Gabrieli – Caro dolce bem mio	158
4.3.41	Alessandro Striggio – Invidioso amor del mio bel stato	160
4.3.42	Luca Marenzio – Quando i vostri begl’ochi un caro velo	162
4.3.43	Luca Marenzio – Liquide Perle	164
4.3.44	Cipriano de Rore – Quando Signor	166
4.3.45	Cipriano de Rore – Ma poiché vostr’altezza	168
4.3.46	Alessandro Striggio – Nasce la pena mia	170
4.3.47	Alessandro Striggio – Anchor ch’io possa dire	172
4.3.48	Alessandro Striggio – Questi ch’indizio fan: soprano	174
4.3.49	Adrian Willaert – A la fontaine	176
4.3.50	Adrian Willaert – Le rose	178
4.3.51	Giovanni da Palestrina – Tota pulchra es amica mea	180
4.3.52	Giovanni da Palestrina – Introduxit me rex	182
4.3.53	Giovanni da Palestrina – Pulchra es, amica mea	184
4.3.54	Giovanni da Palestrina – Veni dilecte mi	186
5	Considerações finais	188
	Referências	190

1 Introdução

Este trabalho tem como foco o estudo e a edição da coletânea de diminuições *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) de Giovanni Bassano (1560/61-1617), editada em Veneza por Giacomo Vincenti (-1619).

Os autores Pereira, Tettamanti e Araújo (2015) explicam que 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 a 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.

A pesquisadora e flautista Giulia Tettamanti (2010, p. 169) explica que três teorias sobre a origem desta prática 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. SelfridgeField [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 (TETAMANTI, 2010, p. 169).

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, no geral madrigais, motetos e *chansons* francesas (TETTAMANTI, 2010, p. 169-170).

A *Opera Intitulata Fontegara*, 1535, de Silvestro Ganassi é a primeira publicação em que a arte de diminuir é abordada. O autor dedica para esse assunto 13 de 25 capítulos, nos quais apresentadas regras detalhadas sobre diminuição e uma grande quantidade de exemplos. Apesar da *Fontegara* ser o primeiro manual de diminuições, esta é a obra 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 *Letzione Seconda* (1543) (TETTAMANTI, 2010, p. 171-173).

A próxima referência a diminuições é de 1545, em uma reedição de *Musica Instrumentalis Deudsch* de Martin Agricola, cuja a primeira edição é de 1529. A obra foi reeditada quatro vezes (1530, 1532, 1542 e 1545), porém apenas a última possui um parágrafo dedicado brevemente à diminuição. Ao longo dos anos, o tema será abordado em tratados e tutores de diversos autores, com diferentes níveis de profundidade e virtuosismo, sendo eles: Coclico (1552), Ortiz (1553), Finck (1556), Maffei (1562), Santa Maria (1562), Dalla Casa (1584), Bassano (1585 e 1591), Riccardo Rognoni (1592), Diruta (1593), Conforti (1593), Bovicelli (1594), Zacconi (1596), Virgiliano (1600), Spadi da Faenza (1609, reeditado em 1624) e Francesco Rognoni (1620).

Giovanni Bassano era membro de uma famosa família de instrumentistas, cantores, compositores e construtores de instrumentos que se estabeleceram em Londres e Veneza no século XVI. Era filho de Santo Gritti (conhecido como Santo Bassano) e neto de Jacomo Bassano, os últimos nomes da família Bassano ligados à construção de instrumentos no ramo veneziano da família (LASOCKI, 2015). Giovanni, ou Zanetto ou Zuane, é registrado desde bem jovem nos documentos da Procuradoria de Veneza e da Basílica de São Marcos, respectivamente, como cornetista dos *piffari* do Doge e como cantor em São Marcos, onde mais tarde seria professor de solfejo, contraponto e *cantus firmus*. E, por fim, também assumiria o cargo de liderança da música instrumental, *capo de' concerti*, na basílica, sucedendo Girolamo Dalla Casa, compositor e cornetista que teria sido tutor de Giovanni Bassano. Durante a estadia de Bassano como funcionário da Basílica, Gioseffo Zarlino (1517-1590), Baldassare Donato (1529-1603), Giovanni Croce (1557-1609) e, posteriormente,

Claudio Monteverdi (1567-1643) ocuparam o posto de mestre de capela (SELFRIDGE-FIELD, 1976, p. 153-156).

São conhecidas duas obras de Giovanni Bassano dedicadas à arte da diminuição. Na primeira, publicada em 1585, *Ricercate, Passaggi, et Cadentie*, Bassano traz oito *ricercari* solo (exercícios para desenvolver a técnica necessária para executar diminuições), alguns exemplos de cadências e intervalos diminuídos, e duas diminuições do madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore. Já a segunda publicação, *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese Di diversi Eccellenti Autori à Quatro Cinque, & Sei Voci*, objeto deste trabalho, apresenta uma coletânea de 52 diminuições, um expressivo número quando comparado a outras publicações da época, sobre uma ou duas vozes de peças a quatro, a cinco e a seis vozes. A obra contém motetos de Giovanni da Palestrina, madrigais de Cipriano de Rore, Giulio Renaldi, Giovanni Nanino, Ruggiero Giovannelli, Luca Marenzio, Annibale Stabile, Giovanni da Palestrina, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Giuseffo Guami e Alessandro Striggio, e *chansons* de Adrian Willaert, Jacobus Clemens non Papa, Orlando de Lassus e Thomas Crecquillon.

Segundo Richard Erig (1971, p. 1), a única edição original conhecida no século XX de *Motetti, madrigali et canzoni francese* foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial. O livro estava em Berlim no *Gymnasium zum Grauen Kloster*, prédio que foi destruído durante um bombardeio em 1945. Porém, é conhecida uma cópia manuscrita feita em 1890 pelo musicólogo alemão Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901), que agora se encontra na *Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky*, em Hamburgo.

A cópia feita por Chrysander contém a capa, a dedicatória e a carta ao leitor de Giovanni Bassano, além de uma introdução escrita pelo próprio musicólogo e diversas notas de marginais espalhadas pelo livro. As diminuições foram transcritas para notação moderna, tendo as claves originais, organização de barras e colocação do texto preservadas. Todas as peças possuem o texto colocado, com exceção das peças em francês e uma das três diminuições do madrigal *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore. O livro apresenta apenas a versão diminuída da voz escolhida por Bassano, com exceção das diminuições *alla bastarda*, que possuem o baixo notado, sendo necessária a consulta em outra fonte que contenha as partes completas para execução das diminuições. Na introdução do livro, Chrysander explica que a cópia foi feita para a realização de uma futura edição, que, aparentemente, nunca foi elaborada. Por esse motivo o musicólogo nota as alterações que fará em sua edição, mas, a título de comparação, mantém o que seria a versão original.

A cópia manuscrita de Chrysander nunca foi inteiramente editada, porém Sarah Benson (1969), Richard Erig (1971) e Richard Trombley (1977) em suas dissertações editaram parcialmente a obra com propósito analítico. Nos três trabalhos, as peças foram transcritas em grade, com notação moderna, claves de escrita coral e barras de compasso diferentes das barras do manuscrito – era comum que diminuições possuíssem barras para organizar o tempo e o fraseado, porém estas não correspondiam exatamente a barras de compasso e nem possuíam a mesma organização dos valores. No livro *Italienische Diminutionen* (1979), Erig, junto de Veronika Gutmann, editam e analisam algumas das diminuições de Bassano, porém desta vez o autor compara diminuições de diversos compositores italianos sobre uma mesma peça, novamente em grade, com notação moderna, barras de compasso e claves de escrita coral. Edições voltadas à performance são raras e surgiram posteriormente, como a de Bernard Thomas (1986) – diminuições por Bassano e Dalla Casa de peças de Willaert – e a de David Yacus (2016) – diminuições para viola bastarda e sobre o baixo do manuscrito de Chrysander, publicadas pela primeira vez em uma edição para performance, segundo seu editor.

A edição de um manuscrito com tantas particularidades como este não pode se limitar a apenas uma cópia acrílica, e, mais especificamente, no caso de uma edição voltada para performance, apenas a uma edição prática modernizada. Devido à complexidade do trabalho necessário, é proposto o uso de ferramentas da crítica textual aplicadas à música, ou seja, da filologia musical. A crítica textual, como define Cesar Nardelli Cambraia (2005, p. 1), tem como seu principal objetivo a restituição da “forma genuína dos textos”, pois os mesmos, durante o processo de transmissão, sofrem alterações por diversas razões, voluntárias ou não. Como, por exemplo, a forma como o livro de Bassano chegou aos dias de hoje, originado de uma publicação do séc. XVI e restando apenas um manuscrito do séc. XIX.

Sendo assim, este trabalho tem como objetivo detalhar as possibilidades propostas por Bassano para a execução das diminuições, esclarecer como o livro está relacionado à tradição e à prática da diminuição no século XVI, descrever como Bassano utiliza o material polifônico nas diminuições e disponibilizar uma edição para performance de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese*.

No primeiro capítulo é apresentada a biografia de Giovanni Bassano, bem como as conexões do compositor e cornetista com outras figuras de sua época, em especial a família Bassano, cuja a fama percorreu toda a Europa no século XVI, e os músicos e personalidades

conectadas à Basílica de São Marcos, onde Bassano assumiu dois cargos de grande prestígio, *capo de' concerti* e *maestro di canto*.

No segundo capítulo são abordadas as publicações de Giovanni Bassano dedicadas à diminuição seu tutor *Ricercate, passagi et cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), incluindo a tradução da carta ao leitor e dedicatória de ambas, bem como uma discussão sobre o propósito, a instrumentação e execução das peças contidas nos livros.

O terceiro capítulo trata do processo de editoração da obra, que visa uma edição que possibilite a transcrição do texto para um formato adequado às práticas renascentistas. Para a realização desta edição, primeiro apresentamos uma discussão sobre a cópia de Friedrich Chrysander, bem como o trabalho do mesmo como editor. Esta edição crítica do manuscrito de *Motetti, madrigali et canzoni francese* inclui uma notação musical com tipos renascentistas, para isso, é utilizada a fonte Bassano-Vincenti, baseada nas publicações de Giacomo Vincenti, desenvolvida pelo autor deste trabalho em parceria com Alfredo Zaine especificamente para a realização deste trabalho. A edição aqui proposta tem como público-alvo músicos profissionais e estudantes do movimento de música antiga, visando a performance do repertório de diminuições contido no livro de Bassano.

2 Giovanni Bassano, contexto e família

Ao contrário de muitas figuras musicais importantes do século XVI, muito sobre a vida de Giovanni 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.

2.1 A família Bassano e a construção e performance de instrumentos de sopro

A família Bassano, em especial sua ramificação inglesa, despertou interesse de diversos pesquisadores e estudiosos a partir do século XIX, gerando pesquisas que, direta ou indiretamente, também impulsionaram o estudo sobre os instrumentos de sopro renascentistas, principalmente a flauta doce, e a diminuição, envolvendo essencialmente o nome de Giovanni Bassano.

Os Bassano provavelmente são uma família de origem judaica, porém, ao que se sabe, estes eram praticantes da religião de seus patronos, anglicana para os ingleses e católica para os italianos. Apesar de não se poder comprovar que eles de fato eram judeus, Roger Prior e David Lasocki (1995, p. 92) afirmam que as evidências apontam fortemente para isso: “eles eram colegas próximos de judeus, viveram com eles, se casaram com eles e até sonharam sobre eles, Tomado como um todo, o comportamento dos Bassano é difícil de explicar por qualquer outra hipótese” (tradução nossa)¹.

Seus membros mais reconhecidos são Giovanni Bassano, na música, e, no campo da literatura, Emilia Bassano Lanier (figura 1), filha de Baptista Bassano (músico da corte inglesa), 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.

¹ They were close colleagues of Jews, lived with them, married them and even dreamed about them. Taken as a whole, the Bassanos' behaviour is difficult to explain by any other hypothesis (LASOCKI, PRIOR, 1995, p. 92).

Figura 1: Retrato em miniatura de Emilia Bassano Lanier pintado por Nicholas Hilliard



Fonte: Victoria and Albert Museum².

2.1.1 Historiografia e genealogia da família Bassano

No livro *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665* (1995), David Lasocki e Roger Prior apresentam uma detalhada história da família Bassano e uma intensa revisão do que havia sido escrito sobre a família no séc. XX. Segundo os autores, estudiosos e antiquários musicais do século XIX já conheciam e estudavam a família Bassano, mas apenas em 1894 foi publicado o primeiro texto a mencionar tal família. De autoria do musicólogo e crítico musical alemão Willibald Nagel (1863-1929), o artigo se baseava em registros da corte inglesa e apresentava a existência de diversos membros da família Bassano empregados como instrumentistas de sopro na corte inglesa pelo menos a partir de 1540. Resultados semelhantes foram apresentados nos trabalhos de Henry Cart de Lafontaine (1909), E. Stokes (1909-13) e Godfrey Edward Pellew Arkwright (1909), antiquário musical que realizou a primeira tentativa no cenário da pesquisa musical de estabelecer uma árvore genealógica dos nomes encontrados, baseando-se no trabalho de

² Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O1070380/an-unknown-woman-portrait-miniature-hilliard-nicholas>. Acesso: 20 mar. 2020.

Nagel e em outros documentos encontrados, como registros paroquiais, licenças de casamento e testamentos.

Porém, em 1829, Stephen Glover (1794-1870), historiador do condado de Derbyshire (onde descendentes da família veneziana se estabeleceram), já havia descrito uma árvore genealógica detalhada da família Bassano, de seu tempo até os primeiros irmãos que se mudaram para a Inglaterra em 1530, trabalho que permaneceu desconhecido no cenário musical até 1970, quando foi descoberto pela musicóloga Eleanor Selfridge-Field (LASOCKI, 1995, p. xiii).

Apesar das descobertas e estudos que surgiram na primeira metade do século XX, os estudiosos ainda não eram capazes de esclarecer uma genealogia dos Bassano, sendo a única exceção o trabalho de Arkwright, que para Lasocki e Prior (1995, p. xiii), foi ignorado e, assim como o trabalho de Stephen Glover, passou a ser considerado apenas a partir dos anos de 1970.

Esta imprecisão é expressa no verbete “Bassano” da quinta edição do *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1952), escrito por Robert Thurston Dart (1921-1971), um dos pioneiros do movimento de música antiga:

Família italiana, e depois inglesa, de músicos dos séculos XVI e XVII. Eles se estabeleceram na Inglaterra e trabalharam como músicos da corte de 1538 até 1641. Eles eram tão numerosos e seus nomes foram inseridos de maneira tão descuidada nos registros da corte que é impossível estabelecer uma genealogia para eles; seus nomes cristãos, anglicizados e em ordem alfabética, parecem ter sido Andrew, Anthony, Arthur, Augustine, Edward, Henry, Jasper, Jerome, John, John Baptista, Ludovic e Mark Anthony. Dentre os instrumentos tocados por eles estavam alaúdes, trombones, flautas doces, oboés, flautas [transversais] e violinos, e alguns eram cantores. Algumas composições de Jerome e Augustine sobreviveram em manuscritos em Oxford e Londres. (DART, 1952, tradução nossa).³

É interessante acrescentar que no verbete “Bassano, Giovanni” também escrito por Dart, a mesma edição do *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (1952) é apresentada a seguinte informação “Compositor italiano dos séculos XVI e XVII. Ele era, talvez, da mesma família dos Bassanos ingleses. [...] (tradução nossa)⁴”. O parentesco entre o ramo veneziano e

³ Italian, later English 16th-17th-century family of musicians. They settled in England and worked as court musicians from 1538 until 1641. They were so numerous and their names were entered so carelessly in court records that it is impossible to establish a genealogy for them; their Christian names, anglicized and in alphabetical order, seem to have been Andrew, Anthony, Arthur, Augustine, Edward, Henry, Jasper, Jerome, John, John Baptista, Ludovic and Marl Anthony. Among the instruments they played were lutes, trombones, recorders, hautboys, flutes and violins, and some were singers. A few compositions by Jerome and Augustine survive in manuscripts at Oxford and London.” (DART, 1952).

⁴ “Italian 16th-17th-century composer. He was perhaps related to the English Bassanos” (DART, 1952).

o ramo inglês da família Bassano só foi comprovado em 1992, por Giulio Ongaro, como será mostrado mais à frente.

Já na edição seguinte do dicionário, intitulado *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980), no verbete “Bassano, Giovanni”, escrito por Denis Midgley Arnold, não é mencionada a possibilidade de parentesco entre Giovanni Bassano e os Bassanos ingleses. Mas, sim, no verbete “Bassano”, desta vez escrito por Richard Marlow e Diana Poulton. Quanto à impossibilidade de estabelecer uma genealogia, é apresentado o seguinte: “Família italiana de músicos residente na Inglaterra. Eles eram provavelmente parentes da família veneziana com o mesmo nome. [...] (tradução nossa)⁵.”

Em 1979, a musicóloga Eleanor Selfridge-Field, redescobriu o trabalho do historiador Stephen Glover e foi capaz de estabelecer uma árvore genealógica concisa da família Bassano. Esta descoberta também permitiu uma pesquisa de maior profundidade sobre as atividades profissionais desta família, uma vez que já era possível identificar separadamente seus membros. Sendo assim, por meio de uma extensa pesquisa arquivística, Selfridge-Field foi capaz de descobrir diversas composições dos Bassano e esclarecer como os membros da família estavam relacionados à construção e performance de instrumentos de sopro na corte inglesa.

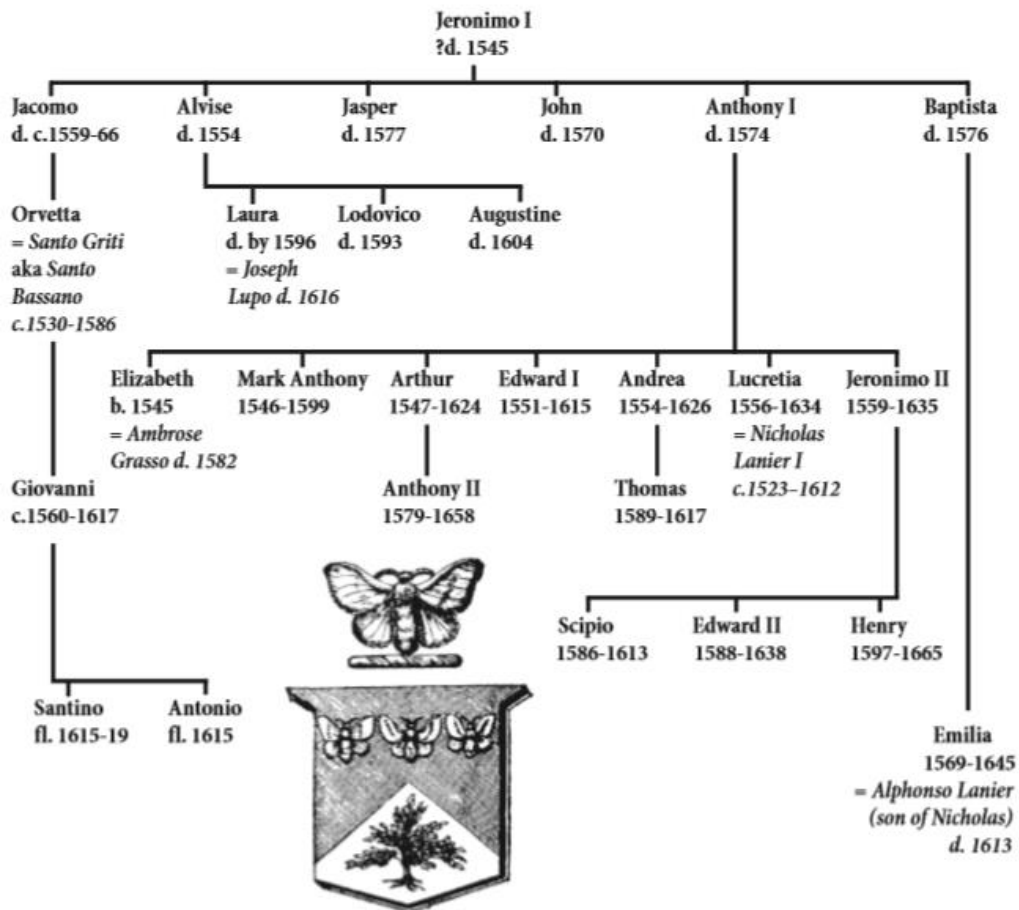
A suposição de que a família Bassano inglesa era a mesma família Bassano de músicos italianos em atividade na mesma época é antiga, afinal ambas compartilhavam várias similaridades além do sobrenome e o período, como, por exemplo, a performance e construção de instrumentos de sopro. Porém, uma hipótese mais fundamentada só foi elaborada em 1985, por Giulio Ongaro, graças à possibilidade de comparar as árvores genealógicas dos ramos italiano e inglês da família Bassano. Sua teoria se baseava essencialmente em três documentos, o mais relevante deles datava de 1567 e seu dado mais importante era a assinatura de ‘Joannes Bassano’, registrado como músico da Rainha da Inglaterra que, temporariamente, residia em Veneza. Este documento foi somado a uma declaração de impostos feita por “Zuane Bassano” no ano de 1566, na qual ele declarava ser proprietário da fração de um quarto de uma casa na cidade de Bassano. No mesmo ano, Julia de Nasis, viúva de Jacomo Bassano e avó de Giovanni, também declarou posse de parte de

⁵ “Italian family of musicians resident in England. They were probably related to a Venetian family of the same name” (MARLOW, POULTON, 1980).

uma casa, dividida em quatro partes, na mesma vizinhança na cidade Bassano. Uma vez que “Zuane” e “Joannes” eram variantes do mesmo nome, Ongaro supôs que ambos correspondiam a John Bassano, um dos irmãos que se mudaram para Inglaterra, e que a casa declarada por ele era a mesma da declaração de Julia de Nasis. Em 1992, no artigo *New Documents on the Bassano Family*, Ongaro comprova sua teoria com base em uma série de documentos de 1571, que tratavam de uma disputa judicial entre Orsetta Bassano (mãe de Giovanni) e os Bassano ingleses pela posse da casa da família na cidade de Bassano.

Desta forma se estabeleceu a árvore genealógica da família Bassano que hoje se tem conhecimento, conectando os ramos veneziano e inglês da família (tabela 1).

Tabela 1: Árvore genealógica da família Bassano.



Fonte: LASOCKI, 2015, p. 12.

2.1.2A família Bassano no século XVI

As origens dos Bassano remetem à cidade que dá nome a família: a província de Bassano, dependência da Sereníssima República de Veneza. A cerca de 65km (em linha reta) de Veneza, a atual Bassano del Grappa está situada no sopé dos Pré-Alpes Vênetos, abaixo do Monte Grappa, na região do Vêneto. Cidade onde a família possuía uma casa, que esteve em sua posse até pelo menos 1571, quando esta foi disputada na justiça por Orsetta e os Bassano ingleses.

O próprio 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 convertido (LASOCKI, PRIOR, 1995, p. 92).

O membro mais antigo conhecido da família Bassano certamente ligado a atividades musicais, é seu patriarca Jeronimo I, que se mudou para Veneza com sua família no início do século XVI. Como aponta Kurtzman (2018, p 230), já em 1512 Jeronimo é citado em um documento como membro dos seis *Trombe e Piffari* do Doge, como “Ser Jheronimo trombon”, indicando o instrumento que ele tocava. Em 1577, 32 anos após sua morte, o médico Lorenzo Marucini descreveu Jeronimo como “Il Piva”, inventor de um novo instrumento grave (provavelmente o *bassanelli*), excelente *piffaro*, construtor de flautas doces que eram de alta estima entre os músicos e bem caras, quando encontradas à venda. O nome “Il Piva” pode significar literalmente gaita de foles ou também uma dança dos séculos XV e XVI. David Lasocki (2015, p. 13) explica que em registros mais antigos a família já havia apresentado esse nome, traçando dois documentos, sendo o primeiro de 1502, no qual o “Magister Hieronymus Piva” e seu filho “Jacob Piva” tinham sido contratados para afinar e dar manutenção em tubos de órgão, que seriam Jeronimo I e Jacomo Bassano. Já o segundo documento data de 1481, e, nele, o prior do Monastério Sancte Crucis deu alguns pedaços de terra próximos à Crespano (16km de Bassano) para Baptista Piva (filho de Andrea Crespano),

sua mulher e seus filhos, Zanantonio e Hieronimo. Para Lasocki, além de revelar o nome do pai, do avô e do irmão de Jeronimo, esse documento sugere que Bassano não era a terra natal de Jeronimo e que a mudança da família para Veneza não era a primeira mudança de Jeronimo.

Em 1515, Alvise é descrito em um documento que cita músicos contratados pela *Scuola di San Marco* para tocar em uma procissão e missa, em que os cantores seriam acompanhados por trompetes, charamelas, flautas doces e cornetos. O documento deixa claro que Alvise não era *piffaro* e o nomeia como “Alvise da Bassan di maestro Jeronimo”. Lasocki (1995, p. 4) explica que o termo “maestro” (proporcional a “mestre” em português) poderia significar líder, ou professor, de um grupo ou mestre construtor de instrumentos.

Alvise também foi empregado em um grupo em Bolonha, que depois seria conhecido como *Il Concerto Palatino*. Documentos descrevem que “Joannes Aloysius de Bassano” foi contratado para tocar sacabuxa em 1519, substituindo Zacharie da Veneza, que foi temporariamente trabalhar para o Papa Leão X. Zacharie era famoso por ser um excelente instrumentista de charamela e sacabuxa, e, também, era membro da família Ganassi, logo, parente de Silvestro Ganassi, famoso tratadista, *piffaro*, flautista e gambista. A contratação de Alvise para substituir este músico de tanta fama sugere que Bassano não só tocava sacabuxa e charamela, como seu antecessor, mas também era um músico qualificado (LASOCKI, 1995, p. 5).

Atendendo pelo sobrenome “de Jeronimo”, em 1531, os irmãos Alvise, Anthony, Jasper e John (filhos de Jeronimo I) foram para a corte do Rei Henrique VIII, que governou a Inglaterra de 1509 a 1547, para tocar sacabuxas. Como apontam, dentre outros documentos, registros de pagamento para “Loyes de Jeronom” (Alvise), “Anthony de Jeronime”, Jasper e John “de Jeronimo”, “Antony e suas sacabuxas”, “Lewes de Jeronyme” (novamente Alvise), ou apenas quatro novos ministros. Não se sabe ao certo por quanto tempo os quatro irmãos permaneceram na Inglaterra, mas, em 1536, Anthony já estava de volta a Veneza, pois neste ano se casou com Eliana de Nasis (irmã de Julia de Nasis, avó de Giovanni Bassano), e seus irmãos provavelmente voltaram com ele (LASOCKI, 1995, p. 6-7).

Em 1538, Anthony Bassano, ao que parece, voltou para a Inglaterra, pois foi nomeado pelo rei como “fabricante de instrumentos musicais diversos”. Anthony trouxe consigo, além de sua família, seu irmão mais velho Jacomo e sua família, que não recebeu nenhum emprego na corte, mas em fevereiro de 1539 os irmãos receberam uma licença para importar vinho da

Gasconha. A importação de vinho da Gasconha era uma atividade lucrativa e licenças similares também foram concedidas para diversos músicos da corte (LASOCKI, 1995, p. 8).

Um ano depois, Alvisé, Jasper e John também se mudaram para a Inglaterra, desta vez trazendo o mais novo dos irmãos Baptista. Juntamente com Anthony, os cinco irmãos foram contratados para estabelecer um novo *consort* na corte inglesa, onde seriam tocadas apenas flautas doces. Este *consort* sobreviveu até a reorganização dos instrumentistas de sopro da corte em um único grupo por Charles I, cerca de 100 anos depois, e durante este período, dos 19 músicos de sopro da corte, não menos que 13 eram ou membros da família Bassano ou ligados a esta por casamento (LASOCKI, 2015, p. 13-14).

Embora os irmãos Bassano viessem se concentrando na performance de sacabuxas e charamelas enquanto viviam em Veneza, assim como na sua estadia anterior em Londres, foram oferecidos a eles trabalhos para a execução de flautas doces, instrumentos que, segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 17-18), não eram estranhos a prática dos *piffari* de Veneza, pois eram comumente utilizados em ambientes internos como recurso de variação timbrística.

Ao se mudar com suas famílias para Londres, os Bassano se tornaram *denizens* ingleses, que são estrangeiros admitidos para viver no país. Com direitos limitados, o status de *denizen* possuía certas desvantagens quando comparado à posição de cidadão inglês, que incluía: impostos mais altos do que aqueles pagos por cidadãos, o fato de que propriedades de *denizens* só poderiam ser herdadas por filhos nascidos na Inglaterra e, principalmente, a impossibilidade de mudar de cidade, de modo que, neste caso, os Bassano não possuíam o direito de deixar Londres (Lasocki, 1995, p. 10-11).

Apesar da limitação de direitos e impostos mais altos, a família Bassano também possuía benefícios graças ao serviço que prestavam, Lasocki (1995, p. 69), explica que:

Como empregados da corte, a família Bassano recebia o status, as recompensas e privilégios que acompanhavam esse serviço. Isso incluía adesão entre a *gentry*⁶; bom salário; remunerações e concessões extraordinárias; e alguma liberdade de deveres paroquiais, impostos e prisão. Como outros músicos da corte, a família era mais rica e com maior status social do que praticamente todos os outros músicos profissionais de Londres, nos séculos XVI e início do século XVII (LASOCKI, 1995, p. 69, tradução nossa).⁷

⁶ Pequena nobreza.

⁷ “As servants of the Court, the Bassano family received the status, rewards and privileges that accompanied such service. These included membership in the gentry; good pay; extra financial rewards and grants; and some freedom from parish duties, subsidy payments and arrest. Like other Court musicians, the family was wealthier and of higher social standing than virtually all other professional musicians in sixteenth- and early seventeenth-century London” (LASOCKI, 1995, p. 69).

Em 1544, após ficar cerca de seis anos em Londres, Jacomo volta para Veneza, dando continuidade ao ramo italiano da família. Para Ongaro (1992, p.410), apesar de só podermos especular os motivos da volta de Jacomo, um motivo que para ele é possível e intrigante pode estar relacionado às atividades comerciais da família, que talvez tenham preferido um agente confiável em Veneza, uma vez que Jacomo e John possuíam uma parceria referida como uma “empresa fraternal” ou *in fraterna existentes*⁸, que poderia incluir os outros irmãos. Ongaro (1992, p. 411) também considera qual seria o papel de Jacomo nesse empreendimento familiar:

Dado o tipo de atividade de Jacomo, eu sugiro que os negócios entre os dois irmãos quase certamente condizem com a produção e venda de instrumentos musicais. Muito provavelmente, Jacomo servia como agente dos irmãos em Veneza, fornecendo instrumentos e provavelmente partituras para seu uso em Londres, e talvez para revenda na Inglaterra (ONGARO, 1992, p. 411, tradução nossa).⁹

Outra possibilidade apontada por Ongaro (1992, p. 410) é que, devido à morte do pai, Jeronimo I, em 1539, ele teria voltado para Veneza para resolver questões legais e assumir a oficina sua oficina; essa possibilidade também é apontada por David Lasocki (2015, p. 14) e Douglas Kirk (1989), que acrescenta a possibilidade de Jacomo ter ido para Londres apenas para auxiliar Anthony a montar sua oficina de construção de instrumentos. Além disso, Lasocki e Prior (1995, p. 11) esclarecem que este era um bom momento para deixar a Inglaterra, pois vários judeus estavam sendo presos e Jacomo não possuía os mesmos privilégios que seus irmãos músicos da corte.

As gerações seguintes da família Bassano que nasceram na Inglaterra aproveitaram do direito de se mudar de Londres e adquirir propriedades. A segunda geração se casou na maioria das vezes com famílias de músicos da corte, mas, já nas gerações seguintes, casamentos entre famílias de músicos foram ficando cada vez mais incomuns (LASOCKI, 1995, p.85-86). Lasocki também conclui:

A família Bassano, então, tinha títulos de cavaleiro, adquiriram um brasão e, em alguns casos, acumulavam quantidades substanciais de propriedades. Eles continuaram como músicos da corte até o século XVII, depois se voltaram para ocupações mais lucrativas. Eles também se casaram entre pessoas de posse. Assim,

⁸ Termo legal que normalmente indica algum tipo de corporação, empresa ou negócio familiar.

⁹ “Given the type of activity of Jacomo, I would suggest that the business between the two brothers almost certainly concerned the production and sale of musical instruments. Most likely, Jacomo served as the other brothers’ agent in Venice, providing them with instruments and probably also with music for their use in London, and perhaps for resale in England” (ONGARO, 1992, p. 411).

eles se ajustaram solidamente entre a *gentry* (LASOCKI, 1995, p. 86. tradução nossa).¹⁰

Já no ramo veneziano da família, a filha de Jacomo, Orsetta, casou-se com Santo Gritti da Sabenico, e juntos eles conceberam Giovanni Bassano, o mais renomado membro da família Bassano, que será abordado com mais profundidade no tópico 1.2 deste trabalho. Santo começou a trabalhar nos negócios da família e passou a utilizar o nome de “Santo Bassano”, renomado construtor de instrumentos de sopro em Veneza no século XVI. Giulio Ongaro (1992, p. 409) explica que tais mudanças de nome eram comuns no Renascimento e dá um exemplo do caso que, segundo ele, talvez seja o mais famoso: o filho de Piero di Fais, Giovanni, que pegou o sobrenome de seu tio Andrea Gabrieli.

Com o passar do século XVI, as mais novas gerações dos dois ramos da família não parecem ter interagido muito, com exceção de algumas visitas pontuais. O registro de maior contato entre os dois ramos é uma disputa legal de 1571 entre Orsetta Bassano e Baptista Bassano, que representava a si mesmo, seu irmão Anthony e os filhos de Anthony (que eram herdeiros de John), pela casa da família em Bassano, da qual Orsetta, Jasper, Anthony e os herdeiros de John, possuíam um quarto cada. Baptista era o irmão mais novo e havia nascido em Veneza, por isso não possuía parte do imóvel. O pedido de Orsetta pela posse total da casa foi negado pela corte, o que resultou em uma apelação e, antes que este se tornasse um processo demorado, ambas as partes chegaram em um acordo: Orsetta receberia as partes da casa de Anthony e do espólio de John, além disso os Bassanos ingleses convenceriam Jasper a doar sua parcela da casa a Orsetta dentro de cinco meses; em troca, Orsetta deveria cumprir o testamento de John, que havia deixado 50 ducados para serem usados como dote da filha de Orsetta e Santo, que não é nomeada (ONGARO, 1992, p. 410).

2.1.3O brasão

Lasocki e Prior (1995, p. 79) explicam qual era a importância do brasão para a representação do status social no século XVI:

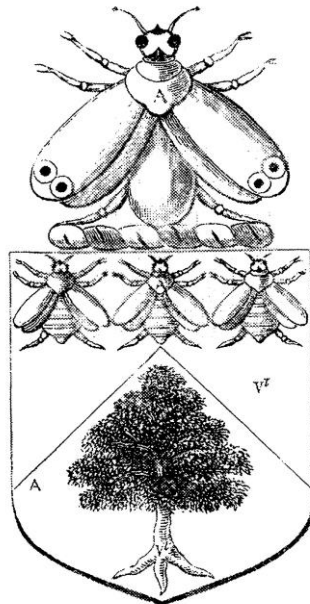
Para a classe média dos séculos XVI e XVII, os títulos – os índices de posição social – eram reconhecidos pelos brasões e determinados pela riqueza, propriedades,

¹⁰ “The Bassano family, then, had the titles of gentlemen, acquired a coat of arms, and in some cases held substantial amounts of property. They continued as Court musicians into the seventeenth century, then turned to more lucrative occupations. They also married into the gentry. Thus they fitted solidly into the gentry themselves” (LASOCKI, 1995, p. 86).

profissões ou ofícios e conexões com outras famílias através do casamento (LASOCKI, PRIOR, 1995, p. 79, tradução nossa).¹¹

O brasão dos Bassano foi descrito duas vezes por mensageiros ingleses, em Londres, 1633, e em Essex, 1634. Nele, estavam representadas três mariposas do bicho da seda na parte de cima do escudo; na parte de baixo, um loureiro, e, no cume, uma mariposa pousada, com o lema “Grace me guide” (“[A] Graça me guia”, tradução nossa). Esta descrição e a representação do brasão (figura 2) estão no primeiro volume do livro *The Visitation of London Anno Domini 1633, 1634 and 1635* (1880) de Sir Henry Saint-George. Uma versão semelhante (figura 3) é apresentada pelo antiquário e historiador Stephen Glover em *History of the County of Derby*, 1829. Esta descrição é questionada em apenas um detalhe: o tipo da árvore. E, evidências encontradas na coleção de manuscritos do *College of Arms*, em Londres, apontam que se trata de uma amoreira. O manuscrito escrito pelo *Somerset Herald*, Sir William Segar, entre 1588 e 1597, descreve a parte de cima do brasão com três borboletas, na parte de baixo um loureiro e no topo uma borboleta pousada com asas levantadas, porém em uma nota o autor corrige a afirmação indicando que as borboletas são, na verdade, de bichos da seda e que o loureiro é uma amoreira (Apud. LASOCKI, PRIOR, 1995, p. 79-83).

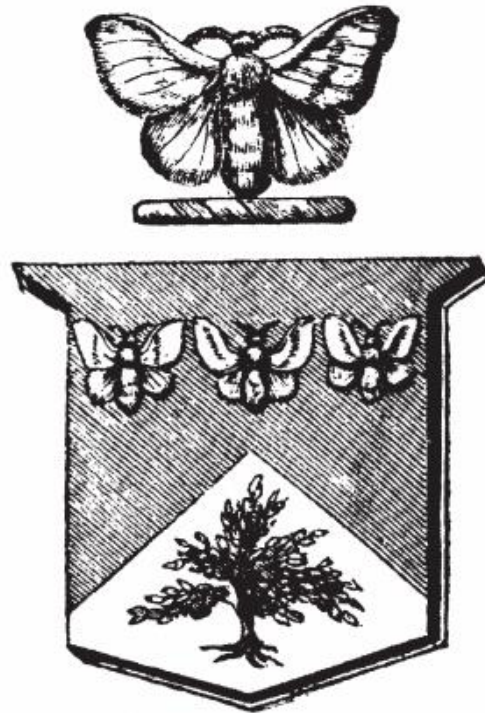
Figura 2: Brasão da família Bassano representado por Sir Henry Saint-George (1880).



Fonte: SAINT-GEORGE, 1880.

¹¹ “For the middle classes in the sixteenth and seventeenth centuries, titles — the indices of social position — were recognized by arms and determined by wealth, property holdings, professions or trades, and connections with other families through marriage” (LASOCKI, PRIOR, 1995, p. 79).

Figura 3: Brasão da família Bassano representado por Stephen Glover (1829).



Fonte: GLOVER, 1829.

Para Lasocki e Prior (1995, p. 80), a nota de Segar preserva a versão correta do brasão, pois as ilustrações do brasão mostram que os insetos são certamente mariposas e bichos da seda se alimentam apenas de folhas de amoreira. Lasocki e Prior ainda acrescentam que a criação de bichos da seda foi introduzida em Bassano por volta de 1500 e que a indústria seda foi introduzida na Itália por imigrantes judeus. Outra associação apontada pelos autores é que a palavra italiana para amoreira é *moro*, mesma palavra utilizada para identificar pessoas de origem islâmica ou judaica. Para os autores, a confusão nas descrições não é surpreendente, pois os irmãos que se mudaram de Veneza para Londres eram as pessoas que conheciam melhor o brasão da família e, quando os registros de descrições foram feitos (1588, 1633, 1634 e 1829), todos eles já estavam mortos.

Outra versão do brasão (figura 4) se encontra na Catedral de Lichfield, pintada sobre mármore, e, para Lasocki e Prior (1995, p. 83), representa o que Segar descreve: uma mariposa pousada com asas levantadas, porém, com um mote diferente.

Figura 4: Brasão da família Bassano na Catedral de Lichfield.



Fonte: LASOCKI, 1995, p. 83.

O brasão da família, que apresenta bichos da seda e amoreiras, é uma evidência de identidade judaica, pois relaciona a família ao mercado e produção da seda, uma indústria introduzida pelos judeus na Itália. Porém, é pouco provável que a família tenha tido algum envolvimento com tal indústria em Bassano, pois a mesma foi introduzida na cidade por volta de 1500, e, nesta época, os Bassano definitivamente já eram músicos e construtores de instrumentos (LASOCKI, PRIOR, 1995, p. 93).

2.1.4 Marcas e a construção de instrumentos de sopro da família

Para Lasocki (1995, p. 210), através dos estudos, é cada vez mais claro que a família Bassano estava entre os mais importantes construtores de instrumentos do século XVI. Sendo assim, muito provavelmente alguns instrumentos feitos pelos Bassano sobreviveram até os dias de hoje, devido à sua fama e requisição na época. Nenhuma das marcas conhecidas pode ser confiavelmente atribuída a eles, no entanto, existem duas marcas associadas, hoje, pelos pesquisadores: a marca em forma de “!!” estilizados, ou “pés de coelho” e a marca “HIERS·”, variando nas formas: “HIER·S”, “HIERO·S” e “HIE·S”.

2.1.4.1 “!!” ou “pés de coelho”

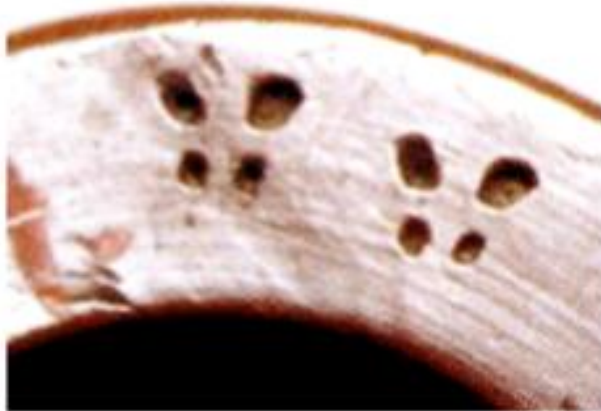
Encontrada na maior parte dos instrumentos sobreviventes do Renascimento, a marca dos “pés de coelho” (fig. 5 e 6) pode aparecer em duplas ou trios e, no caso de cornetos, acompanhada por um arabesco (fig. 7) desenhada no instrumento.

Figura 5: Marca !! em flauta.



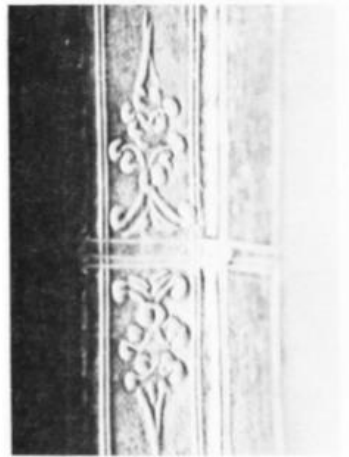
Fonte: SILVA, 2010 p. 106.

Figura 6: Marcas !!! em flauta.



Fonte: SILVA, 2010 p. 106.

Figura 7: Arabesco em forma de “Árvore” marcada em corneto



Fonte: LYNDON-JONES, 1999, p. 277.

Tal iconografia é de fácil ligação com o brasão da família Bassano, associando os “pés de coelho” a bichos de seda e o arabesco a uma amoreira. Porém, a imagem do brasão da família descoberta por Lasocki é posterior aos primeiros instrumentos que ostentam essa marca (LYNDON-JONES, 1999, p. 243).

Em um estudo publicado em 1999, Maggie Lyndon-Jones catalogou mais de vinte variações da marca, nomeadas com a abreviação “!! ML-J tipo ‘x’”. As diferenças podem indicar o período aproximado em que foram feitos os instrumentos e possibilitam algumas especulações sobre a autoria destes. Lyndon-Jones conclui que as variações se devem à grande quantidade de artesãos que fabricaram esses instrumentos e que as diferentes marcas encontradas em um mesmo instrumento podem indicar a mão de obra de mais de um construtor. Cerca de 42% das marcas se concentram nos tipos A, B, C e D, que apresentam grande similaridade entre si, podendo esses instrumentos terem sido fabricados na mesma oficina, ou em oficinas próximas, por um grupo de pessoas interligadas ou uma família.

2.1.4.2 HIERO·S, HIE·S e HIER·S

Aparecendo nas variações “HIER·S” (fig. 8), “HIERO·S” e “HIE·S”, as marcas “HIERS·” (fig.9) estão presentes em 31 instrumentos sobreviventes: 14 flautas doces, nove cornetos e oito dulcianas, e são provavelmente de uma oficina de construção de instrumentos veneziana, talvez de gerações de artesãos diferentes (LASOCKI, 2001).

Figura 8: Marca HIE·S em flauta.



Fonte: SILVA, 2010 p. 103.

Figura 9: Marca HIERS· em flauta.



Fonte: SILVA, 2010 p. 103.

A marca é descrita por Lasocki (1993) como uma abreviação do nome Hieronymus, equivalente latino para Jeronimo, o que pode associar a marca a Jeronimo Bassano, e posteriormente a Jacomo e Santo Bassano que deram continuidade à sua oficina. Outra hipótese que embasa essa teoria é o fato de Alvisé, Anthony, Jasper e John terem usado o sobrenome “de Jeronimo” em sua primeira estadia na corte do Rei Henrique VIII, pois já eram uma família de músicos e construtores, e assim poderiam estar levando o nome da oficina de sua família.

Porém Douglas Kirk (1989) chama a atenção para o fato de que entre os instrumentos sobreviventes marcados com HIER·S se encontram dulcianas uma oitava a baixo, e o primeiro fabricante de instrumentos de sopro a construir um instrumento deste tipo teria sido Siegmund Schnitzer, de Nuremberg, em 1547, apontando então que essa marca talvez pertencesse a um construtor do final do século XVI, provavelmente também veneziano, dada

as similaridades com os instrumentos marcados “!!” ou “pés de coelho”, que hoje são atribuídos aos Bassano.

Para David Lasocki (2001), as dulcianas representadas por Michael Praetorius no *Theatrum instrumentorum* (figura 10), apêndice da segunda parte do tratado enciclopédico *Syntagma musicum* (1619), e o instrumento presente na pintura *Adorazione dei pastori* (figura 11) do pintor italiano Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664), apresentam similaridades de design com as dulcianas sobreviventes desta marca.

Figura 10: Dulcianas representadas por Michael Praetorius.

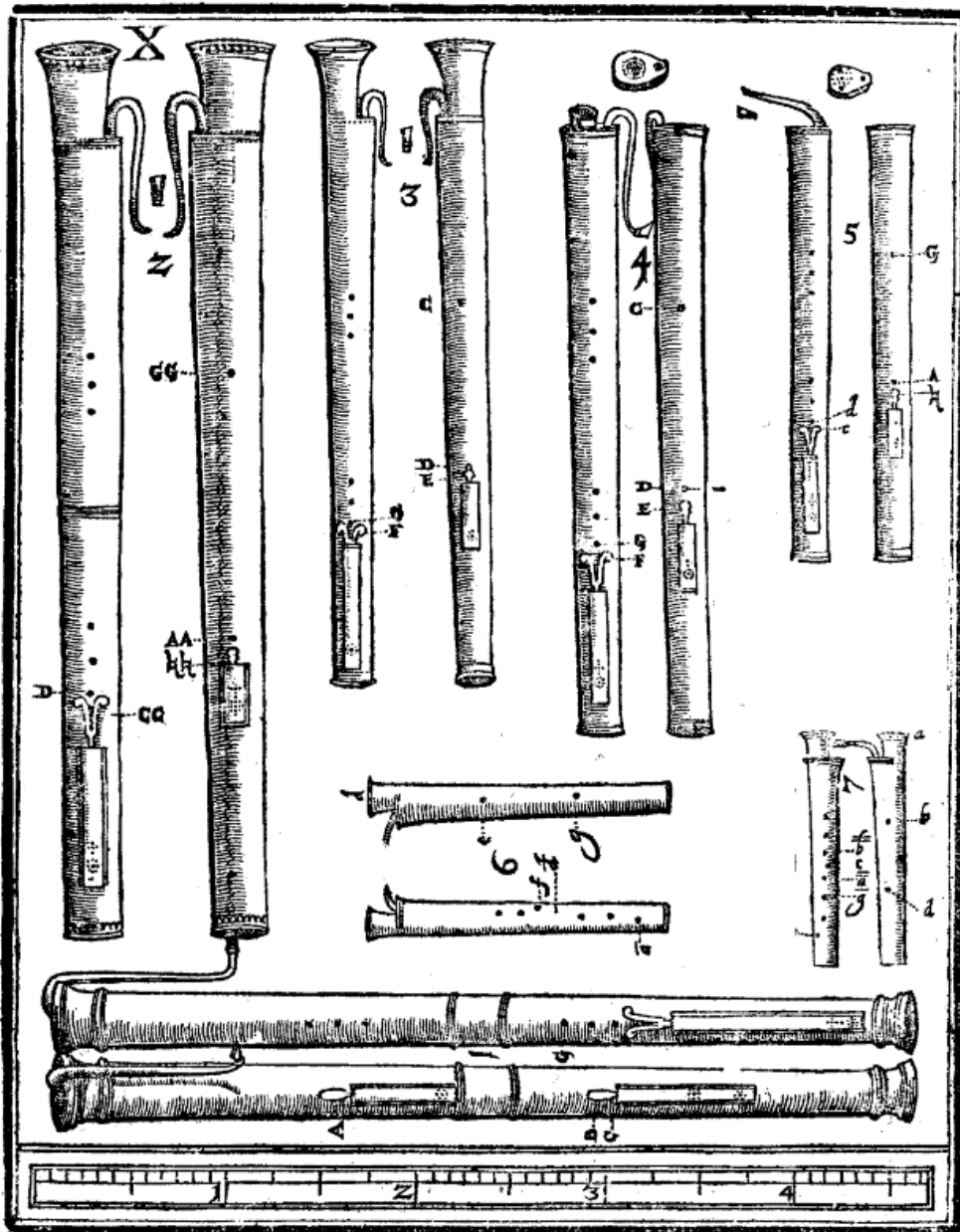


Figura 11: Adorazione dei pastori de Giovanni Benedetto Castiglione

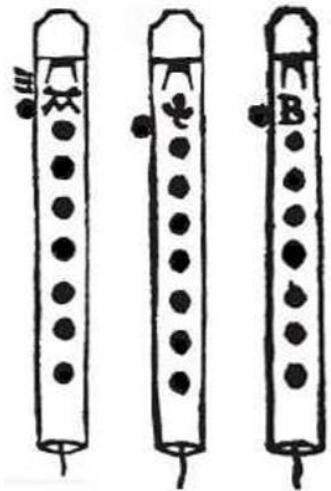


Fonte: CASTIGLIONE, 1645.

2.1.4.3 A marca “B” apresentada por Silvestro Ganassi no tratado *Opera Intitulata Fontegara* (1535)

No tratado *Opera Intitulata Fontegara* (1535), primeiro tratado conhecido dedicado a apenas um instrumento e, também, o primeiro tratado dedicado à diminuição, Silvestro Ganassi revela uma preocupação didática e sistemática com o estudo da flauta doce, ao explicar como soprar, como articular, como produzir as notas e como realizar diminuições. O autor também apresenta opções de dedilhados extremamente agudos para a flauta contralto em sol que nunca haviam sido mostrados, e por esse motivo ele acha necessário demonstrar seus exemplos em três modelos (fig. 12) de três construtores diferentes, pois os dedilhados podem variar devido a forma como cada instrumento é feito.

Figura 12: Três exemplos de um dedilhado em modelos de flauta diferentes.



Fonte: TETTAMANTI, 2010, p. 131.

A primeira marca se refere a família Schnitzer, construtores de instrumentos de sopro ativos em Nuremberg e Munique entre os anos de 1490 e 1560. Suas flautas possuem uma furação interna que diverge dos demais instrumentos renascentistas, o que possibilita com maior facilidade o alcance das notas descritas por Ganassi. A segunda pertence ao construtor Rauch von Schrattenbach, que parece ter vivido entre 1460 e 1595 no vilarejo de Schrattenbach, na Bavária. Nenhum instrumento sobrevivente com essa marca funciona com o dedilhado descrito, porém sobreviveram apenas instrumentos graves (TETTAMANTI, 2010, p. 132-133).

A terceira marca, “B”, ainda não foi identificada, mas muitos estudiosos relacionam a marca à família Bassano, que estava ativa na mesma época e na mesma cidade que Silvestro Ganassi quando o tratado foi publicado, porém este não faz nenhuma menção clara aos Bassano (TETTAMANTI, 2010, p. 133-135). Maggie Lyndon-Jones (1999, p. 262) explica que as marcas mais comuns em instrumentos sobreviventes são “ÂÂ” (Schnitzer), “!!” (atribuída aos Bassano) e o trevo de Rauch. Ganassi descreve “ÂÂ”, “B” e o trevo, então, talvez, para ele, seria óbvio que B e “!!” fossem permutáveis. Lyndon-Jones também sugere que as marcas !! ML-J tipo A possuem no seu topo um pequeno “B” espelhado. No entanto, marcas com letras capitulares são características de construtores de Nuremberg do século XVII, podendo a marca “B” provavelmente pertencer a um construtor germânico, assim como as outras marcas descritas no tratado (TETTAMANTI, 2010, p. 135).

2.2 A vida de Giovanni Bassano

Filho de Orsetta Bassano e Santo Gritti, 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”, 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 Ongaro (1994, p. 224) Giovanni poderia corresponder também ao “Zanetto” 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).

Este grupo de instrumentistas era liderado por Girolamo Dalla Casa (-1601), cornetista e autor do tratado de diminuição *Il vero modo di diminuir* (1584), publicado em duas partes e dedicado ao Conde Mario Bevilacqua. 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 (KURTSMAN, 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 (ONGARO, 2018, p. 33-34, tradução nossa).¹²

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 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 instrumentos da Basílica de São Marcos (TETTAMANTI, 2010, p. 184-185).

Após a morte de Dalla Casa em 1601, Giovanni Bassano herda tanto a posição de liderança no grupo de *piffari* da Senhora (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). Deste período, Eleanor Selfridge-Field (1976, p. 153-154) aponta uma possível representação de Giovanni Bassano, uma gravura de Giacomo Franco (1550-1620) publicada em *Habiti d'huomeni et donne Venetiane* (1610), na qual é apresentada a chegada do Doge na Igreja de San Giorgio Maggiore para o serviço de natal (figura 13). A autora explica que os músicos não são a orquestra de São Marcos, mas sim

¹² “[...] 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).

piffari e, apesar de poder ser qualquer um dos muitos grupos de *piffari* em atividades naquela época, por causa da data é possível que o personagem que conduz o grupo seja Giovanni Bassano.

Figura 13: Gravura de *Habiti d'huomeni et donne Venetiane* (1610).



Fonte: FRANCO, 1610.

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, sua função era 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 era improvável para um instrumentista que teve sua fama ligada inicialmente a um tutor 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.

Em 1585, Giovanni Bassano publicou sua primeira obra completa: *Ricercati, Passagi et Cadentie*. Este tutor de improvisação, dedicado à Alvise Balbi e editado por Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, apresentava oito ricercatas solo, exemplos de passagens e cadências diminuídas, e duas diminuições completas do madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore. Apesar de *Ricercati, Passagi et Cadentie* ser abordado com maior profundidade no tópico 3.4.1 deste trabalho (que inclui uma tradução da dedicatória), a relação entre Alvise Balbi e Giovanni Bassano será abordada a seguir.

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. Descrito por Bassano como “Luigi Balbi, orador eloquentíssimo”, Balbi teve seu talento para a oratória elogiado não somente por Bassano, mas por diversos dos seus contemporâneos. Em 1560, o escritor Bernardino Partenio (-1588) publica em língua vernácula o diálogo *Della imitatione poetica*, em sua dedicatória a Balbi, o autor descreve que o advogado em sua juventude era estudioso da oratória e de outras virtuosas disciplinas, nas quais, assim como na oratória, ele já superava seus pares, e quando adulto superava os mais experientes que ele (Apud. BARONCINI, 2018, p. 190-192).

Autor de diversos trabalhos não publicados em latim e na língua vernácula, Balbi era colecionador de livros impressos e manuscritos de direito, porém também colecionava

trabalhos sobre teologia, história, música e geografia. Porém, de todas suas atividades, além do direito, a música era a mais importante, o que explica sua vasta coleção de instrumentos musicais e partituras, impressas e manuscritas, que estão descritas em seu inventário, que consta, além de muitas partituras, estantes de partitura, lanternas usadas pelos músicos (descritas como “lumi ad uso della musica”) e cerca de 80 instrumentos musicais, que incluem um órgão, dois clavicórdios, 24 alaúdes, 17 violas da gamba, três violones, seis liras, um violino, dez flautas doces, oito flautas transversais, oito cornetos e dois trombones (BARONCINI, 2018, p. 191-195)

Um cenário semelhante é descrito em 1579 pelo compositor Ippolito Baccusi (1550-1609), na dedicatória a Balbi no livro *Motectorum cum quinque sex et octo vocibus*. Baccusi declara que ficaria muito feliz quando ouvisse seus trabalhos no *ridotto* de Balbi, um lugar onde, segundo o compositor, apenas os mais nobres eram admitidos para assistir os maravilhosos concertos com os refinados instrumentos de Balbi, apesar de não reconhecer suas composições como dignas de serem cantadas por talentos tão nobres ou executadas por uma variedade e abundância de instrumentos como as que Balbi reunia. Para Baroncini (2018, p. 195), essa descrição confirma que o *studio di musica* de Balbi não era apenas um ambiente refinado para a exibição de seus instrumentos e material musical coletado, mas um *ridotto* equipado com o necessário para qualquer tipo de performance musical.

Giovanni Bassano certamente participava ativamente do *ridotto* de Alvise Balbi, na dedicatória de *Ricercati, Passagi et Cadentie* (1585), Bassano escreve:

[...] até diria para dedicá-las [as diminuições] à Vossa Senhora Excelentíssima se não as reconhecesse como suas pelo direto domínio que tem sobre mim; reconhecendo não ter podido ser autor se não pelos infinitos favores, os quais, agradou-lhe em consentir-me (BASSANO, 1585, tradução nossa).

Para Baroncini (2018, p. 196) este trecho sugere o apoio financeiro e o *ridotto* de Balbi serviram como o suporte perfeito para o desenvolvimento criativo deste tratado, pois se tratava de um ambiente musicalmente estimulante e com consideráveis investimentos de Balbi na estrutura de seu *studio di musica*. Outro ponto interessante mencionado por Bassano são os favores de Balbi. Um exemplo desses favores são, provavelmente, as aulas de música que Giovanni Bassano dava aos filhos de Guglielmo Maffei, tabelião da procuradoria, amigo próximo de Balbi e executor de seu testamento. Sobre este, caso Baroncini (2018, p. 200) escreve:

[...] seu posto como professor de música foi um dos “infinitos favores” (‘infiniti favori’) que Bassano afirma ter recebido de Balbi em sua dedicatória de 1585 – um favor que, como muitos outros maiores, poderia ter surgido das interações próximas que o *ridotto* proporcionava (BARONCINI, 2018, p. 200, tradução nossa).¹³

Outro possível favor está ligado à nomeação de Giovanni Bassano como instrumentista em São Marcos: os procuradores de Supra de São Marcos, Andrea da Lezze e Andrea Dolfin também frequentavam o *ridotto* de Alvise Balbi e isso pode ter sido de extrema importância para a nomeação de Bassano, como escreve Baroncini (2018, p. 200):

Nós não sabemos como, com apenas quinze anos de idade, Bassano chegou a se apresentar nos coros dos órgãos de São Marcos provocando aprovação unânime no Natal em 1575 e, logo depois, foi nomeado para o grupo musical da basílica. Mas, como ilustram as “travessuras” em torno da nomeação de Gioseffo Guami em São Marcos (um incidente que realmente exemplifica como um *ridotto* poderia servir como plataforma de lançamento para um emprego institucional), algumas coisas não acontecem por acaso. Portanto, é possível que Balbi e seu *ridotto* tenham desempenhado um papel na organização e apoio à entrada do jovem cornetista em São Marcos, sem dúvida o *ridotto* já havia sido estabelecido em meados da década de 1560, assim como a relação de Balbi com os Procuradores da Lezze e Dolfin, que votaram pela nomeação de Bassano em 1576 (BARONCINI, 2018, p. 200, tradução nossa).¹⁴

Outros músicos importantes também tiveram contato com Alvise Balbi e provavelmente frequentaram seu *ridotto*, como Andrea e Giovanni Gabrieli. Balbi representou Andrea em uma disputa judicial documentada em 1579; já a sua ligação com Giovanni é documentada em 1585, no batismo do filho de Vincenzo Colonna (construtor de órgãos e zelador dos órgãos da Basílica de São Marcos) e sua esposa Marta (que era sobrinha de Gioseffo Zarlino), no qual Alvise e Gabrieli eram padrinhos da criança. Para Baroncini (2018, p. 197-198) estas interações são evidências de que os Gabrieli e Colonna frequentavam o *studio di musica* de Balbi, e mostram como podem ser multifacetadas as relações estabelecidas entre um patrono e seu protegido, neste caso dois compositores e organistas e um construtor de instrumentos.

¹³ “[...] his post as music tutor was one of the ‘infinite favours’ (‘infiniti favori’) that Bassano claims to have received from Balbi in his 1585 dedication—a favour that, like many other larger ones, could have arisen from the close interactions the *ridotto* afforded.” (BARONCINI, 2018, p. 200).

¹⁴ “We do not know how, at only fifteen years of age, Bassano came to perform in the organ lofts at St. Mark eliciting unanimous approval on Christmas of 1575 and, shortly after, to be appointed to the basilica’s musical staff. But as the ‘shenanigans’ surrounding the nomination of Gioseffo Guami at San Marco illustrate (an incident that truly exemplifies how a *ridotto* could serve as a launch pad for institutional employment), some things do not happen by chance. It is therefore possible that Balbi and his *ridotto* played a role in organizing and supporting the young cornettist’s entrance into San Marco, for the *ridotto* was without doubt already established by the middle of the 1560s, as were Balbi’s relationships with the Procurators da Lezze and Dolfin, who voted for Bassano’s nomination in 1576” (BARONCINI, 2018, p. 200).

Na primeira parte do tratado sobre órgão *Il Transilvano* (1593), de Girolamo Diruta, o autor reserva um pequeno trecho para elogiar Giovanni Bassano e suas diminuições. Em passagem traduzida por Delphim Rezende Porto (2013, p. 106), Girolamo diz: “[...] virtuosíssimo e muito gentil *misier* Giovanni Bassano, nas quais vereis toda sorte de diminuições para cornetti, para violinos e também passagens para cantar.” Este primeiro volume do tratado de Diruta é dedicado ao Príncipe da Transilvânia, Sigismondo Battori, a quem Bassano também dedica a coletânea de motetos *Concerti ecclesiastici* (1599). Outra coincidência é a menção do organista do Príncipe, Antonio Romanini, em ambas as publicações, Bassano o elogia e diz ser seu amigo e Diruta, além de elogiar, publica uma de suas poucas peças conhecidas, a *Toccata dell’ octavo tono*. Para Peter Király (2017, p. 242), Romanini claramente teve um importante papel no intermédio entre músicos venezianos e a corte de Battori.

Ao todo, cinco edições musicais foram dedicadas ao Príncipe entre os anos de 1590 e 1599, sendo elas, além das já descritas, *Motecta quinque vocum* (1590) e *Il primo libro de madrigali* (1595) de Giovanni Battista Mosto (músico da corte de Battori) e *Il decimosettimo libro de madrigali* (1595) Philippe de Monte. Király (2017, p. 237) explica que Sigismondo certamente tinha um interesse pela música italiana, argumento que é reforçado pela presença de músicos da Itália, sobretudo venezianos, em sua corte, porém essas dedicatórias eram, provavelmente, ferramentas políticas de Battori, uma vez que não indicavam contato pessoal do príncipe com os músicos que, exceto Mosto, foram provavelmente contratados por intermediários.

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 ao corneto, na qual fica claro não só sua predileção como também a superioridade que ele vê no instrumento. Dalla Casa escreve:

Dos instrumentos de sopra, 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 [i.e. ter um bom som] e ficar de olho para não fazer com que o instrumento tenha um quê de Trompa, nem de [Corneto] *mutto*. [...] Eu escreveria

ainda sobre os outros instrumentos de sopro, mas por ser este o principal deixo de escrever (DALLA CASA, 1585, tradução nossa);¹⁵

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” (SELFRIDGE-FIELD, 1976, p. 158, tradução nossa).¹⁶

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 disso, poucos instrumentistas de sopro foram contratados e maior espaço foi dado para violinos, violas e violoncelos.

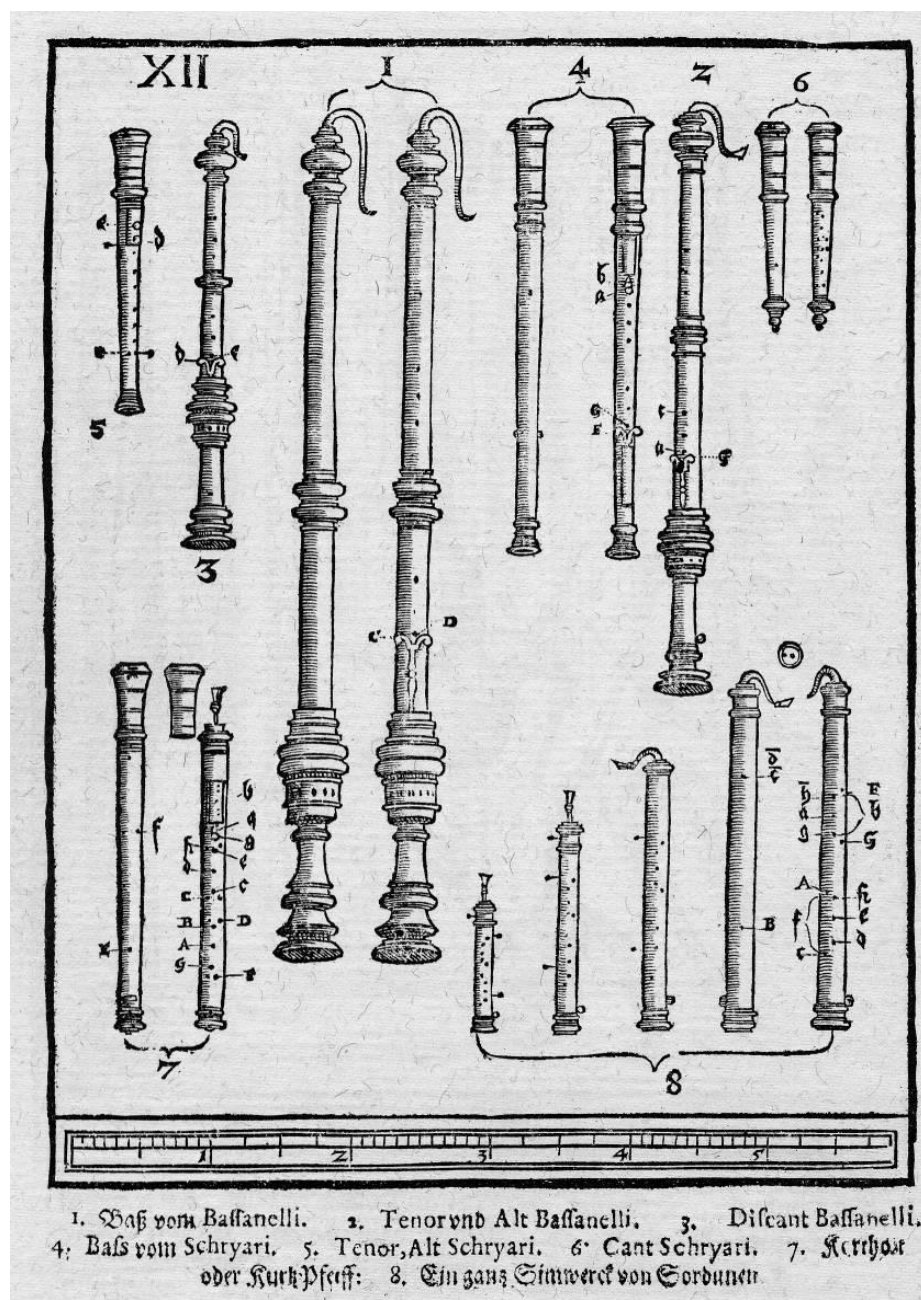
Na segunda parte de *Syntagma musicum* (1619), Michael Praetorius atribui a invenção do *bassanelli*, instrumento suave de palheta dupla sem exemplares sobreviventes, a Giovanni Bassano. Praetorius também representa (figura 14) uma família no *Theatrum instrumentorum*, apêndice da segunda parte do tratado. Para Charles Foster (1992, p. 424), o mais provável é

¹⁵ 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 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).

¹⁶ 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).

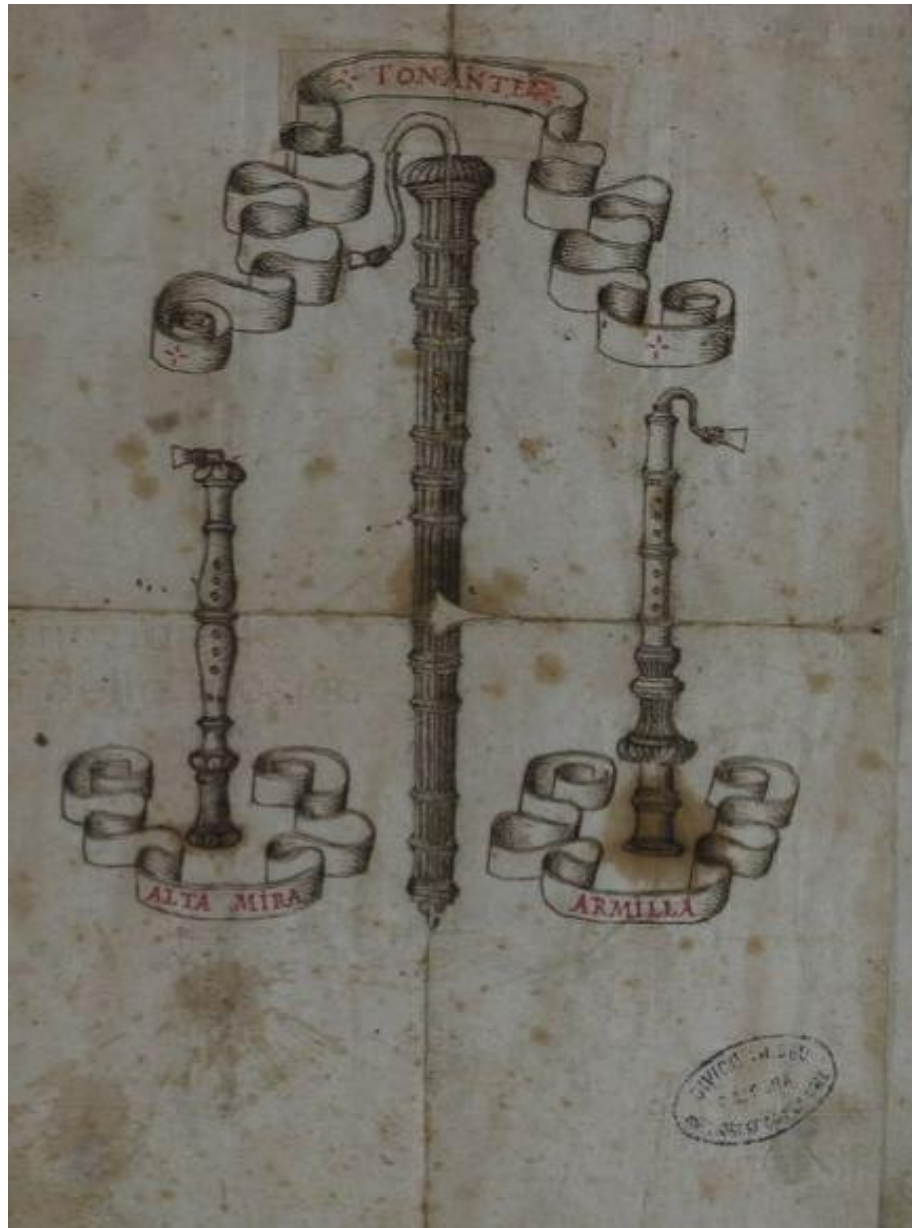
que Santo fosse o inventor do instrumento, pois este solicitou em 1582 a patente de um novo instrumento de sopro, porém Foster também reconhece que Giovanni também poderia estar envolvido no processo de invenção e aperfeiçoamento do *bassanelli*. Jeronimo I, avô de Giovanni e sogro de Santo, também foi descrito como inventor de um novo instrumento pelo médico Lorenzo Marucini em 1577, instrumento este que também poderia ser o *bassanelli*. Um instrumento com características similares também é representado (figura 15) no manuscrito *Il docimelo* (1600) de Aurélio Virgiliano.

Figura 14: Família de bassanelli representada por Praetorius.



Fonte: PRAETORIUS, 1619.

Figura 15: Instrumentos semelhantes ao bassanelli representados por Virgiliano.



Fonte: VIRGILIANO, 1600.

Não se sabe muito sobre os descendentes de Giovanni Bassano. Além de dois filhos que morreram na infância, seu filho Santino também era músico e foi contratado para tocar sacabuxa em São Marcos em 1615. Outro possível filho de Giovanni é Antonio Bassano, também cornetista, que sucedeu Giovanni Bassano no posto de líder dos *piffari* do Doge em 1615. O possível grau de parentesco seria uma boa explicação de porquê Giovanni deixou tal cargo. Antonio também poderia ser filho da irmã de Giovanni, que é mencionada na disputa judicial entre Orsetta Bassano e os Bassano ingleses, e, assim como Santo Gritti, teria adotado o nome Bassano por causa da fama da família.

3 As publicações de Giovanni Bassano e a tradição da arte de diminuir

Ao todo, Giovanni Bassano possui oito publicações:

- *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585), impresso em Veneza pela dupla Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, reimpresso apenas por Vincenti em 1598;
- *Fantasie per cantar et sonar* (1585), impresso em Veneza por Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino;
- *Canzonette a quatro voci*, (1587), impresso em Veneza por Giacomo Vincenti;
- *Il fiore del caprici musicali a quatro voci* (1588), impresso em Veneza por Giacomo Vincenti;
- *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), impresso em Veneza por Giacomo Vincenti;
- *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598), parte de bassi per l'organo publicada separadamente em 1599, ambas editadas por Giacomo Vincenti;
- *Concerti ecclesiastici* (1599), editada por Giacomo Vincenti;
- *Madrigali et canzonette concertate* (1602), editada por Giacomo Vincenti.

Destas, apenas duas são dedicadas à arte de diminuir: *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585) e *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591).

3.1 *Ricercate, Passaggi et Cadenzie* (1585)

Além de ser a primeira publicação de Giovanni Bassano, *Ricercate, passagi et cadenzie* (1585) é, também, a sua primeira publicação dedicada à arte de diminuir. Editada pela dupla Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino e reeditada por Vincenti em 1598, a obra é dedicada a Alvise Balbi 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.

Bassano apresenta sua dedicatória “Ao muito magnífico e excelentíssimo, meu senhor observadíssimo, o senhor Luigi Balbi, Orador eloquentíssimo”. Tal orador era Alvise Balbi, advogado e consultor jurídico da Procuradoria de Supra, como já mencionado no item 3.3.6. deste trabalho. A dedicatória de Bassano é a seguinte:

Estas minhas fadigas, as quais pensei que publicando-as deveriam aliviar (ainda que em pequena parte) aquelas dos estudiosos desta profissão, até diria para dedicá-las à Vossa Senhoria Excelentíssima se não as reconhecesse como suas pelo direto domínio que tem sobre mim; reconhecendo não ter podido ser autor se não pelos infinitos favores, os quais, agradou-lhe em consentir-me. Por tal apoio, espero sempre também

crescer em produção de semelhantes e maiores frutos. Publico-as, portanto, sob o seu nome e não somente para que aqueles que poderão ter alguma utilidade saibam a qual primeira causa pertence a dívida, mas [também] para dar quase um tributo à sua virtude, que não é somente [aquela] de poder com eloquência célebre engrandecer as coisas tênues e reavivar as desesperadas, mas [também] com benefícios singularíssimos tornar ilustre a alheia pobre e obscura sorte. Digne-se, portanto, Vossa Senhoria Excelentíssima, em aceitá-las e apreciá-las com aquele ânimo com o qual eu lhe ofereço. E com isto, beijando-lhe a honrada mão, para sempre me oferto como servo amorosíssimo (BASSANO, 1585, tradução nossa).¹⁷

A carta ao leitor de *Ricercate, passagi et cadenzie* é a única parte do tutor na qual Bassano dá explicações sobre como e para o que funcionam os exemplos e peças apresentadas, como podemos observar a seguir:

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 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 doudas composições dos outros, me agrada grandemente facilitar o quanto eu puder o caminho daqueles que se deleitam em aprender. Essa Nota *Biscroma* você deve entender nesta minha obra como uma *quadruplicata*, isto é $\frac{1}{32}$ de uma semibreve (BASSANO, 1585, tradução nossa).¹⁸

¹⁷ “Queste mie fatiche, le quali pensai pubblicandole douere allegerir (benche in picciola parte) quelle de gli studiosi di questa professione, direi di dedicarle à V. S. Eccellentissima, se non le riconoscessi per sue, per il diretto dominio, che hà di me, non riconoscendo hauerne potuto esser autore, se non per gli infiniti fauori, i quali le è piaciuto di conferirmi; Per il cui appoggio spero sempre anco di douer crescere in prodotione di similie, & maggiori frutti. Le publico adunque sotto suo nome solo perche quelli, che potranno hauerne qualche utilita sappino à qual prima causa traerne l’obbligo, ma per dar quasi tributo alla virtù sua, che non è solamente di poter con l’eloquenza celebre aggrandir le cose tenui, e rauiar le disperate, ma con beneficij singularissimi illustrar l’altrui pouera, & oscura fortuna. Degnisi adunque V. S. Eccellentiss. d’acceptarle, e gradirle con quel animo col quale io glie le porgo : e con questo bacciandole la honorata mano per sempre me le offero seruitore amoreuolissimo.” (BASSANO, 1585).

¹⁸ “Desideroso (per quando io posso) di giouare alli virtuosi Musici, quali ò con la semplice voce, ò con istrumenti, ò con l’uno, ò l’altro modo si diletmano 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 volgia istrumento da fiato, & con la Viola: & appresso diminuito diuersi moti, ò passaggi, & cadentie, di che se ne potranno seruire 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 volgia 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 doueuano 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 ritrouata acciò sappia ogn’uno, che si come mi fu sempre caro, & m’è più che mai carissimo, riceuer frutto dalle dotte compositioni d’altri, cosi mi diletta grandemente ageuolar quanto per me si può la via à coloro, quali si diletmano

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

A Fontegara inaugurou um modelo didático que foi amplamente emulado durante todo o século XVI por uma série de músicos práticos atuantes na Itália até o ano de 1620. A partir do Tratado de glosas (1553) de Diego Ortiz, os manuais passaram a incluir também uma coleção de diminuições inteiras escritas sobre os madrigais, motetos e *chansons* mais conhecidos da época, assim como alguns *ricercari* compostos especialmente para o aperfeiçoamento da técnica chamado em uma terminologia da época de “fazer a mão” (PEREIRA, TETTAMANTI E ARAÚJO, 2015).

Sendo assim, podemos observar que Bassano 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 diminuições completas.

Bassano também deixa claro já no começo que o propósito didático da publicação é ajudar “virtuosos músicos”, instrumentistas ou cantores, que “se deleitam ao diminuir”. 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, restando passagens, cadências e diminuições sem nenhuma especificação de instrumentação, ou seja, talvez apenas as ricercatas não fossem aplicáveis ao canto. Já na capa, é ainda mais restrita a descrição da aplicação da voz neste tutor de Bassano: “Ricerca, passagens e

d'imparare. Questa Nota Bissicroma intenderete in questa mia opra quadruplicata cio trenan due al valor de una Semibreve.” (BASSANO, 1585).

cadências para poder se exercitar no diminuir com qualquer tipo de instrumento, e também diversas passagens para a simples voz” (BASSANO, 1585, tradução nossa)¹⁹.

3.2 *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591)*

Na coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese*, objeto deste trabalho, são apresentadas 52 diminuições sobre uma ou duas vozes de madrigais, motetos e *chansons* francesas. Editada por Giacomo Vincenti, o livro é dedicado a Dom Marcello Acquaviva, arcebispo de Otranto e núncio apostólico em Veneza. A seguir, a dedicatória de Bassano ao “Ilustríssimo E Reverendíssimo S. D. Marcello Acquaviva, Arcebispo de Otranto, e Núncio Apostólico em Veneza, Patrono meu colendíssimo”:

Não existe coisa tão rara, nem tão valorizada no mundo, que não consiga ser um pouco admirável se na frente não há ou beleza ou majestade. Assim como, ao contrário, muitas coisas (que por si só não são muito raras, nem têm muito valor) conseguem ser belas e estimadas, se, à primeira vista, aparecem com a cabeça graciosa e ornamentada. Eu, portanto, para dar valor, ornamento, beleza e majestade a esta minha pequenina obra, tomei coragem de pô-la diante do imortal nome de Vossa Senhora Ilustríssima e Reverendíssima: nome que em toda parte ressoa, seja por ser ele um riquíssimo Erário [tesouro] de virtudes, de ciências, e de perfeições, seja também por ser a sua Linhagem uma Prosápia [digna de orgulho], da qual, como de uma frutuossíssima árvore, floresceram nas armas os maiores Guerreiros que já existiram nas antigas e famosas guerras; E [também] um Seminário eterno de Príncipes Sábios, de ótimos Duques e de Santíssimos Cardeais. Ao senhor, portanto, a consagro e, juntamente, dedico-lhe a mim mesmo: porque estando eu sob a sua sombra, como sob um verde Loureiro, não temerei as descargas dos raios. Semelhantemente, beijo lhe a barra da veste e a Deus rogo o cumprimento das merecidas honras supremas vindas de Vós (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa).²⁰

Na carta ao leitor, são abordados tópicos relevantes em relação ao propósito do livro, à sua organização e, principalmente, à execução das peças ali contidas, porém tais

¹⁹ “Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminamento con ogni sorte d'istrumento: et anco diversi passaggi per la semplice voce” (BASSANO, 1585).

²⁰ “Non è cosa sì rara, né sì pregiata al mondo, che non riesca poco riguardevole, se nella fronte non hà ò bellezza ò maestà. Si come all'incontrario molte cose (che perse stesse non sono molto rare, né da esser molto pregiate) riescono belle, e stimate, se nella prima vista compariscono col capo vago, et ornato. Io dunque per dar pregio, ornamento, bellezza, et maestà à quest'operetta mia, ho arditò di porle in fronte l'immortal nome di V. S. Illustrissima, et Reverendissima: quel nome che da per tutto risuona, sì per esser ella un richissimo Erario di virtù, di scienze, et di perfettioni, sì anco per esser il suo Legnaggio una Prosapia, dalla quale come da fruttuosissima arbore fiorirono nell'armi i maggiori Guerrieri, c'havessero mai per alcun tempo l'antiche, et famose guerre; & un Seminario eterno de' Principi Saggi, d'ottimi Duchi, e di Santissimi Cardinali. A lei dunque la consacro, et insieme le dedico me stesso: perche essendo io sotto l'ombra sua, come Sotto verde Lauro, non temerò percossa di folgori. Similmente le bacio il lembo della veste; et da Dio le prego l'adempimento de' meritati da Lei Supremi honori.” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

informações precisam ser lidas com cautela de maneira contextualizada. Antes de uma crítica mais apurada, segue a carta ao leitor de Giovanni Bassano em *Motetti, madrigali et canzoni francese*:

Esta presente minha nova fadiga de ter diminuído as presentes Composições Musicais, (não com a finalidade de [obter] glória), mas feita para ajudar aqueles que, a partir desta, pudessem, com um estudo mais fácil, ter qualquer coisa de útil. Porém, dividi esta obra em Três Partes, a Quatro, a Cinco e a Seis vozes, advertindo que não só aqueles Motetos ou Madrigais diminuídos com palavras servirão para a simples voz de *gorgia*, mas também poderão servir para qualquer instrumento que te aprazerá, assim como serão aqueles diminuídos sem palavras. Encontram-se alguns Madrigais a Quatro, a Cinco e a Seis vozes, diminuídos não somente o Baixo, mas algumas vezes deixando o Baixo cantar Tenor e é, porém, cantado por uma só voz. Advertindo de sempre fazer tocar o Baixo destes Cantos como fundamento dessa Música. Tais Cantos diminuídos desta maneira, poderão servir em concerto cantando aquela voz sozinha entre outros Instrumentos ou então, só um Instrumento de pena com seu Baixo tocado, e a simples voz. Outros Motetos foram diminuídos o Soprano e o Baixo, 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, tradução nossa).²¹

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), apresentando exercícios e exemplos de intervalos diminuídos, tampouco 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. Apesar disso, a primeira publicação sobre diminuições de Bassano, *Ricercate, passaggi, et cadentie* (1585), apresenta similaridades com os tratados de Ganassi e de Ortiz contendo exemplos de intervalos diminuídos e *ricercatas*, além de duas diminuições inteiras.

Sobre a organização de *Motetti, madrigali et canzoni francese*, Giovanni Bassano afirma ter dividido a obra em três partes: a quatro vozes, a cinco vozes e a seis vozes, porém o

²¹ “Questa presente mia nova fatica nell’ haver diminuito le presenti Compositioni Musicali, (non ad altro fine di gloria,) fatta se non per giovar à quelli, che da questa potesse con più facile studio haverne qualche utile; però hò diviso questa opera In Tre Parti à Quattro, Cinque, & Sei voci, avvertendo, che non solo quelli Motetti, ò Madrigali diminuiti con parole servirà per la semplice voce di gorgia : ma ancora potrà servire per quale Istrumento gli piacerà, come faranno quelli diminuiti senza parole. Trovasi alcuni Madrigali, à Quattro, Cinque, & Sei voci, diminuiti non solo il Basso; ma alcune volte lasciando il Basso canta Tenore, & è però cantabile da una sol voce. Avvertendo di far sonare sempre il Basso di questi Canti come fondamento di essa Musica: quali Canti diminuiti in questa maniera potrà servire in concerto cantando quella sol voce fra altri Istrumenti, overo solo un’ Istrumento da penna con il suo Basso sonato, & la semplice voce. Altri Motetti diminuiti il Soprano, & il Basso, qual cantando queste due parti insieme si danno loco nelle diminutioni. Godetela dunque volentieri, con quell’ animo sincero co’l quale io ve la porgo, & mentre io vi vado preparando altre mie nove fatiche conservatemi vostro: & vivete felici.” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

índice apresenta o livro dividido em quatro partes: a quatro vozes, a cinco vozes, a seis vozes e, novamente, a cinco vozes. Ainda nessa divisão do índice (e, conseqüentemente, do livro, que segue a mesma ordem) duas categorias apresentam peças que não se encaixam na classificação do número de vozes. Há uma peça a quatro vozes na primeira categoria “a cinco vozes” e, das nove peças a seis vozes, cinco são, na verdade, a cinco vozes. O número correto de vozes das peças está marcado nas partes, sendo assim, podemos notar que o erro de organização não se deve ao desconhecimento da formação das peças ou à utilização de versões com vozes acrescentadas à música. Isto pode indicar um erro do editor, Giacomo Vincenti. 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 altíssima qualidade.

Quanto à utilização das diminuições, Bassano adverte que tanto os motetos e madrigais com “palavras”, quanto as peças sem palavras servirão para a voz de *gorgia*, assim como para qualquer outro instrumento. Nesta passagem, o termo “palavras” (*parole*) 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, dois madrigais (*Invidioso amor del mio bel stato* de Alessandro Striggio e uma das três versões de *Anchor che col partire* de Cipriano de Rore).

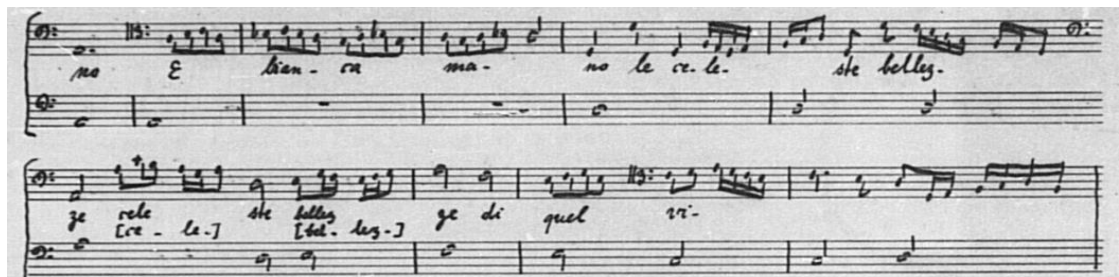
Já o termo *gorgia*, que literalmente significa “garganta”, aparece em diversas fontes sobre o canto e sobre a diminuição no século XVI, tendo aparecido pela primeira vez no tratado de Nicola Vicentino (1555), e pode significar tanto a diminuição quanto a técnica necessária para o canto da diminuição (KUBO, 2019, p. 51). Richard Wistreich (2016, p. 405) explica que o termo está ligado a uma maneira de cantar especialmente articulada, rápida e, por vezes, com ornamentos improvisados. E para ele, a prática de *cantar di gorgia* foi um elemento integral da performance da música vocal do final do séc. XV até o começo do séc. XVII. Também, segundo Giulia Tettamanti (2010, p. 229) o termo poderia ser usado para diferenciar uma diminuição tipicamente vocal de uma diminuição com caráter idiomático puramente instrumental.

Porém, ao afirmar que todas as diminuições do livro podem ser tocadas por qualquer instrumento ou cantadas, Bassano faz uso de um lugar-comum nas publicações do séc. XVI. Tal informação também aparece na capa do livro: “Diminuídos para tocar com

qualquer tipo de instrumento e também para cantar com a voz simples [...]” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa)²². No geral, as publicações de música eram destinadas a amadores, em especial as coletâneas de música instrumental e os manuais de diminuição. Por esse motivo, era comum que estas obras fossem designadas para qualquer instrumento ou canto (PEREIRA, TETTAMANTI E ARAÚJO, 2015).

Bassano explica, ainda, que além de diminuir o baixo, por vezes “deixa o baixo cantar tenor”, isto é, uma única voz executa uma diminuição que transita entre a voz do tenor e a voz do baixo. Nesta passagem ele se refere a cinco diminuições, sendo elas: uma das três versões de *Anchor che col partire, La bella netta ignuda e bianca mano* e *Ma poiché vostr’alteza* de Cipriano de Rore; e *Liquide Perle* e *Quando i vostri begl’ochi un caro velo* de Luca Marenzio. Nestas diminuições, Bassano apresenta uma *intavolatura*²³ contendo a diminuição e o baixo da peça (como no exemplo 1).

Exemplo 1: Trecho da peça *La bella netta ignuda e bianca mano* de Cipriano de Rore diminuída por Giovanni Bassano.



Fonte: BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890.

Tal prática corresponde ao estilo de diminuição italiana para viola bastarda ou *alla bastarda*, que segundo Lucy Robinson (2001), consiste em condensar vozes polifônicas em uma única linha preservando suas tessituras originais e acrescentando diminuições, o que requer instrumentos com tessitura extensa para viabilizar a sua execução. Robinson (2001) também estima o período de existência da prática da viola bastarda entre os anos de 1580 e 1630, sendo de Girolamo Dalla Casa a primeira publicação de diminuições *alla bastarda*, no tratado *Il vero modo di diminuir* (1584), editado por Angelo Gardano. Deste período

²² “Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con semplice voce” (BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

²³ Escrita musical onde mais de uma voz era colocada no mesmo sistema, geralmente com duas pautas por sistema, mas também pode aparecer em grade ou em tablatura (MOREHEN, 2001).

sobreviveram 39 peças, porém é incomum que tais peças sejam apresentadas em *intavolaturas*, como faz Giovanni Bassano, e apenas algumas das diminuições *alla bastarda* publicadas por Francesco Rognoni (1620) apresentam também este formato (como no exemplo 2).

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



Fonte: ROGNONI, 1620.

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

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 [...] (TETTAMANTI, 2010, p. 191).²⁴

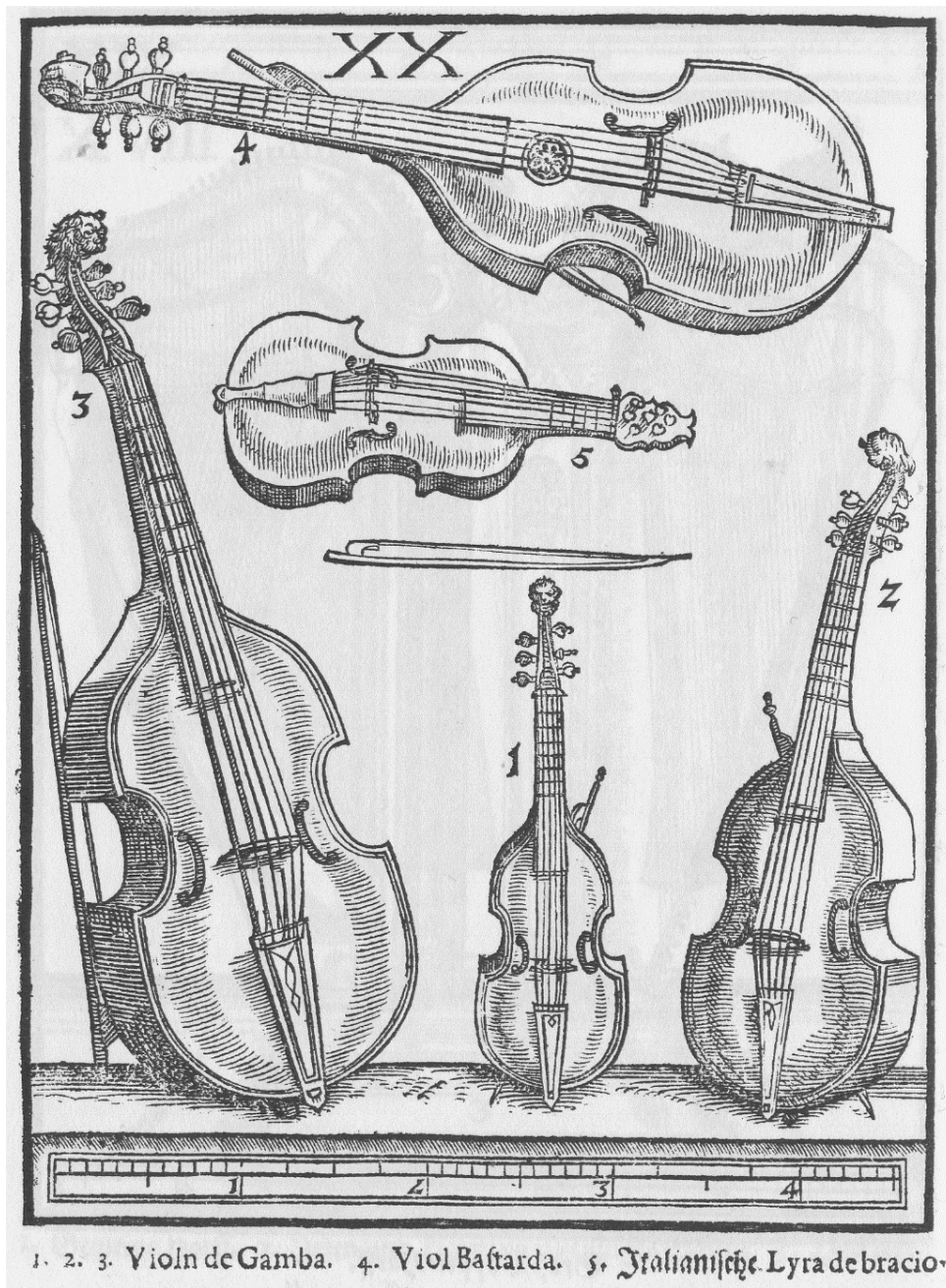
Podemos notar que ao descrever o instrumento, Francesco Rognoni, descreve em maior parte a prática da diminuição *alla bastarda*, transitando entre vozes e tessituras diferentes enquanto ornamenta, do que as características organológicas do instrumento em si.

Outro autor que também se dedicou a descrever a viola bastarda, Michael Praetorius, na segunda parte de *Syntagma musicum* (1619), dedica um capítulo inteiro à viola bastarda, e também representa o instrumento (fig. 16) no *Theatrum instrumentorum*, apêndice da segunda parte do tratado. Porém, para Veronika Gutmann (1978), ao tentar descrever o que seria a viola bastarda e suas aplicações, Praetorius mistura a prática de diminuição *alla*

²⁴ “La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri stromenti, per passeggiare, è vn instromento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è tra l’vno, e l’altro di grandezza, si chiama Bastarda, perche hora vâ nell’acuto, hora nel grave, hora nel sopra acuto, hora fâ vna parte, hora vn’altra, hora con nuovi contraponti, hora con pasaggi d’imitationi [...]” (ROGNONI, 1620).

bastarda e a *lyra viol* ²⁵, instrumento que surgiu na Inglaterra no mesmo período. Logo, Praetorius resume em “viola bastarda” todas as novidades sobre a família da viola da gamba que chegaram ao seu conhecimento.

Figura 16: 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



Fonte:(PRAETORIUS, M. 1619).

²⁵ A *lyra viol* foi um instrumento popular na Inglaterra durante o século XVII, um pouco menor que uma viola da gamba baixo, por vezes possuindo cordas simpáticas (TRAFICANTE, 2001).

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

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

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

A menção de um instrumento de teclas tocando o baixo pode ser lida como uma referência a práticas de acompanhamento improvisado, como podemos ver na tradução da carta ao leitor de Bassano por Sarah Benson (1969, p. 45): “Eles [os cantos diminuídos] podem servir igualmente bem como uma combinação da voz sozinha e instrumentos ou como

a simples voz com contínuo” (tradução nossa)²⁶. Esta não é a única passagem em que Bassano menciona a parte do baixo com uma possível alusão a realizações de acompanhamento improvisado. Bassano também adverte que é necessário “fazer tocar o baixo destes cantos como fundamento dessa música”. O termo “fundamento”, *fondamento* no original, aparece em diversas fontes, desde o início do séc. XVII, como sinônimo para baixo contínuo ou instrumentos para realização deste. Agostino Agazzari, em seu tratado *Del sonare sopra l'basso* (1607), utiliza o termo para definir instrumentos que eram capazes de tocar o baixo e o acompanhamento ao mesmo tempo, como o cravo e o órgão, enquanto os classificados como *ornamento* seriam instrumentos capazes de executar apenas o acompanhamento ou apenas o baixo. Esta terminologia também será usada por Michael Praetorius (1619), porém para diferenciar os instrumentos que poderiam executar todas as vozes juntas, dos instrumentos que executariam apenas uma voz.

O *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz é uma referência pioneira sobre o acompanhamento das diminuições. Nele, são apresentados três tipos de alternativas de execução do *violone* acompanhado por um instrumento de teclas, porém apenas uma destas possibilidades se assemelha ao que é descrito por Bassano. Nela, o instrumento melódico realiza uma diminuição sobre uma das vozes de um madrigal, enquanto o teclado executa as vozes restantes. Já no final do séc. XVI, outras duas práticas de acompanhamento com instrumentos harmônicos eram as mais comuns na época. A primeira estava associada à prática da *intavolatura*, na qual várias vozes de uma peça eram transcritas a um mesmo sistema para que o músico pudesse tocar todas as vozes ou improvisar seu acompanhamento. Já a segunda, foi desenvolvida em Roma para o repertório sacro no final do século XVI, e consistia na construção de uma linha grave que era feita a partir das notas mais graves da música, independente da voz, de maneira a evitar pausas no acompanhamento, ou seja, criando uma linha contínua sobre 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

²⁶ “they can serve just as well as either a combination of solo voice and instruments, or simply voice with continuo.” (BENSON, 1969 p. 45).

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

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

Fonte: exemplo elaborado pelo autor.

A seguir, podemos observar a lista de diminuições contidas no livro, numeradas de acordo com a ordem em que aparecem, com as seguintes informações: compositor, nome da peça, voz diminuída, número de vozes, gênero e outras eventuais observações.

1. Giovanni da Palestrina – *Benedicta sit Sancta Trinitas*: soprano; a 4; moteto; peça utilizada também na diminuição nº 20.
2. Giovanni da Palestrina – *Ave Maria*: soprano; a 4; moteto.
3. Giovanni da Palestrina – *Hodie Beata Virgo*: soprano; a 4; moteto.

4. Cipriano de Rore – *Ancor che col partire*: soprano; a 4; madrigal; peça utilizada também nas diminuições nº 21 e nº 22.
5. Cipriano de Rore – *Io cantarei d'amor*: soprano; a 4; madrigal.
6. Cipriano de Rore – *Non è ch'il duol mi scemi*: soprano; a 4; madrigal.
7. Cipriano de Rore – *Non gemme non fin'oro*: soprano; a 4; madrigal.
8. Cipriano de Rore – *Era il bel viso suo*: soprano; a 4; madrigal.
9. Cipriano de Rore – *E nella face*: segunda parte de *Era il bel viso suo*
10. Giulio Renaldi – *Vaghi Leggiadri lumi*: soprano; a 4; madrigal.
11. Giulio Renaldi – *Chi fia, che dal mio cor*: segunda parte de *Vaghi Leggiadri lumi*.
12. Giulio Renaldi – *Madonna il mio desio*: soprano; a 4; madrigal.
13. Giulio Renaldi – *Dolci rosate labbia*: soprano; a 4; madrigal.
14. Giulio Renaldi – *Amor io sento*: soprano; a 4; madrigal.
15. Giovanni Nanino – *Lego questo mio core*: soprano; a 4; madrigal.
16. Ruggiero Giovannelli – *Ahi che faro ben mio*: soprano; a 4; madrigal.
17. Luca Marenzio – *Dissi a l'amata mia lucida stella*: soprano; a 4; madrigal.
18. Annibale Stabile – *La bela bianca mano*: soprano; a 4; madrigal.
19. Giovanni da Palestrina – *Fuit homo a missus deo*: baixo; a 4; moteto.
20. Giovanni da Palestrina – *Benedicta sit Sancta Trinitas*: baixo; a 4; moteto; peça utilizada também na diminuição nº 1.
21. Cipriano de Rore – *Ancor che col partire*: soprano; a 4; madrigal; peça utilizada também nas diminuições nº 4 e nº 22.
22. Cipriano de Rore – *Ancor che col partire*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 4; madrigal; peça utilizada também nas diminuições nº 4 e nº 21.
23. Cipriano de Rore – *La bella netta ignuda e bianca mano*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 4; madrigal.
24. Thomas Crecquillon – *Un gay begier*: soprano; a 4; *chanson* francesa; notada como "Ung gai berger"
25. Orlando di Lasso – *Susanne un jour*: soprano; a 5; *chanson* francesa; notada como "Susana un giur".
26. Jacobus Clemens non Papa – *Oncques amour*: soprano; a 5; *chanson* francesa; notada como "On ques amor".
27. Jacobus Clemens non Papa – *Frisque et gaillard*: soprano; a 4; *chanson* francesa; notada como "Frais e gaillart".

28. Giovanni da Palestrina – *Vestiva i colli*: soprano; a 5; madrigal.
29. Giovanni da Palestrina – *Così le chiome*: segunda parte de *Vestiva i colli*.
30. Giovanni da Palestrina – *Io son ferito*: soprano; a 5; madrigal.
31. Claudio Merulo – *Mirami vita mia*: soprano; a 5; madrigal.
32. Luca Marenzio – *Tirsi morir volea*: soprano; a 5; madrigal.
33. Luca Marenzio – *Freni tirsi il desio*: segunda parte de *Tirsi morir volea*.
34. Luca Marenzio – *Così moriro*: terceira parte de *Tirsi morir volea*.
35. Giovanni Nanino – *Amor deh dimmi come*: soprano; a 5; madrigal.
36. Luca Marenzio – *Madonna mia gentil ringratio Amore*: soprano; a 5; madrigal.
37. Giuseffo Guami – *Soavissimo baci*: soprano; a 5; madrigal.
38. Luca Marenzio – *Quando i vostri begl'ochi un caro velo*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal.
39. Andrea Gabrieli – *Caro dolce bem mio*: soprano; a 5; madrigal.
40. Alessandro Striggio – *Invidioso amor del mio bel stato*: soprano; a 5; madrigal.
41. Luca Marenzio – *Liquide Perle*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal.
42. Cipriano de Rore – *Quando Signor*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal.
43. Cipriano de Rore – *Ma poichè vostr'altezza*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 5; madrigal.
44. Alessandro Striggio – *Nasce la pena mia*: baixo e tenor (*alla bastarda*); a 6; madrigal.
45. Alessandro Striggio – *Anchor ch'io possa dire*: soprano; a 6; madrigal.
46. Alessandro Striggio – *Questi ch'indizio fan*: soprano; a 6; madrigal.
47. Adrian Willaert – *A la fontaine*: soprano; a 6; *chanson* francesa; notada como "A la fontana".
48. Anônimo – *Le rose*: soprano; a 6; *chanson* francesa; 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).
49. Giovanni da Palestrina – *Tota pulchra es amica mea*: soprano e baixo, a 5; moteto.
50. Giovanni da Palestrina – *Introduxit me rex*: soprano e baixo; a 5; moteto.
51. Giovanni da Palestrina – *Pulchra es, amica mea*: soprano e baixo; a 5; moteto.
52. Giovanni da Palestrina – *Veni dilecte mi*: soprano e baixo, a 5; moteto.

A partir da análise da obra, podemos concluir que o livro *Motetti, madrigali et canzoni francese* de Giovanni Bassano apresenta considerável parcela do repertório de

diminuições do século XVI, contendo uma grande variedade de gêneros, compositores e possibilidades exploradas dentro da tradição da diminuição. Sua carta ao leitor é de extrema relevância para a elaboração da performance não só das peças contidas no livro, mas também do repertório da arte de diminuir deste período. Entretanto, suas informações precisam ser lidas sob a perspectiva do contexto da diminuição no final do século XVI, a falta de contextualização pode levar a uma leitura errônea e, logo, a uma performance equivocada ou anacrônica sobre um ponto de vista histórico e musicológico.

3.2.1 A cópia manuscrita de Friedrich Chrysander

Apesar de sua indiscutível importância para a musicologia, pouco se estuda a figura de Karl Franz Friedrich Chrysander (1826-1901), que costuma ser citada de maneira breve e geralmente ligada ao início da musicologia como ciência, em especial por seu trabalho relacionado à obra de Georg Friedrich Handel (1685-1759).

Friedrich Chrysander, nasceu em 1826 na cidade de Lübtheen, na Alemanha, e era o mais velho dos cinco filhos do casal Johann Friedrich August Chrysander e Maria Chrysander. Seus pais eram pobres e não podiam gastar muito dinheiro com sua educação, mas, com a ajuda de seus professores, Chrysander se formou em 1841 na escola para meninos em Lübtheen. E, novamente com a ajuda de seus professores, em 1843 Chrysander, com 17 anos, formou-se no seminário para professores. Primeiramente, começou a desempenhar essa função dando aulas particulares em cidades no entorno de Rostock e depois em escolas nas cidades de Doberan e Schwerin (SCHARDIG, 1986, p. 11).

Segundo Anthony Hicks (2001), Chrysander tinha um intenso interesse por música, o que o levou a compor inclusive uma ópera, porém decidiu se concentrar no estudo e crítica da música. Já na década de 1850, como explica Waltraut Schardig (1986, p. 15), Chrysander publicou os trabalhos que o distinguiram como musicólogo. Destes trabalhos, os ensaios *Die Moll-Tonart in den Volksgesängen* (1852), sobre música popular regional, e *Über das Oratorium* (1852), sobre os oratórios de Handel, lhe renderam o título de doutor pela Universidade de Rostok em 1855.

Chrysander e sua casa de impressão foram retratados pelo pintor Karl Walter Leopold von Kalckreuth (1855-1928) em 1901 no quadro *Friedrich Chrysander in seiner Werkstatt*, (“Friedrich Chrysander em sua oficina”) (figura 17), sob a encomenda de Alfred Lichtwark (1852-1914). O musicólogo reclamou que o maquinário das impressões estava muito em evidência e exigiu que a partitura em suas mãos, a ária *Benchè mi sai crudele* da ópera *Ottone* de Handel, fosse representada de maneira verossímil (SCHARDIG, 1986, p. 20).

Figura 17 Quadro *Friedrich Chrysander in seiner Werkstatt*.



Fonte: KALCKREUTH, 1901

Friedrich Chrysander dedicou sua vida à obra Georg Friedrich Handel. Seu objetivo era obter uma compreensão estilisticamente adequada do compositor. E, para isso, o musicólogo pesquisou e escreveu diversos trabalhos sobre Handel e estudo questões ligadas a ele, como o baixo contínuo. Editou não só sua obra completa, mas também publicou peças de outros compositores que ele acreditava terem influência sobre a composição de Handel – Dionigi Erba (1692-1730), Francesco Antonio Urio (1631-1719), Alessandro Stradella (1643-1682), Giovanni Carlo Maria Clari (1677-1754), Georg Muffat (1653-1704) e Reinhard Keiser (1674-1739) – e ainda escreveu uma biografia de Handel em quatro volumes, o primeiro publicado em 1858 e os seguintes em 1860 e 1867, sendo o último nunca foi terminado (SCHARDIG, 1986, p. 87-103). Em uma carta publicada em 1901 pela revista *Musikalisches Wochenblatt*, Chrysander expressa sua dedicação à obra de Handel:

Quando aderi ao estudo formal de Handel, reconheci não só o que me faltava, mas, como acreditava, também [faltava] na música de nosso tempo, e assim amadureceu rapidamente a decisão de sacrificar minha própria carreira de compositor e prosseguir com o despertar ou, digamos, a introdução plena de Handel em nossa arte como obra de minha vida. Eu havia tomado essa decisão em 1853. Ao mesmo tempo, decidi nunca mais assumir um cargo que pudesse me desviar do caminho que havia escolhido. Naquela época, as autoridades me ofereceram a perspectiva de um cargo: organista da catedral de Schwerin (o maior do país); após completar meu doutorado em Rostock, [me foi oferecido] o cargo de diretor musical da universidade, diretor das aulas e diretor de concertos. E mais tarde, em 1860, em Hanover a direção do Schloss-Kirchenchor [coro da capela do castelo], que havia sido recém-fundado com minha ajuda. Mas desisti de todos os pedidos. (CHRYSANER, 1901, *apud* SCHARDIG, 1986, p. 14, tradução nossa)²⁷

Suas edições de Handel são constantemente criticadas por autores modernos, pois falta transparência sobre seu procedimento editorial, em especial no que diz respeito ao critério científico e à crítica das fontes. Seu método de edição consistia em comparar as fontes disponíveis para ele, principalmente manuscritos autógrafos, outras cópias manuscritas e impressões de época, em busca de uma “intenção final” de Handel, que, para o musicólogo, costumavam ser as mudanças posteriores do compositor. Porém, se a “intenção final” não estivesse clara para Chrysander, ele mesmo julgaria qual ideia era a mais adequada (SCHARDIG, 1986, 82-95). No entanto, como esclarece Waltraut Schardig (1986, p. 80), é importante lembrar que:

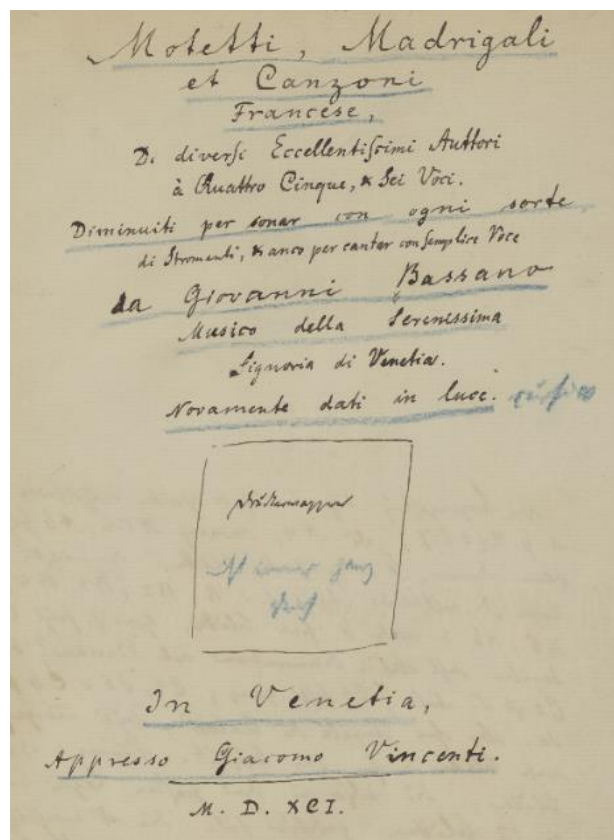
Ao lidar com as fontes à sua disposição na época, ele exerceu uma precisão científico-filológica correspondentemente alta para o século XIX, a fim de chegar o mais perto possível das intenções de Handel. Até o tempo de Chrysander, uma consciência histórica tão forte não podia ser observada. Com essa compreensão da música antiga, Chrysander estava equiparado a outros contemporâneos renomados como Philipp Spitta, Otto Jahn, Johannes Brahms e muitos outros músicos e historiadores da música. (SCHARDIG, 1986, p. 80, tradução nossa)²⁸

²⁷ Als ich dann in das Formengebiet Händels eintrat, erkannte ich nicht nur, was mir selber fehlte, sondern, wie ich glaubte, auch der Musik unserer Zeit, und so reifte schnell der Entschluss, eigene Composition zu opfern und die Wiedererweckung oder, sagen wir, volle Einführung Händel's in unsere Kunst als meine Lebensaufgabe zu verfolgen. Dieser Entschluss stand bei mir seit 1853 fest. Zugleich entschloss ich mich, niemals ein Amt anzunehmen, welches mich von dem gewählten Wege ableiten konnte. In jener Zeit wurden mir als Aemter von den Behörden in Aussicht gestellt: Organist an der Domorgel in Schwerin (der grössten des Landes); nach der Promotion in Rostock die Universitätsmusikdirector-Stelle daselbst für Vorlesungen und Concertleitung. Später 1860 in Hannover: die Direction des dort unter meiner Mitwirkung neu errichteten Schloss-kirchenchors. Ich entzog mich aber sämmtlichen Anträgen. (CHRYSANDER, 1901 *apud* SCHARDIG, 1986, p. 14, tradução nossa)

²⁸ Im Umgang mit dem ihm damals zur Verfügung stehenden Quellenmaterial übte er eine für das 19. Jahrhundert entsprechend große wissenschaftlich-philologische Genauigkeit aus, um Händels Intentionen so nahe wie möglich zu kommen. Bis zu Chrysanders Zeiten ist ein derart ausgeprägtes historisches Bewusstsein nicht festzustellen. Mit diesem Verständnis für alte Musik stand Chrysander mit anderen namhaften Zeitgenossen wie Philipp Spitta, Otto Jahn, Johannes Brahms und vielen weiteren Musikern und Musikhistorikern auf einem Nenner. (SCHARDIG, 1986, p. 80, tradução nossa).

A cópia manuscrita de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) feita em 1890 por Friedrich Chrysander, que agora se encontra na *Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky*, em Hamburgo – junto com todo o acervo do musicólogo – é a única fonte que restou da coletânea de diminuições de Giovanni Bassano. Apenas um exemplar da edição feita por Giacomo Vincenti de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591) era conhecido no século XX e estava na biblioteca do *Gymnasium zum Grauen Kloster*, em Berlim. Contudo, o monastério foi destruído por um bombardeio em 1945, durante a Segunda Guerra Mundial. A cópia de Chrysander 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 pelo próprio copista.

Figura 18: Capa copiada por Chrysander em 1890



Fonte: BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890,

Na capa (figura 18), o copista se preocupa não apenas em transcrever o texto, mas também em emular a disposição de como esse texto estava na impressão de Vincenti. Chrysander inclui dois detalhes visuais desta capa: um quadrado que marca o espaço da heráldica de impressão de Giacomo Vincenti, e um sublinhado azul que, segundo uma nota de

Chrysander na própria capa, indica os trechos do texto que seriam todos em caixa alta e que também estão notados na dedicatória, na carta ao leitor e no índice. Estes detalhes são similares em várias impressões de Vincenti, como podemos observar na capa do tratado sobre diminuição *Regole, passaggi di musica* (1594), de Giovanni Battista Bovicelli (figura 19). Na dedicatória, carta ao leitor e índice, Chrysander novamente procura emular a aparência da impressão de Vincenti. Nestes casos, além da diagramação, o copista simula a tipografia, com uma caligrafia diferente e em itálico, como, por exemplo, na dedicatória (figura 20).

Figura 19: Capa de *Regole, passaggi di musica*, Bovicelli



Fonte: BOVICELLI, 1594

Figura 20: Dedicatória

[p. 3.]

All' Illustrissimo
 et Reverendissimo
 S. D. Marcello Acquaviva
Arcivescovo d' Otranto,
 & Nuntio Apostolico in Venetia,
 Patrone mio Colendiss.

Non è cosa sì rara, nè sì pregiata al mondo, che non riesca poco riguardevole, se nella fronte non hà ò bellezza ò maestà. Si come all' incontrario molte cose (che per se stesse non sono molto rare, nè da esser molto pregiato) riescono belle, e stimate, se nella prima vista compariscono co' l' sapo vago, & ornato. Io dunque per dar pregio, ornamento, bellezza, & maestà à quest' operetta mia, ho ardito di porle in fronte l'immortal nome di V. S. Illustrissima, & Reverendissima: quel nome che da per tutto risuona, & per esser ella un ricchissimo Erario di virtù, di scienze, & di perfettioni, si anco per esser il suo Legnaggio una Profapia, dalla quale come da fruttuosissimo arbore fiorirono nell' armi i maggiori Guerrieri, c'havessero mai per alcun tempo l'antiche, & famose guerre; & un Seminario eterno de' Principi saggi, d'ottimi Duoti, e di Santissimi Cardinali. A Lei dunque la consacro, & insieme le dedico me stesso: perche essendo io sotto l'ombra sua, come sotto verde lauro, non temerò percossa di folgori. Similmente le bacio il lembo della veste; & da Dio le prego l'adempimento de' meritati da Lei supremi honori.

Di Venetia il dì 8. di Febraro. M. D. XCI.

Di V. S. Illustriss. & Reverendiss.
 Humilissimo Servitore
 Gio. Bassano.

Fonte: BASSANO, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890.

Em sua cópia manuscrita, Chrysander também inclui um prefácio no qual descreve brevemente a natureza física do livro, aspectos da organização da coletânea e detalhes da notação musical. Porém o musicólogo também se ocupa em criticar erros que ele encontrou nestes itens e problemas que ele julgou incômodos ou inapropriados. O problema ao qual Chrysander dedica a maior parte do texto é o da numeração das páginas: o copista explica que a paginação original estava incorreta e, por isso, acrescentou duas numerações à sua cópia: a sua própria, que começa na capa do livro, e a original, que começa na primeira música. Podemos observar ainda uma terceira numeração, notada a lápis, no canto superior direito a cada duas páginas. Outro problema de imprecisão apontado por Chrysander é a utilização de

sustenidos e bemóis, que constantemente estão posicionados em notas erradas nas cadências. Nesses casos, o musicólogo copiou os erros, porém anotou quais correções ele faria nas partes.

Quanto ao uso das barras, Chrysander explica que elas constantemente dividiam longos períodos e que, para ele, isso tornava a subdivisão e a acentuação das notas pouco claras ou inadequadas. Porém ele optou por manter as barras mesmo assim, sem notar qual alteração faria ou se faria. Barras são comuns no repertório de diminuição do século XVI e estão presentes desde os primeiros exemplos de diminuições completas, no *Trattado de glosas* (1553) de Diego Ortiz, porém estas não são barras de compasso e não obedecem a uma regularidade métrica.

Sobre os quatro motetos de Palestrina do fim no livro (49. *Tota pulchra es amica mea*; 50. *Introduxit me rex*; 51. *Pulchra es amica mea*; e 52. *Veni dilecte mi*), Chrysander esclarece que o canto e o baixo das peças estavam em partes separadas, respectivamente à esquerda e à direita, porém optou por notá-los no mesmo sistema. Apenas uma publicação, além da de Bassano, possui diminuições de mais de uma voz: *Il vero modo di diminuir* (1584) de Girolamo Dalla Casa, que apresenta uma diminuição de todas as vozes das seis partes do madrigal *Alla dolce ombra* de Cipriano de Rore. Dalla Casa também apresenta todas as vozes separadas, pois, segundo Anne Smith (2011, p. 4), durante o século XVI, o formato mais usual para a notação de uma peça era em partes separadas, seja em livros de coro ou em livros de parte.

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 as alterações que iria fazer. 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. Por último, o musicólogo afirma que sua cópia não pode ser comparada com o original posteriormente e que a obra ainda necessitaria de uma revisão antes de ser editada.

4 Edição Crítica de Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591)

Este trabalho propõe uma edição crítica voltada para performance do livro *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) de Giovanni Bassano. Esta coletânea de diminuições apresenta diversos fatores peculiares que, se por um lado, estão distanciados do tempo da obra e, por outro, estão conectados a diversas obras do séc. XVI, devido à própria natureza da diminuição que, independentemente de seu formato, estará sempre ligada a peça diminuída. Como já apresentado anteriormente neste trabalho, esta obra de Bassano foi publicada em 1591, por Giacomo Vincenti, e seu único exemplar conhecido foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial, porém um registro destas diminuições perdurou até nosso tempo: uma cópia manuscrita feita por Friedrich Chrysander em 1890.

Essas particularidades devem ser consideradas e examinadas em um processo de edição que busque restaurar, o quanto for possível, as diminuições pensadas por Giovanni Bassano, para evitar uma cópia acrílica ou, mais especificamente, no caso de uma edição voltada para a performance, apenas uma edição prática modernizada. O que torna necessária a utilização de ferramentas da crítica textual aplicadas à música, ou seja, da filologia musical. A crítica textual, como define Cesar Nardelli Cambraia (2005, p. 1), tem como seu principal objetivo a restituição da “forma genuína dos textos”, pois os mesmos, durante o processo de transmissão, sofrem alterações por diversas razões, voluntárias ou não. Como o texto concebido por Giovanni Bassano, que foi editado por Giacomo Vincenti no séc. XVI e depois copiado por Friedrich Chrysander no séc. XIX, acontecimentos que podem ter provocado modificações no texto.

Para a filologia, a forma genuína representa a vontade de escrita do autor, no caso, Giovanni Bassano, o que difere da primeira publicação editada por Vincenti em 1591, pois esta era uma testemunha do texto (ainda que seja a primeira publicação), ou seja, mais uma etapa no processo de transmissão do texto e, logo, sujeita ao erro. Como explicado a seguir:

No processo de transmissão dos textos é inevitável a ocorrência do erro, entendido aqui como modificação não-autoral do texto. [...] o objetivo fundamental da crítica textual é o de restituir a forma genuína de um texto, ou seja, o eliminar todos os erros que foram paulatinamente incorporados a um dado texto [...] (CAMBRAIA, 2005, p. 45)

Para Cambraia (2005, p. 90), a escolha do tipo de edição que será utilizada exige uma reflexão do editor, levando em consideração essencialmente dois aspectos: o público-alvo e as edições já feitas da obra. E a definição do público-alvo ajudará a selecionar qual tipo de edição é mais adequado à finalidade proposta, pois raramente uma edição é apropriada para

todos os tipos de público. A revisão das edições já feitas evita a repetição de abordagens já utilizadas na crítica textual da obra, sendo crucial o conhecimento do campo bibliográfico²⁹ do texto a ser trabalhado.

Considerando as ideias acima, decidimos que, o público-alvo proposto para esta edição é composto por profissionais e estudantes do movimento de música antiga, visando a performance do repertório de diminuições contido no livro de Bassano. Quanto ao campo bibliográfico de *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), a cópia manuscrita de Chrysander nunca foi inteiramente editada: nem mesmo a *opera omnia* de Giovanni Bassano, publicada por Richard Charteris (1999-2003)³⁰, inclui esta coletânea de diminuições. Sarah Benson (1969) e Richard Erig (1971), em suas dissertações, editaram parcialmente a obra com propósito analítico, mas em ambas, as diminuições foram transcritas em partitura (unindo a diminuição e as outras vozes da peça), com notação moderna, barras de compasso (diferentes das barras do manuscrito) e claves de escrita coral moderna. No livro *Italienische Diminutionen* (1979), editado por Erig com colaboração de Veronika Gutmann, algumas das diminuições de Bassano são apresentadas, porém desta vez o autor compara diminuições de diversos compositores italianos sobre uma mesma peça, novamente modernizadas.

Edições voltadas à performance são raras e surgiram posteriormente como a de Bernard Thomas (1986), que conta com diminuições de peças Willaert por Bassano e Dalla Casa, a de Pierre Boragno (2006), que inclui uma adaptação da diminuição *Madonna mia gentil* de Luca Marenzio para flauta doce e baixo contínuo, e a de David Yacus (2016), que contém diminuições para viola bastarda e sobre o baixo do manuscrito de Chrysander publicadas pela primeira vez em uma edição para performance segundo seu editor, além de diversas edições, em especial das peças mais conhecidas do livro, encontradas com certa facilidade em sites como o *International Music Score Library Project* (IMSLP). Destas

²⁹ Conceito definido por Ivo Castro e Maria Ramos (1981) como: “conjunto estruturado de unidades bibliográficas (livros impressos) organizadas em torno de um texto: o campo de um texto é o grupo formado pelas edições existentes desse texto.”.

³⁰ A *opera omnia* de Giovanni Bassano, editada por Richard Charteris e publicada pelo The American Institute of Musicology, a princípio teria cinco volumes, porém apenas dois volumes foram publicados: o primeiro em 1999, contendo a obra *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598), e o segundo em 2003, *Concerti ecclesiastici* (1599).

edições para performance, apenas a edição de David Yacus (2016) não é considerada uma edição prática³¹.

Tendo em vista que este trabalho apresenta uma edição crítica voltada para um público-alvo especializado na prática da música antiga, uma edição crítica que visa a performance se mostra interessante, pelo fato de que esta proposta ainda não foi realizada e que este público ainda não foi especificamente contemplado pelas edições já realizadas. Apesar de parecer incomum ou pouco usual uma edição crítica para performance, a filóloga musical Maria Caraci Vela (2015, p. 116) explica que já houve uma concepção antiquada de que as edições críticas eram destinadas apenas a acadêmicos, e a nenhuma outra categoria de músicos. Este entendimento, segundo a autora, prejudicou especialmente intérpretes que, por vezes, acabam por utilizar edições ruins, encontrando erros durante a leitura, ou então tem como única opção a leitura de fontes primárias, nem sempre de fácil compreensão.

A edição crítica tem como propósito a restauração do texto e a visualização das suas ligações com o autor e a tradição de transmissão. Para a autora, muitas vezes em textos antigos, este trabalho significa uma reconstrução do máximo possível do texto genuíno, pois muitas vezes o original se encontra perdido (VELA, 2015, p. 114-115). Neste tipo de edição, a abordagem aplicada irá variar de acordo com o número testemunhos sobreviventes. No caso de uma edição politestemunhal, o trabalho é baseado principalmente no confronto de dois ou mais testemunhos do mesmo texto. Já em uma edição monotestemunhal, o cerne está na crítica interna, não apenas para a identificação de erros, mas também para entender os processos e adaptações que este texto pode ter sofrido ao atravessar diferentes tempos, práticas e lugares, e, assim, reparar falhas e omissões com conjecturas (VELA, 2015, p. 122).

Estes processos visam tornar o texto mais acessível, apresentando um resultado mais esclarecido que discute os elementos estranhos e sua possível forma genuína, porém é importante acrescentar que a acessibilidade pode ser assimilada de maneiras diferentes, uma vez que a escrita musical tem como sua finalidade o evento sonoro e não o significado, como em um texto verbal. Lorenzo Mammi (1999, p. 22), ao escrever sobre as semelhanças entre partituras antigas e suas transcrições modernas, esclarece que “permanece o evento sonoro a ser realizado, enquanto mudam os caminhos pelos quais o intérprete chega a essa realização”.

³¹ Edição destinada a intérpretes e estudantes para a execução da peça editada, normalmente uma edição não científica (Vela, 150)

Mammi exemplifica que ao se editar Palestrina acrescentando barras de compasso, que não existem no original, as notas não serão alteradas e o músico moderno poderá interpretar a peça em um sistema de mais próximo a ele. Porém, Mammi completa que:

[...] a linha [barra] de compasso não é apenas um instrumento neutro de medida: ela estrutura o texto musical em células métricas fixas, células que eram absolutamente estranhas ao pensamento musical renascentista. Palestrina concebia as frases musicais como linhas contínuas e indivisíveis, e não como conjuntos de células. O intérprete moderno, portanto, se não quiser violentar o texto, deverá esquecer os compassos para tentar reconstruir a fluência da curva melódica - num certo sentido, deverá trabalhar *contra* a transcrição, extraíndo dela, mentalmente, a escrita original (MAMMI, 1999, p. 22).

Esta ideia também pode ser aplicada ao agrupamento das hastes de colcheias, semicolcheias e fusas. Na notação moderna elas tendem a ser agrupadas de acordo com a divisão ou subdivisão dos tempos, evidenciando (a menos que a acentuação esteja notada) a inflexão das notas de acordo com o tempo do compasso. Porém, nas fontes de diminuição do séc. XVI, estas figuras aparecem de duas maneiras, ou sem agrupamento nenhum ou todas agrupadas, ambas as formas apresentam figuras homogêneas que podem corresponder com a ideia de continuidade e fluência do repertório renascentista expressa por Lorenzo Mammi (1999, p. 22).

Ao discorrer sobre o uso de fac-símiles, James Haar (1995) acrescenta um considerável fator a essa discussão. Ele enfatiza a importância da aparência da notação musical ao tratar de sua escrita musical como objeto visual. Para ele, o olhar histórico para a notação da música pode apresentar detalhes culturais de cada período, que passariam despercebidos em uma simples transcrição modernizada.

Destes detalhes, as claves são constantemente modernizadas em edições de peças do Renascimento. Designadas por Caraci Vela (2015, p. 163) como o principal problema para um editor de música renascentista, a autora opina:

De modo geral, manter as claves antigas em uma edição crítica moderna não é aconselhável em um nível operacional (porque cria mais dificuldades para quem quer que esteja lendo), nem faz muito sentido em termos conceituais, pois torna a transcrição um trabalho parcialmente completo (devido ao lugar-comum ilusório de que a solução diplomática usual é muito “científica”) (VELA, 2015, p. 163, tradução nossa).³²

³² Generally speaking maintaining the old clefs in a modern critical edition is not advisable on an operative level (because it creates more difficulties for whoever is reading it), nor does it make a lot of sense in conceptual terms since it makes the transcription into a partially completed work (due to the commonplace illusion that the usual diplomatic solution is very ‘scientific’ (VELA, 2015, p. 163).

Apesar disto, as claves neste repertório não representam apenas uma organização da altura das notas: Pedro Silva (2010, p. 213) explica que existiam três combinações de claves mais comuns no séc. XVI: as claves naturais ou *chiavi naturali* (fá na quarta linha para o baixo, dó na quarta para o tenor, dó na terceira para o alto e dó na primeira para o soprano), as claves altas ou *chiavetti* (fá na terceira ou dó na quarta para o baixo, dó na terceira para o tenor, dó na segunda para o alto e sol na segunda para o soprano) e as claves baixas ou *chiavi in contrabasso* (fá na quinta para o baixo, fá na terceira para o tenor, dó na quarta para o alto e dó na segunda para o soprano). O autor esclarece que:

A distância entre as claves permanece relativamente constante nos três sistemas, e consequentemente a quantidade de notas do *gammaut*³³ que podem ser notadas (cerca de duas oitavas e meia). O que muda é o espaço do *gammaut* que cada combinação possibilita (sendo que as *chiavette* e as *chiavi in contrabasso* possibilitam a notação de notas fora do *gammaut*). [...] as notas notadas não correspondem necessariamente às notas executadas; de acordo com o contexto os executantes poderão ou deverão transpor a obra (SILVA, 2010, 213).

Ou seja, no que diz respeito às transposições, as claves indicavam como este repertório poderia ou deveria ser executado. Isto posto, a modernização das claves estaria limitando a leitura das peças a apenas um cenário. Porém, é importante acrescentar que, segundo Giulia Tettamanti (2015, p. 129), para os músicos da renascença estas possibilidades de execução não eram percebidas como transposição, no sentido moderno da palavra, e sim como a forma correta de interpretar essa escrita, pois estes pensavam em solmização ou dedilhados, e não em notas de altura definida.

Restituir o texto musical de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* é uma tarefa que possui algumas complexidades, devido à inexistência de um testemunho do autor (manuscrito ou impressão autorizada). Ainda que a publicação de 1591 não tenha sobrevivido, a carta ao leitor de Giovanni Bassano, a introdução escrita por Chrysander e até detalhes e marginais na cópia podem oferecer informações sobre a edição original. Em sua introdução ao manuscrito, Chrysander discorre longamente sobre a natureza física do livro, de maneira não muito clara, mas o musicólogo toca em dois detalhes importantes sobre o original: seu estado de conservação e a numeração das páginas.

³³ O *gammaut* ou *gamut* é uma extensão de 20 notas onde toda a música deveria ser escrita, começando no fá da primeira linha da clave de fá na quarta e indo diatonicamente até o mi do último espaço da clave de sol. Ao contrário do sistema moderno, que considera a oitava divisível em 12 partes iguais que podem ser transpostas até o infinito (SILVA, 2010, p. 132).

Ao abordar o estado da obra, Chrysander descreve que em muitas das folhas a tinta estava borrada, o que dificultava a leitura tornando o texto não claro e, logo depois, adverte que sua cópia não foi comparada ao original em busca erros, e que isso deveria ser feito antes de uma possível edição. Já sobre a numeração das páginas, durante todo o livro, dois números diferentes aparecem para indicar as páginas, representando duas maneiras de medir a paginação, sendo uma a de Chrysander (que começa já na capa) e outra a do original (que começa apenas na primeira diminuição). O copista pontua que fez isso para poder numerar corretamente o livro, uma vez que a edição de Vincenti continha diversos erros nessa numeração. E esses não são os únicos erros que podem ser atribuídos a Vincenti. Na carta ao leitor, Giovanni Bassano afirma ter dividido a obra em três partes: a quatro vozes, a cinco vozes e a seis vozes, porém o índice apresenta o livro dividido em quatro partes: a quatro vozes, a cinco vozes, a seis vozes e, novamente, a cinco vozes. Isso, por si só, já é uma inconsistência, porém ainda nessas divisões do índice (e, conseqüentemente, do livro, que segue a mesma ordem) duas categorias apresentam peças que não se encaixam na classificação do número de vozes: existe uma peça a quatro na primeira categoria de a cinco vozes e cinco das nove peças a seis vozes são, na verdade, a cinco. O número correto de vozes das peças está marcado nas partes, o que pode indicar mais um erro atribuído a Vincenti.

Como podemos ver, erros são comuns e inerentes à transmissão do texto. Sendo assim, identificar e classificar as inconsistências é uma tarefa necessária, cabendo ainda à crítica textual distinguir quais erros seriam do autor, quais seriam do editor e, por fim quais seriam do copista, pois tal informação irá interferir diretamente no tratamento do erro e na organização da história de transmissão do texto estudado. Sobretudo os erros atribuídos a autor devem trabalhados com cautela, como exemplificado:

O editor [...] pode e deve corrigir os erros de pena do autor, mas não pode e não deve em nenhuma hipótese substituir a cultura do autor pela sua. Se o autor fornece dados objetivamente inexatos, se comete erros de história ou de geografia, se não se recorda bem de um nome ou uma data, se engana num cálculo, se se confunde numa tradução, se é impreciso ou infiel numa citação, o editor advertirá em nota ao leitor, mas não corrigirá o texto (CUNHA, 1985, apud. CAMBRAIA, 2005, p. 85).

Outras informações do manuscrito de Chrysander nos ajudam a ver a forma do original, como a numeração das páginas. O musicólogo não apenas apresenta duas numerações para questionar o erro do original, como também marca as mudanças de página, mesmo estas não coincidindo com as mudanças da cópia, ou seja, não é possível saber como estavam organizados os sistemas das peças, mas é possível saber onde começava e terminava

cada página o que pode nos aproximar de como era a disposição dos elementos musicais na parte.

Chrysander também compara a desorganização da paginação do livro com a forma que sustentidos e bemóis são posicionados nas cadências. Constantemente, os acidentes estão em notas erradas, o que gera uma complicação para se identificar onde estas alterações se encaixam. Considerando que estas alterações de *musica ficta* são um recurso estilístico e não obrigatórias, sob o ponto de vista do contraponto, estas correções precisam ser feitas atendendo às preferências de Bassano. Felizmente, em seu tutor *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585), Giovanni sugere diversos exemplos de cadências diminuídas ao longo de cinco páginas, material imprescindível para uma correção mais precisa das cadências de *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591).

Quanto ao texto verbal na cópia de Chrysander, Sarah Benson (1969) explica que o manuscrito apresenta várias caligrafias diferentes, e que algumas são mais legíveis que outras. A autora compara a clareza das caligrafias onde é representado o texto original (que apresentam muitas variações), e as notas do editor, em grande parte ilegíveis, porém nestas não há variação. Apesar da proposta de edição se limitar apenas ao texto musical, a crítica textual do frontispício, da dedicatória, da carta ao leitor e do índice é imprescindível para o estudo integral da obra. Para o auxílio na leitura destes textos classificados por Sarah Benson como pouco legíveis ou ilegíveis foi utilizado o software paleográfico *Transkribus*, desenvolvido em 2016 pelo grupo pesquisa em Digitalização e Preservação Digital da Universidade de Innsbruck, na Áustria.

Apesar de todas as informações contidas no manuscrito de Chrysander, estas não são suficientes para a restituição do texto musical na sua forma adequada à prática da música renascentista do ponto de vista da diagramação. Com isso, foi necessária a criação de um arquétipo, desenvolvido a partir da crítica textual de tratados sobre diminuição, e, em torno deste, um conjunto de regras a serem seguidas na edição do livro. Foi necessário observar as particularidades das diminuições propostas no livro, que são basicamente apresentadas de quatro maneiras: sobre uma voz com texto colocado, sobre uma voz sem o texto colocado, *alla bastarda* e sobre duas vozes.

A principal obra utilizada para a construção deste arquétipo é o tutor de diminuição *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) de Giovanni Bassano, editado pela dupla Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, que apresenta duas diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore, ambas sem texto. Trata-se, portanto, de uma outra publicação sobre

diminuição de Bassano e editada por Vincenti, assim como *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese*, o que tornou o tutor de 1585 uma importante base para o modelo a ser construído para esta edição. Porém, apenas *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* não foi o suficiente para a construção deste modelo, uma vez que suas poucas diminuições só apresentam uma das variações de diminuição contidas em *Motetti, madrigali et canzoni francese*: diminuições sobre uma voz sem o texto. Para o embasamento da padronização das diminuições sobre uma voz com texto foi utilizado o tratado *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (1592) de Riccardo Rognoni, também editado por Giacomo Vincenti, publicado em dois volumes, e que possui grandes similaridades na diagramação das diminuições com o tratado de Bassano de 1585.

Quanto às diminuições *alla bastarda*, *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* apresenta um formato em que o baixo e a diminuição ocupam o mesmo sistema. Essa forma aparece em apenas mais um livro de diminuição, *Selva di varii passaggi* (1620) de Francesco Rognoni, editada por Filippo Lomazzo e publicado em Milão. Apesar de ser publicada quase 30 anos após, em outra cidade e por outro editor, é a única publicação com uma diminuição *alla bastarda* que corresponde à cópia manuscrita de Chrysander. E por fim, as diminuições sobre mais de uma voz também eram raras nas publicações, sendo encontrada apenas uma diminuição sobre as quatro vozes de um madrigal, além dos motetos com duas vozes diminuídos do livro de Bassano, no tratado *Il vero modo di diminuir* (1584) de Girolamo Dalla Casa, editado em Veneza por Angelo Gardano.

Em todos estes tutores e tratados mencionados, dois aspectos chamam a atenção quando comparados a transcrições modernas: a diagramação e o uso de guiões. O guião é um sinal que fica localizado ao fim de cada sistema evidenciando qual será a primeira nota do sistema seguinte. Se o guião é um pequeno detalhe, a diagramação tem maior efeito sobre a leitura das peças. Configurados para a notação moderna, os programas de partitura tendem a designar espaços grandes entre notas brancas, porém não é isso que acontece nestes tutores. Enquanto na notação moderna as notas brancas podem ser consideradas de grande duração, no repertório renascentista uma semibreve ou uma mínima podem durar ou um tempo ou menos. Sendo assim, do ponto de vista do executante do repertório renascentista é mais interessante que a diagramação mantenha espaços curtos e homogêneos entre as figuras – o quanto for possível.

O público-alvo para a edição aqui proposta é formado por músicos já familiarizados com a leitura de peças em notação mensural, ou estudantes que estão se aperfeiçoando nesta

tarefa. Considerando a necessidade de tal notação para a correta representação do repertório apresentado no livro os critérios adotados para esta edição crítica foram os seguintes:

- Notação mensural: todas as peças serão transcritas em notação mensural utilizando a fonte Vincenti-Bassano, desenvolvida para este trabalho – processo explicado no item 4.1.1.;
- Espaço entre as notas: espaços pequenos e uniformes, o quanto possível;
- Claves: as claves originais serão mantidas e quando mudanças de clave ocorrem ao longo da peça é porque assim estava no original;
- Barras: Bassano não usa de barras de compasso, mas usa barras (como é comum em outras fontes de diminuição no Renascimento). Estas barras serão mantidas, mas para uma melhor organização texto, e com o intuito de fazer referências esses espaços entre barras serão numerados e chamados de “segmento” (um espaço entre dois pontos), evitando o uso da palavra compasso, pois esta implica em uma organização regular baseada na métrica da peça. Em peças *alla bastarda* as barras foram representadas apenas nas pautas, deixando os espaços entre elas vazios;
- Guião: aparece ao fim de cada sistema marcando a primeira nota do sistema seguinte;
- Agrupamento de colcheias e semicolcheias: as colcheias e semicolcheias não estão agrupadas;
- Figuras pouco usuais: figuras pouco usuais serão mantidas.
- *Musica ficta*: apenas quando são obrigatórias ou quando notadas por Bassano estão notadas na partitura;
- Alterações: valem apenas para a nota ou para a cadência toda;
- As mudanças estarão evidenciadas no aparato, mas não na partitura, visando uma partitura mais limpa para a performance deste repertório.

Quanto à parte verbal do livro:

- Fonte: foram utilizadas as fontes *Bembo*, desenvolvidas por Stanley Morison em 1929, inspiradas na tipografia de Francesco Griffo (1450–1518) aplicada na publicação *De Aetna* (1496), de Pietro Bembo (1470-1547) – que nomeia a fonte, sendo *Bembo Standard* para títulos e texto das peças, *Bembo Italic* para os textos em itálico e *Bembo Small Caps* para numerações e título do livro;
- Letra capital: antes de cada peça com a primeira letra do texto, também aparece na carta ao leitor e dedicatória;

- Texto das peças: foi colocado nas peças com texto de maneira silábica;
- Elisão: a elisão é comum nos textos, por vezes é notada nas peças em italiano se utilizando o apóstrofo, mas também pode não ser notada. Nos casos em que há apóstrofo o sinal foi mantido, nos demais foi inserido o símbolo moderno para elisão;
- Repetições do texto: simbolizadas por “ij” no original, representam a repetição do texto. Nestes casos o texto será colocado entre colchetes e a colocação explicada no aparato;

4.1 As possibilidades modernas de realização de uma escrita mensural

Com o advento da internet, a forma como encaramos a recuperação e preservação do patrimônio musical vem se transformando. Visando facilitar o acesso a este patrimônio, surgiu a demanda de se digitalizar ou transcrever digitalmente documentos e fontes musicais. Porém, esta digitalização não compreende apenas a transformação das fontes musicais em imagens digitais, como explicam os autores Valero, Léon e Staff (2018, p. 374):

A recuperação do patrimônio musical, neste momento, envolve necessariamente sua digitalização, não só pela obtenção de imagens digitais, mas também pela codificação em formatos legíveis por um computador do conteúdo musical descrito nos manuscritos originais. Em geral, esta codificação pode ser feita usando ferramentas automatizadas, com base no que é chamado *Optical Music Recognition* (OMR) [– reconhecimento ótico de música], ou manualmente, escrevendo o código correspondente no computador. A tecnologia OMR ainda não está madura o suficiente para extrair com boa qualidade o conteúdo musical de partituras digitalizadas [de música impressa], e ainda menos de fontes manuscritas, então em muitos casos é mais eficiente codificar manualmente estas obras (VALERO, LÉON E STAFF, 2018, p. 374, tradução nossa).³⁴

Desde a década de 1980, diferentes programas para grafar música digitalmente foram desenvolvidos – tanto comercialmente como academicamente. De acordo com o compositor Jean-Michel Hufflen (2007), existem duas categorias de programas de notação musical: WYSIWYG (*what you see is what you get* ou “o que você vê é o que você obtém” – tradução nossa) e WYSIWYM (*what you see is what you mean* ou “o que você vê é o que você quer dizer” – tradução nossa). De acordo com Hufflen, a primeira categoria engloba

³⁴ “The recovery of musical heritage currently necessarily involves its digitalization, not only by scanning images, but also by the encoding in computer-readable formats of the musical content described in the original manuscripts. In general, this encoding can be done using automated tools based with what is named Optical Music Recognition (OMR), or manually writing directly the corresponding computer code. The OMR technology is not mature enough yet to extract the musical content of sheet music images with enough quality, and even less from handwritten sources, so in many cases it is more efficient to encode the works manually.” (VALEO, LÉON E STAFF, 2018, p. 374).

programas nos quais o que é visto na tela do *software* de edição é a mesma notação musical que será obtida na versão final ou impressa do arquivo, dentre estes programas estão *Sibelius*, *Finale*, *MuseScore* e *Encore*. Já na segunda categoria, estão os programas que trabalham com linhas de comando, ou seja, o que você vê na tela do *software* de edição são códigos em texto, como comandos, que são lidos pelo programa para criar um arquivo final com notações musicais pronto para a impressão, dentre estes programas estão *LilyPond* e *MusiTEX*. Aplicativos desta categoria requerem que o usuário tenha algum conhecimento prévio da linguagem de programação, além do conhecimento musical, pois só assim o software pode ser operado para obter o resultado desejado, o que não acontece com os programas da primeira categoria (WYSIWYG), pois para operá-los, a princípio, basta apenas possuir conhecimento musical.

A maior parte dos programas de transcrição e edição de partituras para computador tem como padrão a notação da música tradicional do ocidente, ou *Common Western Music Notation* (CWMN). Mesmo sendo suficiente para uma considerável parcela deste repertório, o CWMN não abrange de forma global os símbolos e notações que comportam a tradição da música ocidental e, menos ainda, de outras culturas. Segundo os autores Rodolfo Zitellini e Laurent Pugin (2006) “existe um problema com a representação simbólica digital da música escrita em uma notação não padrão, pois o sistema atual é incapaz de codificá-lo corretamente” (tradução nossa)³⁵, uma vez que este usa como escrita padrão o CWMN.

Para atender à necessidade de programas capazes de editar notação mensural, pesquisadores e programadores desenvolveram soluções para se utilizar tal notação em uma partitura modernamente editada e impressa. Uma dessas soluções é o editor de partituras CMME³⁶ (*Computerized Mensural Music Editing* ou “Editor Computadorizado de Música Mensural” – tradução nossa), cujo processo de desenvolvimento iniciou-se em 1999. Coordenado por Theodor Dumitrescu, o projeto focou-se no desenvolvimento de um programa para publicação eletrônica de música mensural. Atualmente o projeto encontra-se sob a responsabilidade da Universidade de Utrecht, na Holanda (DUMITRESCU, BERCHUM, 2009).

³⁵ “There is a problem with the symbolic digital representation of music written in these non-standard notations, as currently no system is capable of encoding them properly.” (ZITELLINI, PUGIN, 2006).

³⁶ CMME disponível em: <http://www.cmme.org>. Acesso: 31 mar. 2018.

Dentre as tentativas de se criar uma tipografia eletrônica baseada em originais antigos existe o projeto chamado *LeRoy*³⁷, aplicável no *Sibelius*. Desenvolvido em 2009 por Steven Horn, a fonte *LeRoy*, é uma coleção de tipos e estilos desenhados com base nas publicações de Adrian Le Roy (1520–1598), especialmente para a editoração de obras tanto com notação mensural, como com tablatura para instrumentos de cordas dedilhadas (HORN, 2009). O aplicativo *LilyPond*³⁸ também oferece como alternativa ao CWMN um modelo de fonte chamado *blackmensural.ly*³⁹. Desenvolvida em 2011 sob licença de código aberto por Lukas Piersch, a fonte engloba algumas notações musicais que abrangem um período entre os séculos XIV e XVI (PIERSCH, 2011).

Porém, nenhuma destas soluções é capaz de suprir todas as nuances de notação encontradas em diferentes impressões de obras entre os séculos XV e XVII, assim como outras que oferecem a possibilidade edição com alguma tipografia mensural, afinal, diferentes editores e casas de impressão estavam ativas em diferentes partes da Europa, fazendo com que o resultado final da partitura – mesmo havendo um padrão de notação comum a todas – fosse irregular. Dessa mesma forma, nenhuma das soluções apresentadas satisfaz as necessidades da edição proposta para *Motetti, madrigali et canzoni francese* de Giovanni Bassano. Sendo assim, a solução encontrada foi a criação de uma tipografia específica para o uso na editoração do livro de Bassano, baseada em fontes do séc. XVI e aplicável a um software de edição de partituras.

4.1.1 O desenvolvimento da tipografia Vincenti-Bassano

Para a utilização neste projeto, os programas WYSIWYM, que faziam uso de linhas de comando (como o *LilyPond*), se mostraram extremamente complexos e inflexíveis, especialmente na liberdade de escolha da localização de cada elemento na partitura digital. Este também foi o obstáculo encontrado ao se experimentar o CMME: o resultado é extremamente simples e inflexível, apesar deste programa não operar exclusivamente com linhas de comando.

³⁷ *LeRoy* disponível em: <https://www.scoringnotes.com/tutorials/leroy-early-music-fonts-for-sibelius/>. Acesso: 31 mar. 2018.

³⁸ *LilyPond* disponível em <http://www.lilypond.org>. Acesso: 31 mar. 2018.

³⁹ Disponível em: <http://lukas-pietsch.de/Music/>. Acesso: 31 mar. 2018.

Logo, notou-se que a utilização de uma tipografia personalizada no *Sibelius*, assim como a fonte *LeRoy*, daria a flexibilidade necessária para que alguns dos elementos da partitura (não somente as notas na pauta) pudessem ser posicionados de maneira customizada, desde barras de compasso, claves ou guiões. Esta possibilidade é citada por Zitellini e Pugin (2006), os autores afirmam que a criação de uma fonte pode ser sim uma solução visual, mas que impossibilitaria por muitas vezes o uso de um mesmo arquivo digital por outros programas (por exemplo transformar a partitura num arquivo MIDI), pois “embora isto possa funcionar para produzir música impressa, é difícil criar algo que vá além do desenho da partitura em si” (ZITELLINI, PUGIN, 2006, tradução nossa)⁴⁰. Ou seja, a personalização da tipografia atingiria o resultado visual desejado para a impressão, porém esta ferramenta teria sua funcionalidade limitada a esta única tarefa.

Com o objetivo de estabelecer um conjunto de figuras que seriam utilizadas como base para a construção de uma tipografia coerente com o contexto da publicação *Motetti, madrigali et canzoni francese* editada por Giacomo Vincenti, foi preciso mapear quais figuras estão notadas no manuscrito de Chrysander. A partir deste mapeamento estudou-se como estas eram representadas em outras publicações de Giovanni Bassano, focando em *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585), editada por Vincenti e Amadino, pois esta foi a única outra publicação de Bassano dedicada à arte do diminuir. Entretanto, nem todas as figuras mapeadas estavam presentes no tratado de diminuição, tornando necessário o estudo de outras obras de Bassano – *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598) e *Concerti ecclesiastici* (1599) – ambas editadas por Vincenti, pois estas apresentavam similaridades de notação com o tratado de diminuição e, por se tratarem de publicações com peças de 5 a 12 vozes, possuem uma grande variedade de figuras grafadas (principalmente claves). Também se observou que as guias estavam presentes nas fontes originais, mas não no manuscrito de Chrysander.

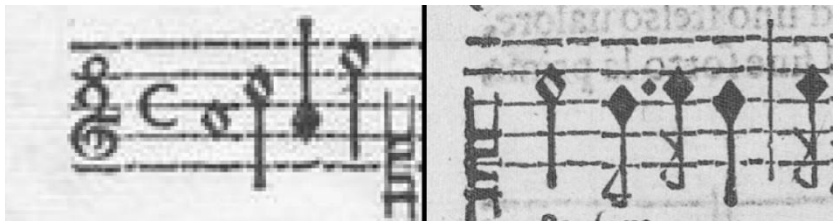
Apesar das digitalizações destas obras de Bassano serem de fácil acesso na internet – todas se encontram disponíveis online e gratuitas no acervo do IMSLP (*International Music Score Library Project*), estas publicações não foram digitalizadas em alta qualidade. A alta densidade de pixels⁴¹ ajuda na visualização dos detalhes de cada uma

⁴⁰ “While this can work for producing printed scores, it is cumbersome to create since the applications are pushed beyond their design scope.” (ZITELLINI, PUGIN, 2006).

⁴¹ Pixel (do inglês *picture element*) são os menores pontos de uma imagem. Uma imagem de computador é a soma de diversos pixels.

das figuras necessárias para o desenvolvimento da fonte. A partir do conjunto de figuras já selecionadas das obras de Bassano, foram escolhidas outras publicações editadas por Giacomo Vincenti que apresentavam notações similares e estavam digitalizadas em alta qualidade para extrair as figuras (como exemplificado na figura 17), sendo elas: *Regole, passaggi di musica* (1594) de Giovanni Battista Bovicelli – manual de diminuição digitalizado e disponibilizado online pela Biblioteca Nacional da França⁴²; e *Canzonette a quattro voci* (1598) de Giovanni Artusi – digitalizado e disponibilizado online pela Biblioteca Nacional da Dinamarca⁴³.

Figura 21: dois recortes para comparação, à esquerda um excerto de *Ricercate, passaggi et cadentie*, de Bassano (1585, p. 9), e à direita um excerto de *Regole, passaggi di musica*, de Bovicelli.



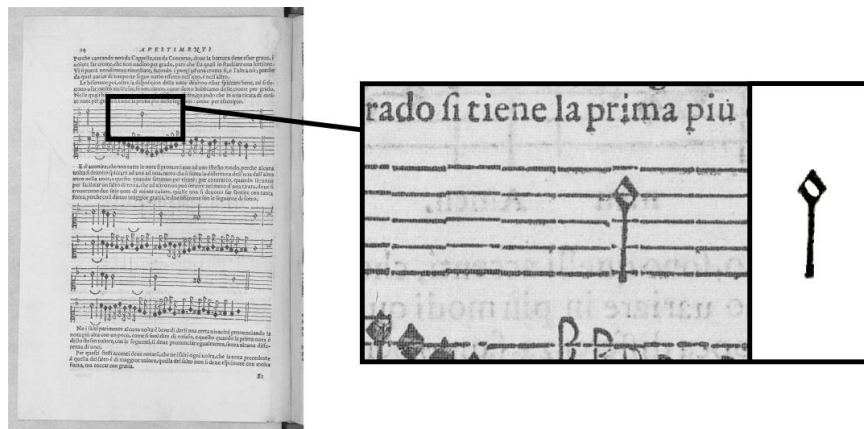
Fonte: BOVICELLI, 1594, p. 8.

Utilizando o programa de edição de imagens *Adobe Photoshop*, as figuras selecionadas foram recortadas e isoladas do contexto em que estão inseridas. O processo seguinte consistiu em ‘limpar’ estas figuras, ou seja, cada uma foi separada do fundo da imagem, substituindo a coloração proveniente da cor do papel em que a notação está impressa por um fundo transparente, fazendo com que a figura passe por um processo de correção de cor para que fique preta. Como resultado desta fase, obteve-se um arquivo de imagem que tem somente o símbolo selecionado como elemento (como exemplificado na figura 18).

⁴² Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525027711>. Acesso: 31 mar. 2018.

⁴³ Disponível em: http://img.kb.dk/ma/pre1700/artusi-caniz_a4-m.pdf. Acesso: 31 mar. 2018.

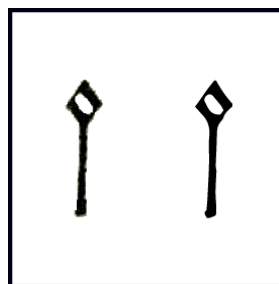
Figura 22: processo de recorte e limpeza da mínima, retirada de *Regole, passaggi di musica*, de Bovicelli.



Fonte: BOVICELLI, 1594, p. 14.

No procedimento seguinte as figuras foram convertidas de imagem para vetor (fig. 19), isto é, os símbolos que até esta etapa estavam em imagens, que passaram por diversas manipulações, foram transformados em vetores, notações definidas por gráficos calculados matematicamente por um programa de edição vetorial. Desta forma um caractere de texto (representação a partir de um vetor), ao ser inserido em um editor pode ter sempre seu tamanho alterado sem que este perca sua qualidade, o que não acontece com uma imagem, pois esta é feita por pixels de tamanho fixo que criam um limite que se pode ampliá-la sem que se perca qualidade.

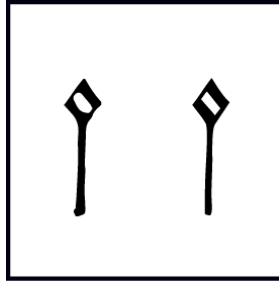
Figura 23: mínima em imagem (à esquerda) e transformada em vetor (à direita).



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Esta fase, trabalhada no editor de imagens vetoriais *Adobe Illustrator*, foi essencial para fazer pequenas correções no traço da imagem de maneira precisa (como exemplificado na figura 20), a fim de se obter um símbolo de alta qualidade e refinamento. Isto permitiu, gerar um arquivo capaz de ser entendido pelo programa que irá inserir este símbolo no mapa de caracteres que será lido pelo *Sibelius*.

Figura 24: à esquerda, mínima representada por vetores e, à direita, representação vetorial da mesma após pequenos refinamentos e correções.



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Em seguida, os vetores foram incorporados pelo programa de edição e design de tipos *Microsoft Font Maker*, programa responsável pelo desenvolvimento de um mapa de caracteres onde os vetores foram inseridos, criando desta forma uma fonte codificável. Uma vez finalizado o mapa de caracteres, este foi importado pelo *Sibelius* que, imediatamente passou a aplicar tal notação (como na figura 21).

Figura 25: Na parte superior, excerto da *Ricercata prima* de Bassano, retirado de *Ricercate, passaggi et cadentie* (1585). Na parte inferior, o mesmo trecho editado em *Sibelius* utilizando a tipografia desenvolvida.



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Apesar da existência de diversas outras possibilidades de edição digital de notação mensural, o desenvolvimento da fonte *Vincenti-Bassano* especificamente para a edição de *Motetti, madrigali et canzoni francese* foi a solução mais adequada para o trabalho necessário. Sendo assim, podemos notar a uma inflexibilidade editorial dos programas de edição de partitura voltados para este repertório e uma carência de uma atualização e modernização das opções para o trabalho editorial deste repertório. Ainda que a fonte desenvolvida possa vir a ser usada para edição de outras obras editadas por Giacomo Vincenti, a mesma se encontra

limitada pelas necessidades especificamente voltadas para uma edição de *Motetti, madrigali et canzoni francese*, porém uma expansão desta poderia possibilitar uma nova opção para o trabalho digital com partituras do Renascimento.

4.2 Aparato crítico

4.2.1 Peças

4.2.1.1 *Benedicta sit Sancta Trinitas* (soprano)

- a) Segmento 4: palavra *Trinitas* aparece notada errada como *ctanitas* (sic).
- b) Segmento 6: manuscrito possui uma alteração errada no lá, Chrysander sinaliza que há algum problema na nota.
- c) Segmento 11: assim como no segmento 6, o manuscrito possui uma alteração errada no lá, Chrysander novamente sinaliza que há algum problema na nota.
- d) Segmentos 12-14: a palavra *Trinitas* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- e) Segmentos 21-23: a colocação da palavra *indivisa* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação da palavra.
- f) Segmento 22: assim como no segmento 6 e 11, o manuscrito possui uma alteração errada no lá;
- g) Segmento 26: todas as figuras do segmento precisam ser colcheias para o tempo ficar adequado. Chrysander também notou um problema nesta passagem.
- h) Segmento 32: assim como no segmento 6, 11 e 22, o manuscrito possui uma alteração errada no lá;
- i) Segmento 49: a colocação das palavras *miser ricordiam suam* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação das palavras.

4.2.1.2 *Ave Maria*

- a) Segmento 27: a colocação das palavras *dulcis e* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação das palavras.

4.2.1.3 *Hodie Beata Virgo*

- a) Segmentos 1-3: a colocação da palavra *Maria* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação da palavra. Problema também notado por Chrysander.

- b) Segmento 15: as alterações corretas são si natural e dó sustenido, mas apenas o dó sustenido é notado.
- c) Segmento 32: as alterações corretas são si natural e dó sustenido, mas um si natural não está notado. Chrysander também percebeu este problema.
- d) Segmento 35: as alterações corretas são si natural e dó sustenido, mas apenas o dó sustenido é notado.

4.2.1.4 Ancor che col partire (com texto)

- a) Segmento 7: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido, mas o sol sustenido não está notado. Chrysander também percebeu este problema.
- b) Segmento 15: elisão entre as palavras *volte il*.
- c) Segmento 17: elisão entre as palavras *volte il*.
- d) Segmentos 17-18: a palavra *vorei* do original foi corrigida para *vorrei*.
- e) Segmentos 20-21: último fá do 20 é sustenido e durante a cadência no 21 fá e sol são alterados por sustenido, e não a nota lá não.
- f) Segmento 29: a nota lá não é alterada como está no manuscrito.

4.2.1.5 Io canterei d'amor

- a) Segmento 2: a colocação da palavra *novamente* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação da palavra. Problema também notado por Chrysander.
- b) Segmento 14: falta uma alteração de bemol no si, como Chrysander sugere.
- c) Segmento 18: as notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido, mas o primeiro fá sustenido não está notado. Chrysander também percebeu este problema.
- d) Segmento 30: a palavra *quando* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música
- e) Segmento 33: falta uma alteração de bemol no si, como Chrysander sugere.

4.2.1.6 Non è ch'il duol mi scemi

- a) Segmento 3: alteração apenas nota fá, e não na nota ré
- b) Segmento 5: as notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- c) Segmento 9: a palavra *duol* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música

- d) Segmento 12: todas as notas dó do segmento são alteradas por sustenido, como Chrysander sugere.
- e) Segmentos 23-25: a cadência que se inicia no final do segmento 23 tem o fá alterado até sua resolução no 25.
- f) Segmento 37: A colocação da palavra *spento* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação da palavra.
- g) Segmentos 37-38: Trecho com um problema com tempo das notas, a solução encontrada foi considerar o lá semicolcheia como colcheia, o lá colcheia como colcheia pontuada e desconsiderar primeiro ré do segmento 38.
- h) Segmento 41: As alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido apenas e não lá sustenido como no original.
- i) Segmento 43: *ij*.
- j) Segmento 43: A palavra *beatrice* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- k) Segmentos 43-45: Todas notas si são bemóis.

4.2.1.7 Non gemme non fin'oro

- a) Segmento 4: a última nota é um mi bemol, como sugerido por Chrysander.
- b) 8: a palavra *quel* foi colocada nesta passagem, uma vez que está omitida no original.
- c) Segmento 9: a colocação da palavra *sopra* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação da palavra.
- d) Segmento 9: o primeiro dó do segmento notado erroneamente como semínima, a figura correta é uma mínima.
- e) Segmento 26: a palavra *rilucete* substituiu *rilucente* na padronização do texto.
- f) Segmento 35: a nota alterada correta é fá sustenido e não sol.

4.2.1.8 Era il bel viso suo

- a) Segmento 8: elisão em *primavera alcuna*.
- b) Segmento 9: elisão em *volta al*.
- c) Segmento 11: primeira colcheia pontuada substituída por uma semínima pontuada
- d) Segmentos 19-21: as palavras *vern'illo* [sic] foram substituídas por *velo*.
- e) Segmento 27: as notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.

4.2.1.9 E nella face

- a) Segmentos 4-5: as notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- b) Segmento 14: as notas alteradas corretas na cadência são fá sustenido e sol sustenido.
- c) Segmentos 41-43: a colocação do trecho *ferit'e non sa* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação das palavras.
- d) Segmentos 54-56: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

4.2.1.10 Vaghi Leggiadri lumi

- a) Segmento 4: a última sílaba de *voltete* e a primeira de *ch'io* foram descolados uma semínima para frente.
- b) Segmento 15: Aa palavra correta onde Chrysander marcou (?) é *m'ancide*.
- c) Segmento 18: *ij*.
- d) Segmento 21: As notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- e) Segmento 24: As notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.

4.2.1.11 Chi fia, che dal mio cor

- a) Segmentos 6-7: As notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- b) Segmento 20: A nota alterada correta na cadência é fá sustenido.
- c) Segmento 21: *ij*.
- d) Segmento 29: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.
- e) Segmentos 30-31: segunda sílaba de *partire* foi corrigida.
- f) Segmentos 31-33: conjectura de Chrysander.
- g) Segmento 36: a palavra *senta* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- h) Segmento 37: a nota alterada correta na cadência é dó sustenido.

4.2.1.12 Madonna il mio desio

- a) Segmento 5: terceira sílaba de *Madonna* corrigida.
- b) Segmento 15: colocação de *vi* uma semicolcheia para frente.
- c) Segmento 22: as notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- d) Segmento 26: as notas alteradas corretas são fá sustenido e sol sustenido.

4.2.1.13 Dolci rosate labbia

- a) Segmento 9-10: a palavra *mio* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- b) Segmento 46: a elisão *ma in* foi padronizada para *m'in*
- c) 12-13 A nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

4.2.1.14 Amor io sento

- a) Segmento 1: *ij*.
- b) Segmento 9: falta a alteração de bemol nas notas si.
- c) Segmento 22: falta uma alteração de bemol no si, como Chrysander sugere.
- d) Segmento 23: falta a alteração de sustenido nas notas fá.

4.2.1.15 Lego questo mio core

- a) Segmento 15: falta uma alteração de bemol no si, como Chrysander sugere.

4.2.1.16 Ahi che faro ben mio

- a) Segmento 4: as figuras estão trocadas, o dó é a semínima e o mi é a colcheia.
- b) Segmento 6: as alterações corretas da cadência são fá sustenido e sol sustenido. Chrysander também percebeu este problema.
- c) Segmento 18: a palavra *veder* foi colocada de acordo com outras passagens da música com a mesma palavra, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- d) Segmento 22: falta uma alteração de sustenido no fá, como Chrysander sugere.

4.2.1.17 Dissi a l'amata mia lucida stella

- a) Segmentos 2-4: última sílaba de *stella* descolada para a figura seguinte e, conseqüentemente, todo o texto do segmento 4.
- b) 5: a palavra *luce* foi colocada, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- c) Segmento 12: elisão no trecho *strali e*.
- d) Segmento 23: todas as notas si do segmento são naturais.
- e) Segmento 25: a figura do último dó do segmento está errada, está notada uma semínima, mas o correto é uma mínima.

4.2.1.18 La bela bianca mano

- a) Segmento 9: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

- b) Segmentos 20-23: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.
- c) Segmento 26: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

4.2.1.19 Fuit homo a missus deo

- a) Clave original, fá na terceira, mantida. Chrysander havia mudado para clave de fá na quarta.
- b) Segmento 4: a palavra *deo* foi colocada, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- c) Segmento 5: a palavra *deo* foi colocada, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- d) Segmento 9: a palavra *deo* foi colocada, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- e) Segmento 10: a figura da nota sol está errada, está notada uma semínima, mas o correto é uma mínima.
- f) Segmento 14: a figura da última colcheia está errada, o correto é uma mínima.
- g) Segmento 26: a palavra *Joannes* foi colocada, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.

4.2.1.20 Benedicta sit Sancta Trinitas (baixo)

- a) Clave original, fá na terceira, mantida. Chrysander havia mudado para clave de fá na quarta.
- b) Segmentos 20-21: a palavra *ei* foi colocada, pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- c) Segmentos 21-24: as palavras *confitebimur ei* tiveram sua colocação alterada.
- d) Segmento 29: terceiro dó corrigido para ré.

4.2.1.21 Ancor che col partire (sem texto)

- a) Segmento 15: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- b) Segmento 32: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- c) Segmento 49: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.

4.2.1.22 Ancor che col partire (alla bastarda)

- a) Segmento 21: a palavra *così* foi pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- b) Segmento 22: a palavra *così* foi pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.

- c) Segmento 22: *ij*.
- d) Segmento 25: a palavra *dolci* foi pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- e) Segmento 25: as alterações corretas na cadência são fá sustenido e sol sustenido.
- f) Segmento 25: a nota alterada correta é na nota fá
- g) Segmento 33: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

4.2.1.23 La bella netta ignuda e bianca mano

- a) Segmento 4: a palavra *bianca* foi colocada pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- b) Segmento 13: a nota alterada correta na cadência é si bemol.
- c) Segmento 13: nota, mi, errada em *co'l*, a nota correta é fá.
- d) Segmento 20: *ij*.
- e) Segmentos 30-31: o trecho *la via che fece* amore foi deslocado uma mínima para trás.
- f) Segmento 33: a nota alterada correta na cadência é dó sustenido.
- g) Segmento 36: a colocação da palavra *farsi* foi alterada pois o manuscrito deixa pouco tempo para a articulação da palavra.
- h) Segmento 44: a palavra *stato* foi colocada pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- i) Segmento 54: a nota alterada correta na cadência é dó sustenido.

4.2.1.24 Ung gai berger

- a) Título: grafia incorreta de *Ung gay bergier*.
- b) Segmento 10: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.
- c) Segmento 35: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- d) Segmento 48: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.
- e) Segmento 56: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

4.2.1.25 Frais e gaillard

- a) Título: grafia incorreta de *Frisque et gaillard*.
- b) Segmento 35: nota alterada correta na cadência é fá sustenido.

4.2.1.26 Susanna un giur

- a) Título: grafia incorreta de *Susanne un jour*.
- b) Segmento 33: a nota alterada correta na cadência é fá sustenido.
- c) Segmento 39: as alterações corretas são si natural e dó # sustenido.

4.2.1.27 On ques amor

- a) Título: grafia incorreta de *Oncques amour*.

4.2.1.28 Vestiva i colli

- a) Segmento 6: colocação da palavra *intorno* corrigida.
 b) Segmento 17: colocação da palavra *odori* corrigida.
 c) Segmento 21: a nota alterada correta na cadência é dó suspenso.
 d) Segmento 40: cadência não tem notas alteradas.
 e) Segmento 44: a nota alterada correta na cadência é dó suspenso.
 f) Segmento 49: não tem notas alteradas.

4.2.1.29 Così le chime

- a) Segmentos 1-3: colocação da palavra *soavemente* corrigida.
 b) Segmento 11: as alterações corretas são fá suspenso e sol suspenso.
 c) 3 Segmento 6: as alterações corretas são fá suspenso e sol suspenso.

4.2.1.30 Io son ferito

- a) Segmentos 1-3: colocação das palavras *ahi* e *lasso* corrigidas.
 b) Segmento 9: todas as notas dó são alteradas por suspenso no segmento.
 c) Segmentos 11-12: colocação da palavra *vorrei* corrigida.
 d) Segmento 14: as alterações corretas são fá suspenso e sol suspenso.
 e) Segmentos 15-16: elisão no trecho *inditio al*.
 f) Segmento 22: as alterações corretas são fá suspenso e sol suspenso
 g) Segmento 28: o trecho *sangue la mia piagha* foi colocado pois está apenas notado no manuscrito, sem colocação na música.

4.2.1.31 Mirami vita mia

- a) Segmento 1: *ij*.
 b) Segmento 7: as alterações corretas são fá suspenso e sol suspenso.
 c) Segmento 19: colocação da palavra *mi* corrigida.
 d) Segmento 23: elisão entre as palavras *miri hoime*.
 e) Segmento 25: a palavra *come* foi colocada pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
 f) Segmento 28: colocação da segunda sílaba de *gl'ochi* corrigida.
 g) Segmento 32: a palavra *hanno* foi colocada pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.

h) Segmento 36: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.

4.2.1.32 Tirsi morir volea

- a) Segmento 3: colocação da palavra *volea* corrigida.
- b) Segmento 16: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido
- c) Segmento 18: a palavra *morir* foi colocada pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- d) Segmentos 19-20: a trecho *anch'io* foi colocado pois está apenas notado no manuscrito, sem colocação na música.

4.2.1.33 Freni tirsi il desio

- a) Segmento 4: alteração de suspenido nas últimas notas sol.
- b) Segmentos 7-9: o texto nestes seguimentos foi colocado pois está apenas notado no Segmento manuscrito, sem colocação na música.
- c) Segmento 11: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- d) Segmento 16: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- e) Segmento 22: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- f) Segmento 23: falta uma alteração de suspenido no sol.
- g) Segmento 24: *ij*.
- h) Segmento 28 *ij*.

4.2.1.34 Così moriro

- a) Segmentos 10-12: correção na colocação da palavra *gradita*.
- b) Segmento 11: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- c) Segmento 12: *ij*.

4.2.1.35 Amor deh dimmi come

- a) Segmento 10: *ij*.
- b) Segmento 13: sequência de colcheias corrigidas para semicolcheias.
- c) Segmento 14: as alterações corretas são si natural e dó suspenido.
- d) Segmento 17: as alterações corretas são si natural e dó suspenido.
- e) Segmentos 18-21: correção na colocação da palavra *costei*.
- f) Segmento 22: *ij*.
- g) Segmento 24: falta uma alteração de bemol no mi.
- h) Segmento 28: as alterações corretas são si natural e dó suspenido.
- i) Segmento 32: *ij*.

j) Segmento 34: correção na colocação da palavra *costei*.

k) Segmento 35: *ij*.

4.2.1.36 Madonna mia gentil ringratio amore

- a) Segmento 4: as alterações corretas são si natural e dó suspenido.
- b) Segmento 11: as alterações corretas são si natural e dó suspenido.
- c) Segmento 14: todas as notas si são naturais.
- d) Segmento 20: falta uma alteração de suspenido no fá.
- e) Segmentos 22-24: todas as notas si são naturais.

4.2.1.37 Soavissimi baci

- a) Segmento 4: colocação da palavra *baci* corrigida.
- b) Segmentos 8-9: toda a colocação do texto nos segmentos foi corrigida.
- c) Segmento 10: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- d) Segmento 25: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- e) Segmento 30: a alteração correta é fá suspenido.

4.2.1.38 Caro dolce bem mio

- a) Segmento 4: a palavra *fuggire* foi colocada pois está apenas notada no manuscrito, sem colocação na música.
- b) Segmento 5: colocação do trecho *caro dolce* corrigida.
- c) Segmento 19: falta uma alteração de suspenido na nota dó.
- d) Segmento 23: *ij*.
- e) Segmento 24: *ij*.
- f) Segmento 32: conjectura inserida devido à ausência do texto.
- g) Segmento 33: colocação da palavra *farà* corrigida.
- h) Segmento 33: colocação da palavra *partita* corrigida.

4.2.1.39 Invidioso amor del mio bel stato

Apenas a padronização da edição foi aplicada.

4.2.1.40 Quando i vostri begl'ochi un caro velo

- a) Segmento 14: a nota alterada correta na cadência é dó suspenido.
- b) Segmentos 24-25: colocação da palavra *alma* corrigida.
- c) Segmento 35: a nota alterada correta é dó suspenido
- d) Segmentos 38-40: conjectura inserida devido à ausência do texto
- e) Segmentos 39-40: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido

4.2.1.41 **Liquide Perle**

- a) Segmento 7: a nota alterada correta é fá suspenido.
- b) Segmento 36: a nota alterada correta na cadência é fá suspenido.

4.2.1.42 **Quando Signor**

- a) Segmento 6: colocação da palavra *fiume* corrigida.
- b) Segmento 6: falta uma alteração de bemol no si.
- c) Segmentos 28-29: *ij*.
- d) Segmento 31: colocação da palavra *prive* corrigida.

4.2.1.43 **Ma poiché vostr'altezza**

- a) Segmento 4: colocação de *retorna* corrigida.
- b) Segmento 12: conjectura inserida devido à ausência do texto.
- c) Segmento 12: colocação de *valli* corrigida.
- d) Segmento 13: *ij*.
- e) Segmento 14: colocação de *insieme* corrigida.
- f) Segmento 39: colocação de *christalli* corrigida.

4.2.1.44 **Nasce la pena mia**

- a) Segmentos 6-8: colocação de *mia* corrigida.
- b) Segmento 7: as alterações corretas são fá suspenido e sol suspenido.
- c) Segmento 12: colocação de *sole* corrigida.
- d) Segmento 21: as alterações corretas são si natural e dó suspenido.
- e) Segmentos 24-25: colocação de *lasciarmi* corrigida.
- f) Segmento 25: *ij*.
- g) Segmento 26: *ij*.
- h) Segmento 43: *ij*.
- i) Segmento 58: colocação de *trista* corrigida.
- j) Segmento 65: *ij*.
- k) Segmento 68: a nota alterada correta é dó suspenido.

4.2.1.45 **Anchor ch'io possa dire**

- a) Segmentos 4-5: colocação de *vita* corrigida.
- b) Segmento 17: *ij*.
- c) Segmento 23: *ij*.
- d) Segmento 25: colocação de *innanzi* corrigida.

- e) Segmento 26: *ij*.
- f) Segmento 27: colocação de *poi* corrigida.

4.2.1.46 **Questi ch'indizio fan**

- a) Segmento 4: colocação de *tormento* corrigida.
- b) Segmento 22: *ij*.
- c) Segmento 27: colocação de *foco* corrigida.
- d) Segmento 30: colocação de *nol* corrigida.
- e) Segmento 34: a nota alterada correta é fá sustenido.
- f) Segmento 38: o tempo das duas primeiras notas.
- g) Segmentos 38-39: as alterações corretas são dó sustenido e fá sustenido.

4.2.1.47 **A la Fontana**

- a) Título: grafia italianizada de *A la fontaine*
- b) Segmento 8: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- c) Segmento 17: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- d) Segmento 25: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- e) Segmento 39: a nota alterada correta é fá sustenido.
- f) Segmento 54: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- g) Segmento 63: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- h) Segmento 67: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- i) Segmento 71: a nota alterada correta é fá sustenido.

4.2.1.48 **Le rose**

Atribuição: Bassano atribui a peça a Adrian Willaert, já Dalla Casa (1584) também diminui essa peça e atribui a Nicolas Gombert. A peça, publicada em *Canzon di diversi per sonar con ogni sorte di stromenti* (1587) como de autor anônimo, se trata de uma paródia da peça *Arousez voz violier* Benedictus Appenzeller.

4.2.1.49 **Tota pulchra es amica mea**

Soprano

- a) Segmento 19: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- b) Segmento 24: as alterações corretas são si natural e dó sustenido.
- c) Segmento 25: uma mudança no tempo de notas foi necessária pois a diminuição esta mais curta do que a voz original.

Baixo

- a) Clave original, fá na terceira, mantida. Chrysander havia mudado para clave de fá na quarta
- b) Segmento 7: colocação de *coronaberis* corrigida.
- c) Segmento 12: colocação de *pardorum* corrigida.
- d) Segmento 12: a penúltima nota é uma longa e não uma breve.

4.2.1.50 **Introduxit me rex**

Soprano

- a) Segmento 10: a nota alterada correta é dó sustenido.
- b) Segmento 15: colocação de *gueo* corrigida.
- c) Segmento 18: a nota alterada correta é si bemol.
- d) Segmento 21: a nota alterada correta é dó sustenido.

Baixo

- a) Segmento 3: colocação de *vinariam* corrigida.
- b) Segmento 6: colocação de *charitatem* corrigida.
- c) Segmento 12: a nota alterada correta é fá sustenido.

4.2.1.51 **Pulchra es, amica mea**

Soprano

- a) Segmento 2: colocação de *vinariam* corrigida mea.
- b) Segmento 7: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- c) Segmento 11: *ij*.
- d) Segmento 11: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- e) Segmento 12: as alterações corretas são fá sustenido e sol sustenido.
- f) Segmento 13: colocação de *ipsi* corrigida.
- g) Segmento 15: colocação de *ipsi* corrigida.
- h) Segmento 16: colocação de *fecerunt* corrigida.

Baixo

- a) Segmento 2: colocação de *mea* corrigida.
- b) Segmento 4: *ij*.
- c) Segmento 7: *ij*.

4.2.1.52 **Veni dilecte mi**

Soprano

- a) Segmento 12: colocação de *vineas* corrigida.

- b) Segmento 14: colocação de *flores* corrigida.
- c) Segmento 14: colocação de *parturiunt* corrigida.
- d) Segmento 15: as alterações corretas são si natural e dó susenido.
- e) Segmento 17: as alterações corretas são si natural e dó susenido.

Baixo

- a) Segmento 3: colocação de *in* corrigida.
- b) Segmento 11: colocação de *parturiunt* corrigida.

MOTETTI, MADRIGALI
ET CANZONI
FRANCESE

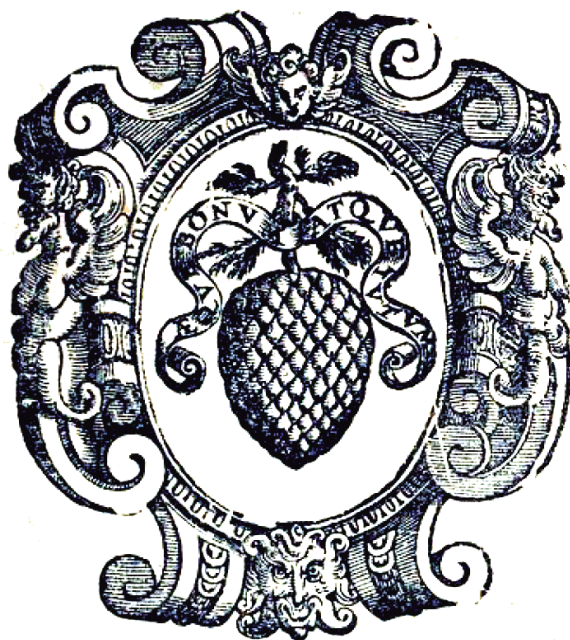
Di diversi Eccellentissimi Autori
à Quattro Cinque Sei Voci.

DIMINUITI PER SONAR CON OGNI SORTA
di Stromenti, anco per cantar con semplice Voce

DA GIOVANNI BASSANO
MUSICO DELLA SERENISSIMA

Signoria di Venetia

NOVAMENTE DATI IN LUCE



IN VENETIA,
APRESSO GIACOMO VINCENTI
M.D.XCI.

ALL' ILLUSTRISSIMO
ET REVERENDISSIMO
S. D. MARCELLO ACQUAVIVA

ARCIVESCOVO D'OTTRANTO,
& Nuntio Apostolico in Venetia,
Patrone mio Colendissimo.



Non è cosa sì rara, né sì pregiata al mondo, che non riesca poco riguardevole, se nella fronte non hà ò bellezza ò maestà. Si come all'incontrario molte cose (che perse stesse non sono molto rare, né da esser molto pregiate) riescono belle, e stimate, se nella prima vista compariscono col capo vago, et ornato. Io dunque per dar pregio, ornamento, bellezza, et maestà à quest'operetta mia, ho ardito di porle in fronte l'immortal nome di V. S. Illustrissima, et Reverendissima: quel nome che da per tutto risuona, sì per esser ella un richissimo Erario di virtù, di scienze, et di perfettioni, si anco per esser il suo Legnaggio una Prosapia, dalla quale come da fruttuosissimo arbore fiorirono nell'armi i maggiori Guerrieri, c'havessero mai per alcun tempo l'antiche, et famose guerre; & un Seminario eterno de' Principi Saggi, d'ottimi Duchi, e di Santissimi Cardinali. A lei dunque la consacro, et insieme le dedico me stesso: perche essendo io sotto l'ombra sua, come Sotto verde Lauro, non temerò percossa di folgori. Similmente le bacio il lembo della veste; et da Dio le prego l'adempimento de' meritati da Lei Supremi honori.

Di Venetia il dì X. di Febraro. M.D.XCI.

Di V. S. Illustriss. & Reverendiss.

Humilissimo Servitore

Giovanni Bassano

GIOVANNI BASSANO AI LETTORI.



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

I.
Benedicta sit sanita Trinitas A4. Gio. Pierluigi da Palestrina

e - ne - di - cta sit san - cta Tri -
 ni - tas san - cta Tri - ni - tas san - cta
 Tri - ni - tas san - cta Tri - ni - tas san -
 cta Tri - ni -
 tas Be - ne - di - cta sit san - cta Tri - ni -
 tas at - que in - di - vi - sa u -
 ni - tas at - que in - di -
 vi - sa u - ni - tas at - que in - di -
 vi - sa u - ni - tas in - di - vi - sa u - ni -
 tas
 Con - fi - te - bi - mur e
 i Con - fi - te - bi - mur e

37 i qui-a fe-cit no-bis - - - cum no-bis - - -

40 - - - cum qui-a fe-cit no-bis - - -

43 - - - cum mi-se-ri-cor-di-am su - - -

46 - - -

49 am qui-a fe-cit no-bis - - - cum mi-se-ri-cor-di-am - - - su - - -

50 - - -

53 am mi-se-ri-cor-di-am su - - - - - - - - - am

2.
Ave Maria

A4. Gio. Pierluigi da Palestrina



A - ve Ma - ri - a A - ve Ma - ri -

a gra-ti-a ple-na Do-mi - nus Do - mi -

nus te-cum Be-ne - di -

cta tu in mu - li - e - ri - bus in mu - li - e -

ri - bus et be-ne-di-ctus fru-ctus ven - tris

tu - i Je -

sus San-cta Ma-ri - a Re - gi-na Ce - li dul-cis e

pi a dul - cis e pi - a ò ma-ter De -

i ò ma - ter De -

i O-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus pec-ca - to - ri-bus ut cum

e - le - ctis te vi - de - a

mus ut cum e -

44

le - ctis te vi - de - a -

47

mus.

The image shows a musical score for a piece titled "2. Ave Maria". It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 44 and contains the lyrics "le - ctis te vi - de - a -". The second staff begins at measure 47 and contains the lyrics "mus.". The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative flourishes or ornaments in the second staff.

3.
Hodie beata virgo Maria A4. Gio. Pierluigi da Palestrina

o - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri - a

3 a Ho - di - e be - a - ta vir - go Ma - ri - a

5 a be - a - ta vir - go Ma - ri - a

9 a Pu - e - rum Je - sum

13 prae - sen - ta - vit in tem - plo

15 Pu - e - rum Je - sum prae - se - ta - vit in tem - plo

19 Et

26 Si - me - on re - ple - tus Spi - ri - tus San - cto San - cto

28 Et Si - me - on re - ple - tus Spi - ri - tus San - cto

31 cto ac - ce - pit e - um in ul - nas su -

Prima Parte

4.
Anchor che co'l partire

A 4. Cipriano de Rore



Anchor che co'l partire Io mi sen - t'a mori -
 re Partir- vor - rei ogn'hor ogni momen -
 to Tant'il piacer ch'io sen - to Tant'il piacer ch'io sen - to De
 la vi - ta ch'ac - qui - sto
 nel ri - tor - no E
 co - sì mil - le mil - le vol - t'il gior -
 - no mille mille volt'il gior - no Par-tir da voi vor - re -
 - i Tanto son dolci gli ri - tor - ni mie -
 - i E co - sì mil -
 - le mil - le vol - t'il gior - no mille mille volt'il giorno Par -
 tir da voi vor-re - i Tan-to son dolci gli ri - tor -
 - ni mie - i.

5.
Io canterei d'amor si novamente A4 Cipriano de Rore



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

4 can - te - rei d'a - mor si no - va -

6 men - te Ch'al du - ro fian c'il di mil-le so spi - ri tra rei per for -

8

12 za E mil l'al-ti de-si-ri Rac cen de-rei nel - la ge-la ta-men

15 te nel-la ge - la ta-men te E'l bel

19 vi - so ve-drei can - giar so - ven - te e

22 ba - gnar gl'oc - chi E più pie - to - si gi - ri

24 far co-me suol Chi de - gl'al -

27 trui mar - ti ti E del su'er-ror quan

do non val si pen - te co-me suol co-me suol Chi de

33 gl'al-trui mar - ti ri E del su'er

36
ror _____ quan-do non val _____ si

41
pen - - - - te quan-do non val ____ si pen-te quan

44
do non val si pen - - - - - - - - - - te.

6.

Non è chi'l duol mi scheme

A4. Cipriano de Rore

on è ch'il duol mi sce - mi_o'l fuo-c'al-len
 ti Si m'ar - d'il fuo - c'o-gn'hor E_il
 duol mi pre - me Nè
 chi m'ai - ti Nè che m'ai - ti chia - mi_al
 tro che mor - te
 Ma men tr'io las - so e di più vi ver sa - zio Scor go duo si be gl'oc chi scor -
 go duo si be-gl'o - chi ch'a un mo-men - to ch'a un mo-men - to sen
 t'il fuo-co can - giar - s'e du - ro
 ghiac - cio E di dol-cez - za E di dol-cez -
 za il duol far - si di - let -
 to Io pro - vo con ef - fet - to Che sol un - vos -
 stro sguar - do un cor già - spen - to vi -

vo_e be-a - to be-a - to può — far — e fe - li -

4I ce Co - si sie - te di

me ij[co si sie te di me]ve - ra be-a tri ce Co si sie te di me Co si sie te di me ve - ra be - a

tri-ce ve-ra be-a-tri - - - - - ce.

7.
Non gemme, non fin'oro

A4. Cipriano de Rore

on gem-me, non fi - n'o - ro Ne d'ei pan-n'il la - vo -

ro Fat-to con ar - te mi-ra - bi-l'et -

o - - - - -

8 pra Ma quel ch'o - gn'al-tr'è so pra L'ac-cor-to rag-gio-nar l'ac

11 cor - to rag - gio - nar gl'a - t'ei co - stu - - - -

13 mi Son quei lu-ci-di lu - mi Son quei lu - ci-di lu - mi che vi fan -

16 chia - - - - - ra E tan-to ri-lu-ce -

18 te Ch'a le gem -

21 m'il splen-dor dar mi pa-re -

25 te E tan-to ri-lu-ce - te

29 Ch'a le gem - m'il splen - dor dar mi pa-re -

33 te.

8.
Era il bel viso suo

A4. Cipriano de Rore

ra il bel vi-so suo qual es-ser suo - le dà pri-ma-

ve - ra_al-cu - na vol - ta_al cie -

lo quan-do la piog-gia ca - de E_à un tem - po il so -

le si sgombr'in tor - n'al nu bi lo - so -

ve - lo E co-m'il ro - si -

gnol E co-m'il ro - si - gnol dol-ci ca-rol-li men-na nei ra-mi al-l'hor

del ver - de stel -

lo Co-sì_al-le bel-le la - gri-

me le - piu - me si ba-gn'A-mo - re Così_alle bel-

le la - gri - me le - piu -

me si ba-gn'A-mo - re E go-de al chia-ro lu - me.

Seconda parte

9.
E nella face

A4. Cipriano de Rore

nel-la fa - ce de be-gl'oc
 ch'iac-cen de L'au-
 ra - to stral e nel ru-scel-lo_a - mor - za Chi trà ver-mi-gli -
 e bian - chi fior ac - cen -
 de E tem-pra-to che l'ha tem - pra - to che
 h'la ti-ra di for-za ti-ra di for-za con - tra_il gar - zon Nè ma -
 glia do - pia nè fe-
 ri - gna scor -
 za che men-tre sta_à mi-rar che men - tre sta_à mi -
 rar gl'oc - chi e le chio - me si
 sen - te'l cor fe - ri - t'e non
 sa co - me si sen - te'l cor fe-ri -

43
t'e non sa — co — — — — — me si sen-te'l cor fe

47
ri — — — — — t'e non sa co — — — — — me e non sa co —

53
me co — — — — — me.

The image shows a musical score for a piece titled "9.E nella face" on page 116. The score is written in a single system with three staves. The first staff begins at measure 43 and ends at measure 52. The second staff begins at measure 47 and ends at measure 52. The third staff begins at measure 53 and ends at measure 62. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several double bar lines and repeat signs (triple bar lines with two dots) throughout the score. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 6/8.

IO.

Prima parte

Vaggi leggoadro lumi

A4. Giulio Renaldi

a - ghi leg - gia - dri lu - mi Va - ghi leg -
 3
 gia - dri lu - mi Co-me vo-le - te ch'i
 6
 o Co-me vo-le - te ch'i - o Il gran vos - tro splen - dor
 11
 pon-ga in o-bli - o Lu - ci via più che'l - sol
 14
 chia - r'e se-re - ne Per cui m'an-ci-de spes - so A-
 17
 mor - A-mor - A - mor - ij[A mor] - E spes so mi ri - tor - na mi
 20
 ri-tor-na_in vi - ta E spes-so mi ri - tor - na E spe - so
 23
 mi ri - tor - na_in vi - ta.

II.

Prima parte.

Chi fia, che dal mio cor

A4. Giulio Renaldi



hi fia che dal mio cor Chi fia che dal mio cor gom -

5
bri'o ra - fre - na la do - glia

7
la do - glia Che'in se stes - so pro - va per l'a -

13
spra sua da voi par-ti -

18
ta Deh lu - ci per pie - tà Deh lu -

22
ci per pie - tà da-te-mi ai - ta Tal
ch'in ques-to par - ti - re ij[Tal ch'in ques-to par-ti - re] non mi sen - to - mo - ri -

26
re Deh lu - ci per pie - tà Deh

29
lu - ci per pie -

32
tà da-te-mi ai - ta Tal ch'in ques-to par - ti - re [Tal ch'in ques -

35
sto par - ti - re] non mi sen - ta mo - ri -
re non mi sen - ta mo - ri - re.

I2.
Madonna, il mio desio

A4. Giulio Rinaldi

a - don - na Ma - don -
 na il mio de - si - o E
 di - ve - der - vi E di - ve - der - vi_on - d'i - o on - d'i -
 o Quan - do - vi - mi - ro Quan - do - vi -
 mi - ro sen - to un si dol - ce con - ten - to un si dol -
 ce con - ten - to Con que - sto mio de - si - re Che
 pur vor - rei mo - ri - re Con que - sto mio de - si - re.

I3.
Dolci rosate labbia

A4. Giulio Rinaldi



ol-ci ro sa-te lab bia Dol - ci ro sa - te lab - bia Ch'ac
 5 co - glie - ste tra voi lo spir -
 9 to mi o Quan do se-ra mai c'hab bia Tanto di gra -
 12 ria ch'i o Bac cian do vi[Bac cian do vi] ri tor - ni Bac
 17 cian-do-vi ri - tor - ni hai-me hai-me'a lan - gui
 21 re Dol-ce - men -
 26 te_à mo - ri re Dol-ce - men -
 32 te_à mo - ri - re mo ri - re E di voi - fac - cia E del gio con do ri -
 37 so U-n'al-tra vol - ta l'a - ma U-n'al-tra vol -
 40 ta L'al - m'in oa - ra-di - so E del gio-con-do ri -
 44 so U-n'al - tra vol-ta L'al - ma
 46 U - n'al - tra vol - ta l'al - ma U - n'al - tra vol - ta l'al -
 m'in Pa-ra-di - so, in Pa-ra-di - so.

I4.
Amor io sento

A4. Giulio Renaldi



mor [A-mor] — io sen - to_un re - spi - rar — spi
 5
 rar — si dol - ce di Lau - ra di Lau - ra
 9
 mi - a in que-sta piag-gia_a-pri-ra Ch'an-cor la fiam - ma_an
 11
 ti-ca nel cor — si ri-no-vel-la E si leg-gia — dr'e
 13
 bel - la leg-gia-dr'e bel - la lu-me li mo-sti_A - mo - re
 17
 lu-me li mo-stri_A - mo - re A-mo - re Che di —
 21
 dol-cez - za Che di dol - cez -
 25
 za l'a-ni-ma si mo - re l'a-ni-ma si mo - re.

15.
Legò questo mio core A4. Giovanni Maria Nanino



Le-gò que - sto mio — co-re con dol - ci_e lie-ti — sguar -
 6 di Quel fan-ciu - lin — d'a - mo - re Le-gò — que -
 11 sto mio co-re Con dol-ci_e lie - ti sguar - di Quel fan - ciu - lin d'a
 15 mo - re Et se ne fe si - gno -
 18 re Hor ch'io son se-gno à suoi pun-gen - ti dar - di M'as-con - d'e -
 20 vie-tai chi-ri_a-ma - ti — lu - mi Per-chè Per - chè di —
 24 duol — pian-gen - do_i mi con - su -
 mi Per - chè di — duol pian-gen - do i mi — con -
 32 su - - - - - mi.

I6.
Ahi che farò ben mio

A4. Ruggiero Giovannelli

hi che fa-rò ben mi o sen-za la dol-ce ai

ta de tuoi be gl'oc chi Che mi da-van vi

ta Ahi che fa-rò ben mi o sen-za la dol-ce_a i

ta Ahi che fa-rò ben mi o sen-za la dol-ce_ai ta de tuoi be

gl'oc chi che mi da-van vi

ta Co-me po-trà mai più que-st'al-ma tri

sta vi-ver sen-za ve-der l'u-sa-ta vi sta l'u-sa-ta vi

sta Vi-ver sen-za ve-der l'u-sa-ta vi sta l'u-

sa-ta vi sta l'u-sa-ta vi

sta Co-me po-trà mai più que st'al ma tri sta Vi-ver sen-

za ve-der l'u sa ta vi sta.

I7.
Dissi a l'amata mia

A4. Luca Marenzio

is - si à l'a - ma - da mia lu - ci - da stel -

4
la Che più d'o - gn'al - tra lu - ce Dis - si a l'a - ma - da mia lu - ci - da

6
stel - la Che più d'o - gn'al - tra lu -

9
ce Et al mio cor a - du -

12
ce Fiam - me stra - li e ca - te -

15
ne Et al mio cor a - du -

18
ce Fiam - me Fiam - me stra - li e ca - te -

20
ne Ch'o gn'hor mi da - no pe -

24
ne ch'ogn'hor mi da no pe - ne Deh mo ri rò mo ri rò cor mi - o Sì mo ri - rò

26
mo - ri - rò mo - ri - rò cor mi - o Sì Sì mo - ri - rai ma non per

29
mio de - si - o Sì Sì mo - ri - rai ma

non pemio de - si - o.

18.

La bella bianca mano

A 4. Annibale Stabile



a bel-la bian-ca ma

no di can - dor vin - ce la ge-

la - ta ne - ve la ge - la - ta ne -

ve E'l mio do-lor _____ men gre - ve Mi fa - pa-rer -

ogn'ho - ra E'l mio do-lor _____ men gre -

ve Mi fa _____ pa-rer - o-gn'ho - ra Ne vol ch'io più per _____ lei

lan-gui _____ sia_ò mo -

ra Ne vol ch'io più per lei lan-gui - sia_ò mo - ra.

I9.
Fuit homo missus deo A4. Gio. Pierluigi da Palestrina

u - it ho - - mo mis - sus à
De - o mis - sus à De - o à De -
o mis - sus à De - o mis - sus à De -
o cu - i no -
men e - - rat Jo - an - nes e - rat Jo - an -
nes cu - i no - men e - - rat Jo - an - nes
Jo - an - nes e - rat Jo - an -
nes Hic ve - nit in tes - ti - mo - ni - um ut tes - ti - mo - ni -
um pe - - ri - be - ret de lu - mi -
ne de lu - mi - ne ut tes - ti -
mo - ni - um pe - - ri - be - ret de lu -
mi - ne Et pa - ra - ret Do - - mi

45
no ple-bem per - fe

49
ctam Et pa-ra-ret Do - ni - no ple-bem per - fe

56
ctam per - fe ctam.

20.
Benedicta sit sanita Trinitas A4. Gio. Pierluigi da Palestrina

Be - ne - di - cta sit san - cta Tri - ni - tas Be - ne -

di - - cta sit san - cta Tri -

ni - tas san - cta

Tri - ni - tas at - que in - di - vi - sa

u - ni - tas at - que in - di -

vi - sa at - que in - di -

vi - sa u - ni - tas Con - fi - te - bi - mur

e - - - i e - - -

i Con - fi - te - bi - mur e -

i Qui - a fe - cit no - bi -

scum Qui - a fe - cit no -

bi - - - - -

32 scum Qui - a fe - cit no - bi - scum Qui - a

34 fe - cit no - bi - scum mi - se - ri - cor - di - am su -

36 am Qui - a fe - cit no - bi -

39 scum mi - se - ri - cor - di - am su -

43 am mi - se - ri - cor - di -

46 am su - am

21.
Anchor che co'l partire

A 4. Cipriano de Rore



Anchor che col partire

4

8

12

15

18

23

27

31

35

40

45

48

Per sonar più parti.

22.
Anchor che co'l partire

A4. Cipriano de Rore



n-chor che co'l par - ti - re io mi sen -

4 t'a mo-ri - - - -

7 re Par - tir - - - - vor - rei - - - - o - gn'hor o - gni mo - men - to

11 Tan - t'il pia - cer ch'io sen - to Tan - t'il pia -

14 cer ch'io sen - to De la vi - - - -

17 ta ch'ac - qui - sto nel ri - tor - - - -

21

no E co - sì E co - sì mil - le mil - le

vol - te [mil - le mil - le vol - t'il] gior - no Par - tir da voi vor -

24

re - i Tan - to son dol - ci Tan - to son dol - ci gli ri - tor

26

ni mie - i E co - sì mil - le mil - le

29

vol - te mil - le mil - le vol - t'il gior - no Par - tir da voi

32

vor - re - i Tan - to son dol -

36
ci Tan-to son dol - ci Tan - to son dol - ci gli ri - tor -

39
ni - - - - - mie - - - - -

41
i mie - - - - - i.

The image displays three systems of a musical score. Each system consists of a vocal line (top staff) and a lute accompaniment line (bottom staff). The vocal line includes lyrics and melodic notation with various ornaments and accidentals. The lute line shows chordal accompaniment with some ornaments. The systems are numbered 36, 39, and 41. The lyrics are: 'ci Tan-to son dol - ci Tan - to son dol - ci gli ri - tor -', 'ni - - - - - mie - - - - -', and 'i mie - - - - - i.'

23.

Per sonar più parti.

La bella, netta, ignuda e bianca mano

A4. Cipriano de Rore

La bel-la net - t'i - gnu - da_e bian - ca ma -

no E bian - ca ma - no le ce-le -

ste bel-lez - ze ce-le - ste bel-lez - ze di quel - vi -

so Co'l dol-ce ra-gio-nar co -

tan - t'hu-ma - no Ma - don - na Ma-don - na n'ha da

me tan - to ij[tan - to] di - vi - so Che non mi

sen-to den - tr'ha - ver il co - re voi lo ru -

25
ba - ste al - l'ho - ra voi lo ru - ba - st'al-l'ho -

ra Quan-do con gl'oc-chi on-d'il Ciel si sco-lo -

39
ra gli mos-tras-ti la via che fe-ce_a - mo - re A-mo -

31
re Ei fe gran se-n'a-gir ch'in pa-ra-di-so non po-te -

36
va già far - si più bea'

to Io per me son con-ten-to Io per me son con - ten -

42 to di tal sta - to Io per

46 me son con - ten - to di tal sta - to Io

50 per me son con - ten - to di tal

53 sta - - - - - to.

24.
Ung gai berger

A4. Thomas Crécquillon



ng gai berger

6

11

14

18

23

29

35

37

41

44

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

The image displays a musical score for the piece 'Un gay bergier' by Giovanni Bassano, spanning measures 48 to 54. The score is written on four staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Measure 48 starts with a double bar line and a repeat sign. Measure 51 begins with a first ending bracket. Measure 54 concludes with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

25.
Frais e gaillart

A5. Clemens non Papa



rais et gaillart

4

10

14

18

23

28

33

35

38

The image displays a musical score for the piece 'Frais e gaillard' by Giovanni Bassano, specifically measures 43 through 59. The score is written on six staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, creating a lively and dance-like feel. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'r' (ritardando) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 59.

26.
Susanna un giur

A5. Orlando di Lasso



usanna un giur

5

8

11

14

17

21

24

28

31

35

40

The image displays a musical score for the piece 'Susanne un jour' by Giovanni Bassano, spanning measures 44 to 63. The score is written on a single staff in G-clef and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 44 begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music continues through measures 47, 50, 54, 57, 59, and 63. Measure 50 includes a double sharp symbol (x) above the first note. Measure 59 features a flat symbol (b) above the first note. The piece concludes in measure 63 with a double bar line and repeat dots.

27.
On ques Amour

A5. Clemens non Papa



41

Musical score for "Oncques amour" (26. Oncques amour), page 144. The score is written on two staves in G-clef and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of the early 16th century, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melody and includes a double bar line at the end. The number "41" is written above the first staff.

28.
Vestiva i colli

A5. Giovanni Pierluigi da Palestrina



es - ti - va i col - li e le cam - pa - gne in - tor - no in - tor -

no la pri - ma -

ve - ra di no - vel - li ho - no -

ri ho - no -

ri E spi - ra - va su - a - vi a - ra - bi o - do -

ri Cin - ta d'her - be e di fron - d'il

crin - a - dor - no Quan - do li - cor - r'a

l'ap - pa - rir del gior - no del gior -

no Co - glien - do di sua man pur - pu -

rei fio - ri pur - pu - rei fio -

ri Mi dis - s'in gui - dar - don di

tan - ti ho - no - ri A te li col - go et ec - co

42
te n'a-dor - - - - -

46
no A te li col - go_et ec - co te n'a - dor - no te n'a-dor -

50
- - - - - no.

30.
Io son ferito chi lasso A₅. Giovanni Pierluigi da Palestrina



o son fe - ri-to_ahi las - - - so Io

3 son fe - ri - to_ahi las - - - so E

6 chi mi die - - -

9 de Ac - cu - sar pur vor - rei ma non ho

13 pro - - - va Et sen-z'in-di-tio_al

16 mal - - - non si - da - fe - - -

21 de non si da fe - - - de non si da fe - - -

25 de Ne get - ta san - gue la mia pia -

29 gha no - va Io spas-m'e - mo -

34 - ro E mo - ro il col-po non si ve -

38 de La mia ne - mi-c'ar-ma-ta

42 si - ri - tro - va Che fia tor - na a -

45

lei Cru-del par-ti-to Che sol m'hab - b'a sa - nar Chi m'ha fe-ri -

48

to Che sol m'hab - bia sa - nar Chi m'ha fe-ri -

53

to.

3I.
Mirami vita mia A5. Claudio [Merulo] da Correggio



i - ra - mi ij [Mi - ra - mi] vi - ta mi - a mi -

3
ra-m'un po-co Con di - vi-n'oc-chi tuo - i E tu di me fa po -

6
i cor mio co - me_a te pia -

9
ce las-so las-so che mi di-sfà - ce las-so che mi di-sfà -

12
ce Non mi-rar più ben _mio Non mi-rar più ben _mio Deh

15
non mi-ra - re Ch'io mi sen -

19
to man-ca - re Ch'io mi sen - to man - ca -

22
re se non mi mi - ri_hoi-me se non mi miri_hoi - me co-me ve dra no

27
gl'oc - chi mie - i Ch'al-tra lu-c'in se non han - no Ch'al-tra

31
lu - ce in se non han - no Ch'al-tra lu-c'in se non

34
han - no.

32.
Tirsi morir voleaA₅. Luca Marenzio

Prima parte.

Tir - si mo - rir — vo - le - - a

Tir - - si Tir - - si mo - rir - vo -

le - a Gl'oc-chi mi-ran - do di co-lei ch'a-do - ra On-d'el-la che di

lui non — me - n_ar-de - a gli — dis -

se hoi - me ben mi - o hoi-me ben — mi - o Deh non mo

rir an - co - ra Deh non — mo - rir an - co -

ra Che te - co bra - mo di mo - rir an - ch'i - o an - ch'i -

o Che te - co bra - mo di — mo - rir an - ch'i -

o an - ch'i - o an - ch'i - - - o.

Seconda Parte.

33.
Freni Tirsi il desio

A5. Luca Marenzio

re - ni Tir - si il de - si - o C'ha-vea di _____

4 pur sua vi - ta al - l'hor _____ fi - ni - re E sen-tia

7 mor - te Et men-tre fis-sò il guar-do pur te - ne -

10 a Ne be-gl'oc-chi di - vi - ni El net-ta-re_a-mo - ro-so_in-di be -

13 ve - a La bel-la Nin-fa _____ sua che già vi - ci -

17 na Sen-tia_i mes - si _____ d'a-mo - re Dis - se

21 con oc - chi lan - gui-di_e tre - man - ti ch'io

24 mo - ro ij[ch'io mo - ro] cui ri-spo-s'il pa-

27 sto - re Et io mia vi - ta mo-ro ij[Et io mia vi - ta _____

29 mo-ro] Et io mia vi - ta Et io mia vi - ta _____ mo - ro.

Terza parte.

34.
Così moriro

A5. Luca Marenzio



o - sì mo - ri - ro Co - sì mo - ri - ro i for - tu - na - ti - a -

5
man - ti di mor - te si so - a - ve e si gra - di -

11
ta Che per an - co mo - rir ij [Che per an - co mo -

13
rir] tor - nar in vi - ta Che per an - co mo - rir ij [Che per an - co mo - rir]

17
tor - nar in vi - - - - - ta.

35.
Amor deh dimmi come A5. Giovanni Maria Nanino



mor deh dim-mi co - me A - mor deh dim -
mi co - - - me sta nel cor di co-stei - l'or -
6 go - gl'e'l gie - - - lo D'an-gio-lo'l vi-so ha -
10 pur ij[D'an-gio-lo'l vi-so ha pur D'an-gio-lo'l no - me che se la sù nel
13 Cie-lo che se la sù nel Cie - - -
15 lo che se la sù nel Cie - lo Non si tro - vi pie - tà non si tro
19 vi piu ch'in co - ste - -
23 i Po-ca sor-te_è la tua ij[po-ca sor-te_è la tua] d'es-ser fra_i
De - i d'es-ser fra_i De - - - i Che se la sù nel -
27 Cie-lo Che se la sù nel Cie - - - lo Che se la sù -
30 nel Cie - lo Non si tro va pie - tà ij[Non si tro-va pie - tà] più -
34 ch'in cos - ste - i Po ca sor te_è la tua ij[po ca sor te_è la tua] d'es ser fra_i De -
36 i D'es - ser fra_i De - - - i.

36.
Madonna mia gentil

A5. Luca Marenzio

a - don - na mia gen - til rin - gra - tio_A -
 mo - re Che tol - to m'hap - bia_il co - re Dan - do - lo_a voi c'ha
 ve - te non sol bel - tà non sol bel - tà ma se -
 te or - na - ta di vir - tù or - na - ta di vir - tù tal
 che m'a - vi - so tal che m'a - vi - so stan - do_in
 ter - ra go - der il Pa - ra - di so go - der il Pa - ra -
 di - so Tal che m'a - vi - so Tal che m'a
 vi - so stan - do_in ter - ra go - der il
 Pa - ra - di so go - der il Pa - ra - di
 so.

37.
Soavissimi baci

A5. Gioseffo Guami da Luca



So - a - vis - si - mi ba - - - ci So - a - vis - si - mi

ba - - - ci Che men - tre vim -

pri-me - - - te_in ques-te la - - - bia

Chiu-de-t'il pas-so_al - le pa - ro - - - le mi - e

Chiu-de-t'il pa - so_al - le pa-ro - - - le mi - - - e E

le se-gret-te vi - e Man-da-t'al - - - cor - - - Man - da - t'al cor - - -

tan-t'a-mo-ro-se fa - ci tan-t'a-mo - ro - - - se fa -

ci fa - - -

ci Ch'al-tro cor non cre-d'io Ch'al-tro cor - - - non cre-d'io - - - che tan - te m'hab

bia Pia-ce-vi Pia-ce-vi spes - so dar - - -

mi quel ben Pia-ce - vi spes - so dar - - -

mi quel ben ch'in - ter - - - ra può be-a - - - to far-mi Che'l

38
dol - ce che dà voi di - stil - la_e ____ pio - ve di

42
stil - la_e ____ pio - ve Fa-ch'io di-sprez - zi il ne-ta-re di

45
Gio - ve il ne-ta - re ____ di ____ Gio - ve il ne-ta-re di Gio - ve

50
Fa-ch'io di-sprez - zi_il ne-ta - re ____ di Gio - - -

52
ve il ne - ta - re di Gio - - - ve.

38.
Caro dolce ben mio

A5. Andrea Gabrieli



Ca - ro dol - ce ben mi - o per - ch'è fug - gi - re Ca -

ro dol - ce ben mi - o per -

ch'è fug - gi - re Chi v'a - ma chi v'a - ma E per - a - mar E

per a - mar - lan - gui - sce_è mo -

re lan - gui - sce_è mo - re se vi pia - ce il mio pian - to e'l

mio mar - ti -

re Ec - co - vi il pet - to ij [Ec - co - vi il pet - to] ij [Ec - co - vi il pet - to] E nè ca -

ve - te il co - re Che quan - do io deg - gio per do - lor mo - ri - re E

far del vi - ver mi - o più bre - vi

l'ho - re [più bre - vi l'ho - re] l'al - ma lie - ta dà me fa - rà par - ti - ta l'al - ma lie - ta dà

me fa - rà par - ti - ta Se di man vo - stra la - scie - rò la - vi - ta

la - scie - rò la - vi - ta l'al - ma lie - ta dà me fa - rà par - ti - ta

41

l'al-ma lie-ta dà me fa-rà par-ti - ta Se di man - vo-stra la-scie-rò la

45

vi - ta la-scie - rò la vi - ta la-scie-rò la vi -

49

- - - - - ta.

39.
Invidioso Amor

A6. Alessandro Striggio



nvidioso amor

3
5
8
10
13
16
20
23
26
30
33

36

40

42

45

48

51

55

58

61

Per sonar più parti.

40.
Quando i vostri

A5. Luca Marenzio



uando i vostri Om - bran - do co - pre sem - pli - cet - to_e

5 bian - co om-bran-do co - pre sem - pli - cet - to_e bian - co D'u-na

9 ge - la - ta fiam - ma il cor - il cor - s'a-lu -

13 ma Ma-don - na E le mi-dol-l'un cal - do gie -

15 lo tra - scor - re si tra - scor - re si ch'a po -

19 co_a po - co io man-co ch'a po-co_a po-co io man -

22
 co_io man - co E l'al - ma l'al - ma per di-let-to si consu -

24
 ma E l'al - ma E l'al - ma E l'al - ma per di-let-to si consu -

28
 ma Co-sì Co - sì mo-ren - do vi - -

33
 vo on-d'uc-ci-de-te voi po - te - te_ai - tar - me

36
 E con quel-l'ar - me on - d'uc-ci-de - te voi on-d'uc-ci-de - te

39
 voi po-te-te_ai-tar - - - me.

Per sonar più parti.

4I.
Liquide perle Amor

A5. Luca Marenzio

Li-qui-de per - le_A - mor da-gl'oc-chi spar - se da

gl'oc - chi spar - se li-qui-de per - le_A mor da - gl'oc-chi - spar - se In

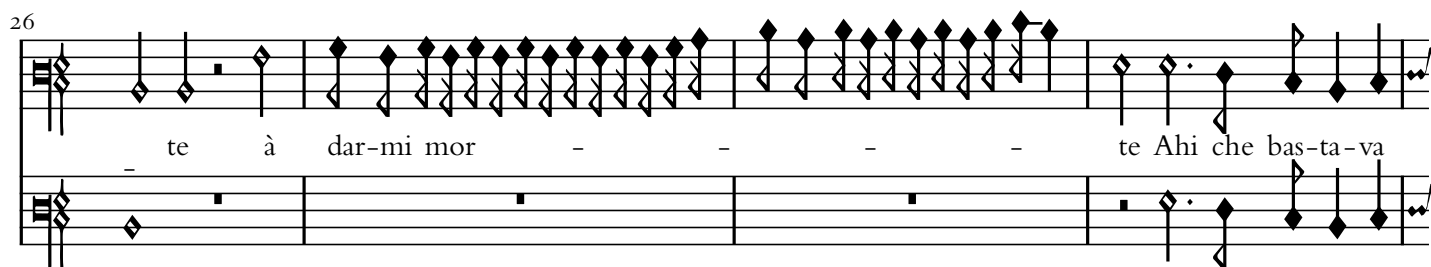
pre-mio del mio_ar-do - re Ma las - - so Ma las - so_ohi-mè Ma

las - so Ma las - so_ohi - mè Ma las - - so_ohi-mè ohi

mè che'l co - re di mag-gior fo - co _ m'ar - - - -

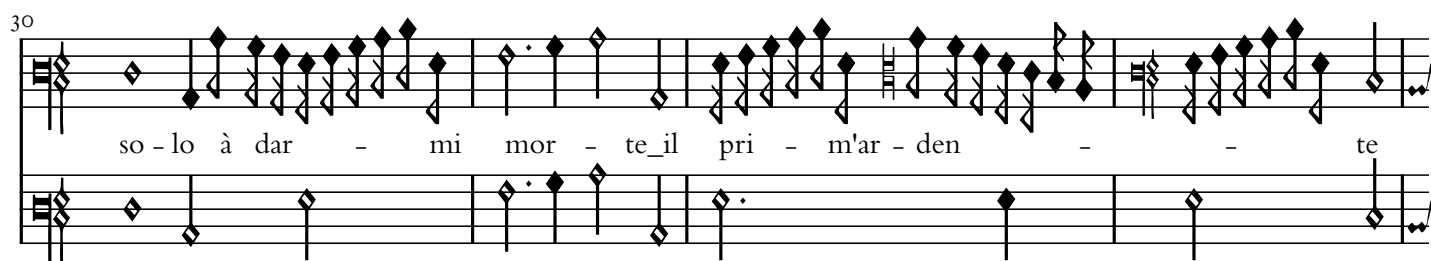
se Ahi che bas ta va so - lo ij[Ahi che bas ta va | so - lo à dar mi mor -

26



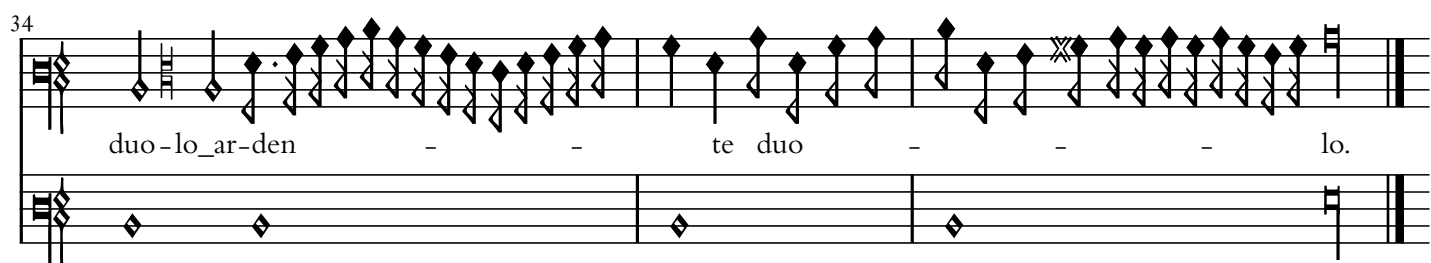
te à dar-mi mor - - - te Ahi che bas-ta-va

30



so-lo à dar - mi mor - te_il pri - m'ar - den - - te

34



duo-lo_ar-den - - te duo - - - lo.

Per sonar piú parti.

42.
Quando signor

A5. Cipriano de Rore



uan-do si - gnor la-scia - ste la-scia - st'en-trò_à le ri-ve

me - st'il fiu - me piú bel ch'i-ta -

lia ba - gne Re-star gl'ar-bo - ri tut - ti_e

le cam-pa - gne di fior di frut - ti di fior - di

frut - ti di va - ghez - za pri -

ve La fi-glia di La - to - na_e le cam-pa-gne la fi-glia di La - to - na_e

19
 le cam - pa - gne di - re s'u - di - ro da o - gni gio - ja schi -

23
 ve Per - chè da noi si - gnor hor ti

26
 scom pa - gne Per - chè da voi si - gnor hor ti scom pa - gne

28
 Per - chè del mag - gior ben ij [Per - chè del mag - gior] no -

30
 stro ne pri - ve.

Per sonar più parti.

43.
Ma poichè vostr'altezza

A5. Cipriano de Rore

a poi Ma poi che vos-tr'al-te - za - a noi a noi -

ri-tor - na Che vos-tr'al-tez - za noi ri - tor -

na noi ri - tor - na Ri-pi-glian -

l'ho - nor suoi ij[Ri-pi - glian - l'ho - nor [suo] gl'ar-bor le val -

li E fes-ta fan ij[E fes-ta fan] Tut-te le Nin-fe insie - me ij[Tut-te le

Nin-fe insie-me Al-za dal mol - le suo lie-to le cor-na il Pò dal mol-le suo

lie-to le cor-na_il [Pò]E ri - pie-no di leg - gia - dra spe - me si go - de a

21
pien tra suo-i pu - ri chri-stal - li_E ri-pie -

25
no di leg - gia-dra spe-me si go - de a pien tra suoi pu -

30
ri chri-stal - li si go - de a

34
pien si de a pien tra soui pu -

37
ri chri-stal - li tra suoi pu - ri chris - tal - li

Per sonar più parti.

44.
Nasce la pena mia

A6. Alessandro Striggio



Nas-ce la pe - - na Nas-ce la pe - na

5 mi - - a mi - -

8 a Non po ten - do mi rar _____ mio vi vo so - le mio vi vo so - le mio vi vo

14 so - le E la mia vi - ta_e ri - a E la mia _vi-ta_e ri-a Qual

18 hor _lo mi - ro qual _____ hor _lo mi -

21 ro per - ch'il guar-d'è _____ ta - le che la-sciar -

25 mi ij[che la - sciar - mi]peg gior _____ che mor - te ij[chemo - te] suo -

29 le che mor - te suo - - le Ahi Ahi vi - ta _____

34 tri sta_e fra - le Ahi vi - ta tri - st'e fra - - le che

39 fia dun - que di _____ me Che fia dun - que di _____ me che far _mi - deggio ij _____

44 Che far _____ mi deg - gio che far mi - deg _____ gio s'io mi ro _ho

49 ma - le_e s'io non mi-ro_ho peg-gio s'io mi-ro_ho ma - le e s'io non mi - ro

52 ho peg - gio Ahi Ahi _____ Ahi vi - ta tri - sta fra -

56 le Ahi vi - ta _____ [tri] - sta e fra - le Che

fia dun - que di me _____ che fia dun - que di me Che far _____ mi deg -

gio Che far mi deg - gio Che far _____ mi deg _____

64 gio s'io mi - ro ma - le, e s'io non mi - ro ho peg - gio ij[s'io mi - ro ma -

le] E s'io non mi - ro hor peg - gio s'io mi - ro hor ma -

le, e s'io non mi - ro hor peg - - - - - gio.

45.
Anchor ch'io possa dire

A6. Alessandro Striggio



n-cor ch'io pos - sa di - re Che
 4
 d'ha-ver vi - ta'l cor - - sol-tan-to - - sen - -
 7
 to Quan-t'a voi son pre-sen - te
 9
 Quan - t'a voi son pre-sen - te Poi che non m'è
 11
 con-ces - - - so Es-ser-vi_o-gn'hor ap - pres -
 13
 so mai non vor-rei ve - ni - re mai non vor-rei ve -
 14
 ni - re mia vi - ta_in-na - zi_a vo - - i Tan
 t'ho do - lor ij[Tan-t'ho do - lor] de la par-ti - ta po - -
 20
 i de la par-ti-ta po - i de la par - ti - ta po - -
 23
 i Mai non vor-rei ve - ni - re ij[Mai non vor-rei ve - ni -
 re] mia vi - ta_in-nan-zi_a vo - -
 26
 i Tan-t'ho do - lor ij[Tan-t'ho do - lor] de la par-ti - ta po -

28

The image shows a musical score for a piece titled "45. Anchor ch'io possa dire" on page 173. The score is numbered 28. It consists of two staves. The top staff contains the vocal line with lyrics: "i de la par-ti-ta po - i de la par - ti - ta po -". The bottom staff contains a lute accompaniment with a complex rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a final measure containing the letter "i." followed by a double bar line.

46.
Questi ch'indizio fan

A6. Alessandro Striggio



ue - sti ch'in - di - zio fan _____ del

4 mio tor - men - to sos - pir sos - pir non so -

6 no - nè_i sos - pir son ta -

9 li Quel-li tre - gua tal-l'ho -

12 ra lo mai _____ non

16 sen - to ch'il pet - to _____ mio men la sua pen - na_e-sa -

19

22 li A-mor [A - mor] che m'ar - d'il _____ cor fa que-sto ven - to

24 fa que-sto ven - to Men-tre di - bat-t'in - tor - no_al

27 fo - co l'a -

29 li A - mor con che mi-ra-co-lo lo fa -

i ij[con che mi-ra-co-lo fa - i e nol con-su - mi ma - i ch'in

33 fo-co_il ten - - - ghi e nol con-su -

37 - - mi ma - - - i.

The image shows a musical score for a piece titled "46. Questi ch'indizio fan" by Giovanni Bassano. The score is presented in two staves, both in treble clef. The first staff begins at measure 33 and contains the lyrics "fo-co_il ten - - - ghi e nol con-su -". The second staff begins at measure 37 and contains the lyrics "- - mi ma - - - i.". The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several asterisks (✖) placed above the notes in the second staff, likely indicating specific performance instructions or editorial markings. The piece concludes with a double bar line at the end of the second staff.

47.
A la Fontana

A6. Adrian Willaert



la fontana

4

7

11

16

19

23

27

30

34

36

39

Musical score for 'A la Fontana' by Adrian Willaert, showing measures 4 through 39. The score is written in a single system with a treble clef and a common time signature. The music features a complex rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with frequent rests and dynamic markings. The piece is in a minor key, indicated by the flat sign on the F line. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 4, 7, 11, 16, 19, 23, 27, 30, 34, 36, and 39 marked at the beginning of their respective lines. The music concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of measure 39.

The image displays a musical score for the motet 'Benedicta sit sanita Trinitas' by Giovanni Bassano. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number: 41, 44, 47, 51, 54, 56, 59, 62, 65, and 76. The music is in a single system, featuring a complex rhythmic structure with frequent sixteenth and thirty-second notes. The notation includes various accidentals, such as naturals and flats, and some measures contain a double bar line with a cross symbol (⌘). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

48.
Le rose

A6. Adriano Willaert



e rose

4

7

11

15

17

20

23

25

28

29

32

37

41

47

49

51

54

57

60

65

69

49.

Canto.

Tota pulchra es amica mea

A5. Gio. Pierluigi da Palestrina



To-ta pul-chra es a - mi - ca me -
 a a - mi - ca me -
 a a - mi - ca me - a et ma - cu - la non
 est in te non est in te
 Ve - ni de Li - ba - no spon - sa me -
 a Ve - ni de Li - ba - no spon - sa me -
 a Ve - ni de Li - ba - no spon - sa me - a Ve - ni de Li - ba - no ve -
 ni co - ro - na - be - ris de ca - pi -
 te a - ma - na co - ro - na - be - ris de ver - ti - ce Sa - nir et
 Her - mon de cu - bi - li - bus le -
 o - num le - o -
 num de mon - ti - bus par - do

22

rum par - do

25

rum de mon-ti-bus par-do rum

Basso.

To-ta pul-chra es a - mi - ca me -

2

a et ma - cu -

la non est in te Ve-ni de li-ba-no spon -

3

sa me-a Ve-ni de li - ba - no spon -

6

sa me - a Ve-ni de li-ba-no Ve-ni co - ro -

8

na - be-ris de ca-pi-te a - ma - na de cu-bi-li-bus le - o -

num de mon-ti-bus par - do rum par-do -

11

rum de mon-ti-bus par-do - rum.

Canto.

50.
Introduxit me A5. Gio. Pierluigi da Palestrina

n - tro - du - xit me ——— rex in cel - - -

3 lam vi - na - - - ri -

am In - tro du - xit ——— merex in cel - - -

4 lam vi - na - - - ri -

am or - di - na - - - vit — in me cha - ri - ta -

8 tem or - di - na - - - vit in

10 me cha - ri - ta - - - tem cha - ri - ta - tem ful -

ci - - - te me flo - ri - bus sti - pa - te me

11 ma - - - lis Qui - a a - mo -

re lan - - - gue - o ful - ci - te me

16 flo - ri - bus sti - pa - te me ma - - -

18 lis Qui - a a - mo -

19



re lan - gue - o a-mo-re lan-gue-o.

Basso.



In-tro-du-xit me rex in cel - lam vi - na - ri-am in cel - lam vi-na-ri-am or-di - na - vit or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem or - di - na - vit in me cha - ri - ta - tem ful - ci - te me flo - ri - bus sti - pa - te me ma - lis

Qui - a a - mo - re lan - gue - o ful - ci - te me flo - ri - bus sti - pa - te me - ma - lis

Qui-a a-mo - re lan-gue-o a-mo-re lan - gue-o.

3

4

7

9

11

12

Canto.

 51.
 Pulchra es amica mea A5. Gio. Pierluigi da Palestrina




ul - chra es a - mi - ca me - - -
 a a - mi - ca me - - -
 a Pul - chra es a - mi - ca me - - -
 a su - a - vis et de - co -
 ra si - cut Hie - ru - sa - lem su - a - vis
 et de - co - ra si - cut Hie - ru - sa - lem si -
 cut Hie - ru - sa - lem Ter - ri - bi - lis ut ca - stro - rum
 ij [Ter - ri - bi - lis ut ca - stro - rum] a - ci - es or - di - na
 ta a - ver - te o - cu - los
 tu - os a me qui - a ip - si qui - a ip -
 si me a - vo - la - re fe - ce - runt qui - a ip -
 si me a - vo - la - re fe - ce - runt.

Basso.

Pul-chra es a-mi-ca me - a a - mi - ca me -
 a su - a - vis et de -
 co - ra ij[su - a - vis et de - co - ra] si - cut Hie - ru - sa - lem
 si - cut Hie - ru - sa - lem Ter - ri - bi - lis Ter - ri - bi - lis ut ca - stro - rum
 tu -
 os a me qui - a ip - si me a - vo - la - re fe - ce - runt
 qui - a ip - si me a - vo - la - re fe - ce - runt ij[me a - vo - la - re fe - ce runt]

Basso.



Ve - ni Ve - ni di -
 le - cte mi di - le - cte mi e - gre - di -
 a - mur in a - grum e - gre - di - a - mur in a - grum
 com - mo - re - mur in vil - - - -
 lis ma - ne sur - ga -
 mus ad vi - ne - as ad vi - ne - as vi - de - a -
 mus vi - de - a -
 mus si flo - ru - it vi - ne - a si flo -
 res fru - ctus par - tu - ri - unt si flo - res fru - ctus par - tu - ri - unt
 si flo - ru -
 e - runt ma - la pu - ni - ca ma - la pu - ni - ca i - bi da - bo
 tti bi u - be - ra me - a u - be - ra me - a .

5 Considerações finais

Este trabalho propôs uma edição crítica da obra *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese Di diversi Eccellentissimi Autori à Quatro Cinque, & Sei Voci. Diminuiti per sonar con ogni sorte di Stromenti, & anco per cantar con semplice Voce* (1591) de Giovanni Bassano, que busca recuperar ou readequar o texto para a performance da música renascentista, sendo seu único testemunho uma cópia manuscrita feita em 1890 por Friedrich Chrysander.

Para recuperar esta obra se fez necessário compreender o contexto da obra e do autor, traçando um panorama da vida e relações de Giovanni Bassano, em especial a história da família Bassano e as conexões de Giovanni com a vida musical de seu tempo, especialmente em Veneza. 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 sumir à sombra de Claudio Monteverdi e outros de seu tempo, Giovanni Bassano ocupou cargos de muito prestígio para sua época e sua fama como bom instrumentista fica evidente quando observamos a forma como foi descrito por seus contemporâneos. Mas também é notório o saber que Bassano teria de contraponto uma vez que ocupou um cargo raramente oferecido para instrumentistas e já havia sido ocupado por Gioseffo Zarlino, um grande nome do contraponto no seu tempo.

Quanto à obra, foi preciso estabelecer como ela se relacionava com a tradição da diminuição e quais as semelhanças que as instruções, possibilidades e repertório oferecidos por Bassano possuíam com outras obras de seu tempo. Não apenas para um melhor entendimento do livro, mas também para um melhor entendimento de como o livro poderia ser editado e qual seria o formato mais adequado para a prática da música renascentista. De um modo geral publicações sobre diminuição do século XVI apresentam uma, ou algumas, destas categorias: intervalos e cadências diminuídas, ricercatas para o exercício técnico e diminuições completas de peças, normalmente madrigais e *chansos*, e raramente motetos. Com suas duas publicações *Ricercate, passagi et cadenzie* (1585) e *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) Bassano abordou todas essas categorias, na primeira ele apresentou intervalos e cadências diminuídas, 8 ricercatas e apenas duas diminuições, já na segunda, Giovanni se ateu apenas a diminuições completas, mas apresentou um considerável número de peças. Porém, o que chama a atenção neste livro de Bassano, não é só o seu tamanho, mas sua variedade: a coletânea apresenta diminuições sobre uma voz com texto (soprano ou

baixo), uma voz sem o texto (apenas soprano), *alla bastarda* (baixo e tenor) e sobre duas vozes (soprano e baixo). É o livro de diminuições com mais motetos, gênero que só diminuído por mais um autor: Bovicelli (1592), que diminui apenas um moteto. E seu modo de notação das diminuições *alla bastarda* também só aparece em mais uma única outra sobre diminuição do século XVI.

Buscando recuperar ou readequar o texto de forma que este fosse apropriado para a prática da música renascentista, foi utilizada uma tipografia de notação mensural desenvolvida especificamente para este trabalho baseada nas publicações de Giacomo Vincenti. E, assim, uma edição crítica fora dos moldes usuais foi proposta, representando inclusive os aspectos mais incomuns da notação renascentista contida no livro. No geral, a edição crítica costuma tornar o texto mais acessível através de padronizações e, no caso da música, modernizações, neste contexto pode parecer até contraditório que uma edição possa tornar o texto mais acessível reproduzindo uma maneira de notar a música do século XVI. Porém a acessibilidade está sempre ligada a um grupo de pessoas, e para o público-alvo proposto um texto escrito em moldes renascentistas é mais acessível do que um texto modernizado, principalmente no que diz respeito a agrupamento de colcheias e semicolcheias, barras de compasso e claves modernas. Mas de um certo ponto de vista, este trabalho também é uma modernização, é uma edição de um manuscrito do século XIX feita em um programa de computador, utilizando uma fonte desenvolvida em um programa de computador, para músicos modernos que fazem parte de um movimento moderno, afinal o movimento de Música Antiga é um movimento do século XX.

Fica evidente que esta coletânea de Giovanni Bassano é de imensa contribuição para o repertório da diminuição, não somente por ser uma das mais extensas, mas principalmente por ser uma das mais ecléticas do séc. XVI. Porém seu estudo precisa ser feito com cautela, mesmo esta edição crítica apresenta apenas uma possível leitura dos problemas que podem aparecer nas partituras. Claro que erros óbvios são facilmente corrigidos, mas outros problemas mais complexos podem ter soluções e leituras mais variadas.

Por fim, o estudo até aqui realizado com a edição crítica *Motetti, madrigali et canzoni francese* não esclarece completamente qual o uso do livro, principalmente no âmbito didático que Bassano aponta em sua carta ao leitor. Carecendo de um maior estudo analítico do diminuir de Bassano no livro e como este pode ser aplicado em outras peças.

Referências

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, **Vocabolario degli accademici della Crusca**. Veneza: Jacopo, Sarzina, 1612.

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

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

AGRICOLA, Martin. **Musica Instrumentalis Deudsch**. Wittenberg: Georg Rhaw, 1545.

ARKWRIGHT, Godfrey Edward Pellew. Notes on the Parish Registers of St Helen's. **The Musical Antiquary**, v. 1, ed. 1, out 1909.

ARNOLD, Denis Midgley. Bassano, Giovanni. *In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians***. Londres: Macmillan, 1980.

ARTUSI, Giovanni. **Canzonette a quattro voci**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1598.

BACCUSI, Ippolito. **Motectorum cum quinque sex et octo vocibus**. Veneza: Francesco Rampazetto, 1579.

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

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. **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 del 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.

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.

BOVICELLI, Giovanni. Battista. **Regole, Passaggi di Musica. Madrigali, e moteti passeggiati**. Veneza, Giacomo Vincenti, 1594.

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: 19 mar. 2020.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHRYSANDER, Karl Franz Friedrich. Autobiographisches, Friedrich Chrysander. **Musikalisches Wochenblatt**, Leipzig, v. 32, p. 496-497, 1901.

COCLICO, Adrianus Petit. **Compendium musices**. Nüremberg: Joannis Montani e Ulrici Neuberi, 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: Manuscrito, 1593.

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

DART, Robert Thurston. Bassano. *In: COLLES, Henry Cope. Grove's Dictionary of Music and Musicians*. ed. 3. Londres: Macmillan, 1952.

DART, Robert Thurston. Bassano, Giovanni. *In: COLLES, Henry Cope. Grove's Dictionary of Music and Musicians*. ed. 3. Londres: Macmillan, 1952.

DIRUTA, Girolamo. **Il Transilvano**. Veneza: Giacomo Vincenti. 1593, 1609.

DUMITRESCU, Theodor; BERCHUM, Marnix van. The CMME Occo Codex Edition: Variants and Versions in Encoding and Interface. **Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung**, Berlin, ed. 31, p. 129-146, 2009.

ERIG, Richard. **Motteti, Madrigali et Canzoni Francese – diminuiert von Giovanni Bassano (1591)**. Dissertação (Mestrado em Música) - Schola Cantorum Basiliensis, Basileia, 1971.

ERIG, Richard; GUTMANN, Veronika. **Italienische Diminutionen die Zwischen 1553 und 1638 Mehrmals Bearbeiteten Sätze**. Zúrique: Amadeus Verlag, 1979.

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

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

FOSTER, Charles. The Bassanelli Reconstructed: A Radical Solution to an Enigma. **Early Music**, Oxford, v. 20, ed. 3, p. 417-425, ago 1992.

FRANCO, Giacomo. **Habiti d'huomeni et donne Venetiane**. Veneza: Giacomo Franco, 1610.

GANASSI, Silvestro. **Letzione Seconda**. Veneza: Silvestro Ganassi, 1543.

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

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

GLOVER, Stephen. **The History of the County of Derby**. Londres: Henry Mozley and Son, 1829.

GUTMANN, Veronika. Viola bastarda - Instrument oder Diminutionspraxis? **Archiv für Musikwissenschaft**, Wiesbaden, v. 35, n. 3 p. 178-209, 1978.

HICKS, A. Friedrich Chrysander. *In*: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05720>. Acesso: 15 jun. 2018.

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

HUFFLEN, Jean-Michel. Requirements for a Music Engraving Program: a Composer's Point of View. **ArSTEXnica**, Nápoles, v. 24, p. 32-36, out 2017.

KIRÁLY, Peter. Foreign Musicians at the Transylvanian Court of Sigismund Báthory. **De musica disserenda**, Liubliana, v. 13, n. 1-2, p. 235-251, dez 2017.

KIRK, Douglas. Cornetti and Renaissance Pitch Standards in Italy and Germany, **Journal de musique ancienne**, Montreal, v. 10, ed. 4. 1989.

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

KUHN, Max. **Die Verzierungskunst 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.

LAFONTAINE, Henry Cart. de. **The King's Musick: A Transcript of Records Relating to Music and Musicians (1460-1700)**. Londres: Novello, 1909.

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.

- LASOCKI, David. The Bassanos' Marker's Mark Revisited. **The Galpin Society Journal**, v. 38, p. 114-119, 1993.
- LASOCKI, David. HIER.S. *In*: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40423>. Acesso 30 mar. 2020.
- LYNDON-JONES, Maggie. A Checklist of Woodwind Instruments Marked “!!”. **The Galpin Society Journal**, v. 52, p. 243-280, 1999.
- MAFFEI, Giovanni Camillo. **Delle lettere del Sr. Gio. Camillo Maffei da Solofra**. Nápoles: Raymundo Amato, 1562.
- MARLOW, Richard; POULTON, Diana. Bassano. *In*: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Londres: Macmillan, 1980.
- MONTE, Philippe de. **Il decimosettimo libro de madrigali**. Veneza: Angelo Gardano.1595.
- MOREHEN, John. Intavolatura. *In*: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13824>. Acesso em: 19 mar. 2020.
- MOSTO, Giovanni Battista. **Il primo libro de madrigali**. Veneza: Angelo Gardano. 1595.
- MOSTO, Giovanni Battista. **Motecta quinque vocum**. Veneza: Ricciardo Amadino, 1590.
- NAGEL, Wilibald. Annalen der englischen Hofmusik von der Zeit Heinrichs VIII. bis zum Tode Karls I. (1509–1649). **Monatsheften für Musikgeschichte**, Leipzig, v. 26, ed. 1, p. 1-46, 1894.
- ONGARO, Giulio Maria. San Marco. *In*: SCHILTZ, Katelijne (ed.). **A Companion to Music in Sixteenth-Century Venice**. Leiden: Brill, 2018.
- ONGARO, Giulio Maria. 16th-century Venetian wind instrument makers and their clients. **Early Music**, Oxford, v. 13, ed. 3, p. 391-397, 1985.
- ONGARO, Giulio Maria. New documents on the Bassano family. **Early Music**, Oxford, v. 20, ed. 3, p. 409-416, 1992.
- ORTIZ, Diego. **Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones**. Roma: Valerio Dorico e Luigi Dorico, 1553.
- PARTENIO, Bernardino. **Della imitatione poetica**. Veneza: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.
- 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.

PIETSCH, Lukas. **Black mensural notation in Lilypond 2.12**, 2011. Disponível em: <http://lukas-pietsch.de/Music/blackmensural.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2020.

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.

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: 19. mar 2020.

ROGNONI TAEGGIO, Francesco. **Selva di varii passaggi**. Milão: Filippo Lomazzo, 1620.

ROGNONI, Riccardo. **Passaggi per potersi essercitare nel diminuir**. Veneza: Giacomo Vincenti: 1592.

ROWSE, Alfred Leslie. **Shakespeare the Man**. Atlanta: Paladin, 1974.

SANTA MARIA, Tomás de. **Libro Llamado Arte de Tañer Fantasia**. Valladolid: Francisco Fernandez, 1565.

SCHARDIG, Waltraut. **Friedrich Chrysander, Leben und Werk**. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1986.

SCHERING, Arnold. **Aufführungspraxis alter Musik**. Berlin: Quelle & Meyer, 1931.

SEGAR, William. **College of Arms**, MS. C21, f. 86. Manuscrito, 1588-1597.

SEFRIDGE-FIELD, Eleanor. Bassano and the Orchestra of St Mark's. **Early Music**, Oxford University Press, v. 4, n. 2, p. 152-158. 1976.

SEFRIDGE-FIELD, Eleanor. **Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi**. 3. ed. rev. Nova York: Dover Publications, 1994.

SEFRIDGE-FIELD, Eleanor. Venetian Instrumentalists in England: A Bassano Chronicle (1538–1660), **Studi musicali**, v. 8, p. 173-221, 1979.

ST. GEORGE, Henry. **The Visitation of London: Anno Domini 1633, 1634, and 1635**. Londres: Harleian Society, 1880.

STOKES, E. Lists of the King's Musicians, from the Audit Office Declared Accounts. **The Musical Antiquary**, v. 1, ed. 1. out, 1909 – v. 4, 3. ed. abr, 1913.

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.

THOMAS, Bernard. **Divisions on chansons III**: for treble instrument and continuo / Girolamo Dalla Casa & Giovanni Bassano. Londres: London Pro Musica Edition. 1986.

TRAFICANTE, Frank. Lyra Viol. *In*: OXFORD MUSIC ONLINE. **Grove Music Online**. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17260>. Acesso em: 19 mar. 2020.

TROMBLEY, Richard. **Giovanni Bassano's Motetti, madrigali, et canzoni francese**. The editor's D.M.A. Dissertação (Mestrado em Música) - Department of Music, Stanford University, Palo Alto, 1977.

VALERO, David Rizo; LEÓN, Nieves Pascual; SAPP, Craig Stuart. White Mensural Manual Encoding: from Humdrum to MEI. **Cuadernos de Investigación Musical**, v. 6, n. 6, p. 373–393, 2018.

VELA, Maria Caraci. **Musical Philology**. Instructions, History, and Critical Approaches (Elizabeth MacDonald (trad.)). Edizioni ETS. 2015.

VICENTINO, Nicola. **L'antica musica ridotta alla moderna prattica**. Roma: Antonio Barre, 1555.

VINCENTI, Giacomo. **Canzon di diversi per sonar**. Veneza: Giacomo Vincenti, 1588.

VIRGILIANO, Aurélio. **Il Dolcimelo**. Bolonha: manuscrito, 1600.

WISTREICH, Richard. **Warrior, Courtier, Singer**: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance. ed. 2. Nova York: Routledge, 2016.

YACUS, David. **Bassano, Giovanni: Complete Bass and Tenor Solo Diminutions**. Septenary Editions, 2016.

ZACCONI, Ludovico. **Prattica di Musica**. Veneza: Bartolomeo Carampello, 1596.

ZITELLINI, Rodolfo; PUGIN, Laurent. Representing atypical music notation practices: An example with late 17th century music. **Proceedings of the International Conference on Technologies for Music Notation and Representation - TENOR2016**, v. 1, n. 4, p. 71–77, 2016.