

A performance da diminuição no tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) de Giovanni Bassano

Daniel Figueiredo
Instituto de Artes da UNESP
d.figueiredo@unesp.br

Resumo: Este artigo tem como foco as informações sobre a performance da diminuição contidas no tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) de Giovanni Bassano, músico veneziano em atividade no final do século XVI e começo do século XVII. Para isso será feita uma contextualização do tratado, principalmente da sua carta ao leitor, no contexto da tradição da diminuição, especialmente em contraponto com a *Opera intitolata fontegara* (1535) de Silvestro Ganassi, o *Tratado de glosas* (1553) de Diego Ortiz e a coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) do próprio Giovanni Bassano. Buscando assim oferecer um melhor entendimento da performance da diminuição no final do século XVI.

Palavras-chave: Giovanni Bassano; Diminuição; Renascimento.

The performance of the diminution in the treatise *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) by Giovanni Bassano

Abstract: This article focuses on information about the performance of diminution contained in the treatise *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) by Giovanni Bassano, a Venetian musician active in the late 16th and early 17th centuries. For this, a contextualization of the treaty will be made, mainly of its letter to the reader, in the context of the tradition of diminution, especially in contrast with the *Opera intitolata fontegara* (1535) by Silvestro Ganassi, the *Tratado de glosas* (1553) by Diego Ortiz and the collection *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) by Giovanni Bassano himself. Seeking to offer a better understanding of the performance of diminution at the end of the 16th century.

Keywords: Giovanni Bassano; Diminution; Renaissance.

Introdução

Cornetista, professor, compositor e membro de uma famosa família de músicos e construtores de instrumentos, Giovanni Bassano (1560/61-1617) publicou ao todo oito obras, destas, apenas duas foram dedicadas à arte da diminuição: o tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Ambas as publicações têm como única fonte de instrução suas cartas ao leitor e, apesar breves, estas informações podem ser relevantes para a compreensão e performance deste repertório.

Além de ser a primeira publicação de Bassano, *Ricercate, passaggi et cadenzie* (1585) é, também, a sua primeira publicação dedicada à arte de diminuir. A obra apresenta oito ricercatas solo, passagens e cadências diminuídas; e dois exemplos de diminuições completas sobre a primeira parte do madrigal *Signor mio caro*, de Cipriano de Rore. Já na coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), são apresentadas 52 diminuições sobre uma ou duas vozes de madrigais, motetos e *chansons* francesas, uma obra bastante extensa quando comparada a outras publicações da época sobre o tema.

Bassano dá aos dois livros um propósito didático, como a grande maioria das publicações sobre diminuição da época, que, no geral, seguiam modelos pré-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, 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).

Desta forma, podemos observar que Bassano faz uso de um formato previamente já estabelecido para os tratados de diminuição, apresentando em *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* os diversos intervalos diminuídos adotados por Ganassi (1535) e as ricercatas inseridas pelo modelo de Diego Ortiz, assim como diminuições completas. Porém, é importante observar que, no segundo livro, Giovanni Bassano não segue o modelo de Ganassi, e apresenta apenas diminuições inteiras. Sendo *Motetti, madrigali et canzoni francese* uma grande coletânea de peças diminuídas prontas para tocar.

Ricercate, Passaggi et Cadentie (1585)

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

Bassano também deixa claro, logo no começo da carta, que o propósito didático da publicação é “ajudar aos virtuosos Músicos, os quais, ou com a simples voz, ou com instrumentos, ou com um ou outro modo se deleitam em diminuir [...]”¹ (Bassano, 1585, tradução nossa). 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. Na capa, Bassano restringe mais a aplicação da voz em seu tratado: “Ricerca, passagens e cadências para poder se exercitar no diminuir com qualquer tipo de instrumento, e também diversas passagens para a simples voz”² (Bassano, 1585, tradução nossa). Ou seja, talvez as ricercatas e as diminuições do livro não fossem aplicáveis ao canto.

Essa questão sobre a aplicação do canto pode ser observada de maneira mais explícita na coletânea *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591), na qual, em sua carta ao leitor, Bassano adverte:

[...] 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 aprazera, assim como serão aqueles diminuídos sem palavras (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa).³

Nesta passagem, o termo “palavras” (*parole* no original) não significa exatamente o texto das peças, pois originalmente todas as peças do livro possuem texto, pois originalmente são todas peças vocais. Logo, o autor se refere à colocação do texto nas peças de seu livro. Ao

abordar peças com e sem “palavras”, respectivamente, ele se refere às peças com o texto notado na diminuição e às poucas peças do livro que não possuem nenhuma notação de texto, sendo elas: todas as *chansons* francesas e dois madrigais (*Invidioso amor* de Alessandro Striggio e uma das três versões de *Anchor che co'l partire* de Cipriano de Rore). Esta situação se repete em *Ricercate, passagi et cadenzie*, onde nenhuma das diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro* de Cipriano de Rore têm o texto colocado.

Já o termo *gorgia*, que literalmente significa “garganta” em italiano, aparece em diversas fontes sobre o canto e sobre a diminuição nos séculos XVI e XVII, tendo aparecido pela primeira vez no tratado de Nicola Vicentino (1555), e pode significar tanto a diminuição quanto a técnica necessária para o canto da diminuição (Kubo, 2019, p. 51). Richard Wistreich (2016, 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 [...]”⁴ (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa). 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).

Motetti, madrigali et canzoni francese (1591) também apresenta diminuições *alla bastarda*, estilo de diminuição italiana 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. A inclusão de diminuições *alla bastarda* neste livro também 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.

As atribuições da voz em ambas as publicações e as questões que podem ser levantadas a partir delas podem ajudar a compreender o que pode ser considerado apropriado ou não para o canto nessas obras. Enquanto em *Ricercate, passagi et cadenzie* Bassano restringe o uso da voz, em *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) seu uso é irrestrito segundo sua carta ao leitor, porém várias das peças do livro se apresentam de alguma forma inadequadas para a voz. Os parâmetros aparentemente utilizados por Bassano para a não utilização do canto no seu primeiro tratado podem ajudar a selecionar um repertório vocal mais adequado na sua coletânea de diminuições. Da mesma forma que o uso da voz em peças a princípio mais idiomáticamente instrumentais pode significar apenas um diferente grau de dificuldade e não uma completa impossibilidade de realização.

Em *Ricercate, passagi et cadenzie* (1585) sobre as ricercatas o autor diz:

Quis inclui-los nestas minhas fadigas, das quais verão com a ajuda dessas poucas ricercatas com as quais é possível exercitar nas diminuições com qualquer tipo de instrumento de sopro e com a Viola (Bassano, 1585, tradução nossa).⁵

Primeiramente é preciso esclarecer o que é uma *ricercata* no contexto da obra de Giovanni Bassano. O termo *ricercata* é, na terminologia musical, sinônimo de *ricercare*, que significa, de modo geral, uma peça instrumental, na maior parte das vezes polifônica, que ilustra um dispositivo composicional ou um exercício técnico de natureza prática. Pode ser são divididos em dois tipos: o *ricercare* imitativo e o *ricercare* preludiar ou rapsódico (Caldweel, 2001). Neste segundo tipo se encontram um pequeno grupo de peças monódicas, desacompanhadas ou com acompanhamento harmônico, que incluem, além das *ricercatas* de Bassano, os *ricercari* de Silvestro Ganassi (1542 e 1543), Diego Ortiz (1553) e Aurélio Virgiliano (c. 1600) (Aguilar, 2017, P. 140-141).

Quanto a afirmação de Bassano, esta pode ser lida a partir de três pontos de vista diferentes. O primeiro compreende que as *ricercatas* são um estudo técnico para a performance da diminuição (uma vez que apresentam dificuldades técnicas semelhantes), o segundo entende que elas podem apresentar um entendimento da realização de uma diminuição por meio dos próprios processos de diminuição presentes nas *ricercatas*, já o terceiro pode ainda ver estas peças como um estudo da organização do discurso na diminuição, ou a linguagem idiomática instrumental presente na diminuição. E estas mesmas questões podem ser observadas, com maior ou menor grau de profundidade, em todo o repertório de *ricercatas*, em especial nas compostas pelos precursores de Bassano, Silvestro Ganassi e Diego Ortiz.

Ao falar sobre as quatro *ricercatas* solo do seu tratado, Diego Ortiz (1553) expressa preocupações com o exercício técnico e com a organização do discurso, como podemos ver neste trecho traduzido e grifado por Walkiria Morato (2021, p. 26): “Me pareceu [bem] colocar estas quatro *recercadas* livres e soltas que aqui seguem para **exercitar a mão**, e, em parte, mostrar o **discurso** que se deve ter quando se toca a viola solo” (Ortiz, 1553).⁶

A autora complementa:

A menção de Ortiz ao “discurso” que o violista deve ter reforça sua instrução, dada no começo do tratado, de que o tocar seja organizado a partir das normas e convenções da época, “[...] fornecendo alguns preceitos com os quais aqueles que queiram estudar possam fazê-lo com boa ordem e tocar usando a razão e não o acaso”⁷ (Morato, 2021, p. 26-27).

A relação entre o discurso e as *ricercatas* de Bassano é observada por Patricia Micheline Aguilar (2017, p. 154-155), para a autora Bassano parece estar buscando um discurso para o instrumento, assim como Ortiz, e acrescenta que Silvestro Ganassi, no capítulo 19 de seu segundo tratado para viola da gamba, *Letzione Seconda* (1543), aconselha que suas orientações devem ser seguidas para uma melhor técnica no instrumento e, logo, uma melhor prática do discurso.

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

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

A estrutura presente nas *ricercatas* de Bassano lembra a das ornamentações que o autor realiza para as peças vocais: o ponto de partida é sempre um *soggetto*, um motivo (aquele que move), de características melódicas e rítmicas bem marcantes – pode ser um desenho de arpejo, um ou mais

saltos intervalares, em combinações rítmicas com figuras variadas. Dele vão surgindo repetições, transposições (conectadas por meio de intervalos grandes), e variações rítmicas e melódicas em desenhos cada vez mais densos, que por sua vez levam a passagens virtuosísticas de escalas e desenhos em graus conjuntos, desembocando finalmente em cadências.

Sendo assim, as *ricercatas* de Bassano podem apresentar um plural propósito didático em torno da linguagem idiomática instrumental, podem ser um estudo técnico, podem ser um estudo da diminuição e podem ser um estudo do discurso instrumental.

Já sobre os diversos exemplos de passagens e cadências diminuídas, na sua carta ao leitor Giovanni Bassano explica:

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

Nesta passagem o autor sugere que a que as passagens e cadências diminuídas sejam utilizadas da exata forma como estão diminuídas ou de outras maneiras alterando a forma original destes exemplos. O próprio Bassano não utiliza estas fórmulas de maneira literal nas duas diminuições apresentadas ao fim do livro. Como podemos ver no exemplo 1.

Exemplo 1

Quatro passagens diminuídas (Dó-Ré: exemplo 3, Lá-Sol: exemplo 6; Dó-Si: exemplos 2 e 3) por Giovanni Bassano e *soggetto* de *Signor mio caro* de Cipriano de Rore, com a primeira diminuição de Bassano sobre o madrigal e a versão original de Cipriano.

The image displays musical notation for Example 1. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first three staves show individual diminished passages, each with a box around it and a number above it: 3, 6, and 2. The fourth staff is a comparison between Bassano's and Cipriano's versions of the madrigal 'Signor mio caro'. The top part of this staff is labeled 'Bassano' and the bottom part is labeled 'Cipriano'. The lyrics 'Si - gnor mio ca - ro' are written below the staves.

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

Também é interessante observar que as cadências apresentadas por Bassano não consistem em apenas algumas notas que formam o convencional movimento cadencial, mas sim de partes finais de melodia que ao final resultam em uma cadência. Outro detalhe que pode ser notado é a utilização de alterações de *musica ficta* nas cadências diminuídas, mas não nas cadências sem diminuição, como no exemplo 2.

Exemplo 2

Cadência diminuída por Giovanni Bassano.



A *musica ficta*, segundo Pedro Sousa e Silva (2010, p. 144-145) era uma “interferência nas relações intervalares [...] e pode ocorrer através de sua indicação na partitura [...] ou extemporaneamente por necessidade ou vontade do intérprete, dentro de determinados contextos”. As necessidades e possibilidades da aplicação da *musica ficta* não serão discutidas neste texto, mas é interessante notar que as cadências são apresentadas por Bassano sem um contexto, e todas elas onde não há um semitom da penúltima nota para a última ele utiliza a *ficta* nas suas versões diminuídas. Isto poderia indicar uma preferência pela utilização da *musica ficta* para elevar o meio tom da penúltima nota da cadência sempre que possível.

Em *Ricercate, passagi et cadenzie* (1585), Bassano não diz nada sobre a execução e acompanhamento das duas diminuições, porém na carta ao leitor de *Motetti, madrigali et canzoni francese* (1591) o autor dedica um breve trecho sobre este tema. 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.”⁸ (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa). 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”⁹ (tradução nossa). 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”¹⁰ (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890, tradução nossa). 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 foi 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 mais comuns. A primeira estava associada à prática da *intavolatura*, na qual várias vozes de uma peça eram transcritas a um mesmo sistema para que o músico pudesse tocar todas as vozes ou improvisar seu acompanhamento. Já a segunda, foi desenvolvida em Roma para o repertório sacro no final do século XVI, e consistia na construção de uma linha grave que era feita a partir das notas mais graves da música, independente da voz, de maneira a evitar pausas no acompanhamento, ou seja, criando uma linha contínua sobre a qual seria improvisado o acompanhamento, porém sem cifras ou com poucas notações. Essa técnica ficou conhecida como *basso seguente*, termo de Adriano Banchieri, um dos primeiros a publicar peças com tal prática (Pereira, Tettamanti, Araújo, 2015). Bassano também chegou a publicar uma série de motetos com *basso seguente*, sobre o nome de *bassi per l'organo*, nas coletâneas *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598, parte de *bassi per l'organo* publicada separadamente em 1599) e *Concerti ecclesiastici* (1599).

Considerações finais

Desta forma, podemos concluir que a obra de Giovanni Bassano sobre a arte de diminuir pode oferecer um melhor entendimento sobre as possibilidades de performance deste repertório. Mesmo que a carta ao leitor de *Ricercate, passaggi et cadenzie* (1585) seja sua única fonte de instrução, muita informação pode ser extraída da mesma, principalmente quando colocada em contraponto com os outros trabalhos de Bassano e as outras obras dedicadas a arte de diminuir no século XVI, em especial o trabalho de Silvestro Ganassi e Diego Ortiz. Entretanto, essas 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.

Notas

¹ “[...] giouare alli virtuosi Musici, quali ò con la semplice voce, ò con istrumenti, ò con l’uno, ò l’altro modo si dilettao diminuire [...]” (Bassano, 1585).

² “Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamento con ogni sorte

d’istrumento: et anco diversi passaggi per la semplice voce” (Bassano, 1585).

³ “[...] 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.” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

⁴ “Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con semplice voce” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

- ⁵ “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:” (Bassano, 1585).
- ⁶ “Estas quatro recercadas que aquí se siguen me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso que se ha de tener quando se tañera un Violon solo.” (Ortiz, 1553).
- ⁷ “[...] dando algunos preceptos con los quales los que quisieren estudiar puedan con buena orden proceder y taner por razón y no a caso [...]” (Ortiz, 1553).
- ⁸ “[...] 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.” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).
- ⁹ “[...] they can serve just as well as either a combination of solo voice and instruments, or simply voice with continuo.” (Benson, 1969 p. 45).
- ¹⁰ “[...] far sonare sempre il Basso di questi Canti come fondamento di essa Musica.” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

Referências

- Accademia della crusca. (1612). Vocabolario degli accademici della Crusca. Veneza: Jacopo Sarzina.
- Agazzari, A. (1607). Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti. Siena: Domenico Falconi.
- Aguilar, P. M. (2017) O advento do ricercare solista no século XVI como transposição da voz em instrumento: o discurso em Giovanni Bassano (c. 1560-1617). *Mirabilia*, [s. L.], n. 27, p. 137- 157.
- Bassano, G. (1585). *Ricercate, passaggi et cadentie*. Veneza: Giacomo Vincenti e Riciardo Amadino.
- Bassano, G. (1591). *Motetti, madrigali et canzoni francese*. Veneza: Giacomo Vincenti. Cópia manuscrita por Friedrich Chrysander, 1890.
- Bassano, G. (1598). *Motetti per concerti ecclesiastici*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Bassano, G. (1599). *Concerti ecclesiastici*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Caldweel, J. (2001). Viola Bastarda. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373>. Em: 26. Jul 2022.
- Ganassi, S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza: Silvestro Ganassi.
- Kubo, V. A. A "maniera italiana di canto": a prática vocal do início do Seicento. (Tese/Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, Brasil.
- Morato, W. (2021). Análise das recercadas de Diego Ortiz sobre o madrigal *O felici Occhi miei* à luz do tratado de glosas (1553), do próprio Ortiz. (Dissertação/Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Ortiz, D. (1553). *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma: Valerio Dorico e Luigi Dorico.
- Pereira, F. L. C.; Tettamanti, G. R. E Araujo, L. C. (2015). A prática da diminuição nos madrigais renascentistas: uma abordagem prática e teórica a partir da concepção de um concerto. *Anais do Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Vitória, Brasil: ANPPOM.
- Robinson, L. (2001). Viola Bastarda. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29444>. Em: 19. mar 2020.
- Silva, P. (2010). Um modelo para a interpretação de polifonia renascentista. (Tese/Doutorado). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

- Tettamanti, G. R. (2010). 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). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Vicentino, N. (1555). L'antica musica ridotta alla moderna prattica. Roma: Antonio Barre.
- Virgiliano, A. (c. 1600). Il Dolcimelo. Bolonha.
- Wistreich, R. (2016). Warrior, Courtier, Singer: Giulio Cesare Brancaccio and the Performance of Identity in the Late Renaissance. Ed. 2. Nova York: Routledge.