
DOSSIER – Primera parte

XII ENCUENTRO DE INVESTIGADORES EN POÉTICA MUSICAL DE LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

22 AL 26 DE NOVIEMBRE DE 2021

Giovanni Bassano e a tradição da arte de diminuir

Daniel Figueiredo

Instituto de Artes da UNESP

d.figueiredo@unesp.br

Marcos Fernandes Pupo Nogueira

Instituto de Artes da UNESP

marcos.pupo@unesp.br

Resumo

Este trabalho tem como proposta relacionar as publicações de Giovanni Bassano dedicadas à arte de diminuir, o tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591), e a tratadística sobre este assunto, em especial a *Opera Intitulata Fontegara* (1535), tratado sobre flauta doce e diminuição de Silvestro Ganassi, e o *Tratado de Glosas* (1553), de Diego Ortiz. Ambas as publicações de Bassano têm como única fonte de instrução suas cartas ao leitor, porém tais instruções podem ser por vezes imprecisas ou enigmáticas, sendo crucial a contextualização das obras para o seu entendimento e interpretação do repertório nelas contido.

Palavras-chave: Giovanni Bassano; diminuição; Renascimento.

Abstract

Giovanni Bassano and the Tradition of the Art of Diminution

This paper aims to relate how the publications of Giovanni Bassano dedicated to the art of diminution, the treatise Ricercate, Passaggi, et Cadentie (1585) and the collection Motetti, Madrigali et Canzoni Francese (1591), and the treatise on this subject, especially the Opera Intitulada Fontegara (1535), a treatise about recorder and diminution by Silvestro Ganassi, and the Tratado de Glosas (1553), by Diego Ortiz. Both of Bassano's publications have his letters to the reader as their only source of instruction, yet such instructions can be at times inaccurate or enigmatic, and contextualizing the works is crucial to understanding and interpreting the repertoire contained therein.

Keywords: Giovanni Bassano; diminution; Renaissance.

Recibido: 29/11/2021

Aceptado: 10/12/2021

Cita recomendada: Figueiredo, D., Fernandes Pupo Nogueira, M. (2021). Giovanni Bassano e a tradição da arte de diminuir. *Revista 4'33". XIII (21)*, pp. 97-108.

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. Registrado desde bem jovem nos documentos da Procuradoria de Veneza e da Basílica de São Marcos, Giovanni foi cornetista dos *piffari* do Doge e dos instrumentistas de São Marcos (Selfridgefield, 1976, p. 153-156). Ao todo, Bassano possui oito publicações¹, porém, apenas duas são dedicadas à arte de diminuir: o tratado *Ricercate, Passaggi, et Cadentie* (1585) e a coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591). Tais publicações de Bassano têm como única fonte de instrução suas cartas ao leitor, porém estas informações são, por vezes, imprecisas ou insuficientes. Sendo crucial a contextualização das cartas e dos termos ali abordados para o seu entendimento e para a interpretação do repertório contido nas obras que integram estas cartas.

Além de ser a primeira publicação de Giovanni Bassano, *Ricercate, Passaggi 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. A carta ao leitor de *Ricercate, passaggi 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 dessas poucas ricercatas com as 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

¹ *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (1585); *Fantasia per Cantar et Sonar* (1585); *Canzonette a quattro voci* (1587); *Il Fiore del Caprici Musicali a quattro voci* (1588); *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* (1591); *Motetti per concerti ecclesiastici* (1598); *Concerti ecclesiastici* (1599); *Madrigali et canzonette concertate* (1602).

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, de uma semibreve (Bassano, 1585, tradução nossa).²

Bassano 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, 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 escri-

² 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 diletano diminuire, Hò voluto far loro parte di queste mie fatiche: Dalle quali vedrano con la guida di questi miei pochi ricercari, come si possano essercitare nelle diminuitioni con qual si 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 voglia compositione quasi intieramente come con l'essempio 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 dote compositioni d'altri, cosi mi diletta grandemente ageuolar quanto per me si può la via à coloro, quali si diletano d'imparare. Questa Nota Bissicroma intenderete in questa mia opra quadruplicata cio trenan due al valor de una Semibreve" (Bassano, 1585).

tas 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).

Assim sendo, 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, logo no começo da carta, que o propósito didático da publicação é ajudar “virtuosos músicos”, instrumentistas ou cantores, que “se deleitam ao diminuir”. Porém, Bassano não menciona cantores ou 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 também restringe a aplicação da voz em seu tratado: “*Ricercatas, passagens e cadências para poder se exercitar no diminuir com qualquer tipo de instrumento, e também diversas passagens para a simples voz*” (Bassano, 1585, tradução nossa)³. Ou seja, pode-se deduzir que as *ricercatas* e as diminuições do livro não fossem aplicáveis ao canto.

Na coletânea *Motetti, Madrigali et Canzoni Francese* são apresentadas 52 diminuições sobre uma ou duas vozes de madrigais, motetos e *chansons* francesas. Editado por Giacomo Vincenti, o livro é dedicado ao “Ilustríssimo E Reverendíssimo S. D. Marcello Acquaviva, Arcebispo de Otranto, e Núncio Apostólico em Veneza, Patrono meu colendíssimo”.

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

³ “*Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento: et anco diversi passaggi per la semplice voce*” (Bassano, 1585).

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).⁴

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 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

⁴ “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).

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* no original) não significa exatamente o texto das peças, pois originalmente todas as peças do livro possuem texto. Logo, o autor se refere à colocação do texto nas peças 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 col partire*, de Cipriano de Rore).

Já o termo *gorgia*, que literalmente significa “garganta”, aparece em diversas fontes sobre o canto e sobre a diminuição nos séculos XVI e XVII, tendo aparecido pela primeira vez no tratado de Nicola Vicentino (1555), e pode significar tanto a diminuição quanto a técnica necessária para o canto da diminuição (Kubo, 2019, p. 51). Richard Wistreich (2016, 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)⁵. No geral, as publicações de música eram destinadas a amadores, em especial as coletâneas de música instrumental e os manuais de diminuição. Por

⁵ “Diminuiti per sonar con ogni sorte di stromenti, & anco per cantar con semplice voce” (Bassano, 1591, cópia manuscrita por Chrysander, 1890).

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 de madrigais, sendo elas: uma das três versões de *Anchor che co'l partire, La bella netta ignuda e bianca mano* e *Ma poiché vostr'alteza*, todas 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*⁶ contendo a diminuição e o baixo da peça.

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 Casa⁷ a primeira publicação de diminuições *alla bastarda*, no tratado *Il vero modo di diminuir* (1584), editado por Angelo Gardano. Deste período sobreviveram 39 peças, porém é incomum que tais peças sejam apresentadas em *intavolaturas*, como faz Giovanni Bassano, e apenas algumas das diminuições *alla bastarda* publicadas por Francesco Rognoni (1620) apresentam também este formato.

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).⁸

⁶ 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).

⁷ Compositor e cornetista que teria sido tutor de Giovanni Bassano, após sua morte Bassano herda tanto a posição de liderança no grupo de piffari da Senhoria (posição que ele manteve até por volta de 1614), como o cargo de capo de' concerti de São Marcos, que ele manteve até sua morte em 1617) (Selfridge-Field, 1976, p. 155-156)

⁸ “La Viola Bastarda, qual è Regina delli altri stromenti, per passeggiare, è vn instrumento, qual non è, ne tenore, ne basso de Viola, ma è tra l'vno, e l'altro di grandezza, si chiama Bastarda, perche hora v'acuto, hora nel grave, hora nel sopra acuto, hora fà vna parte, hora vn'altra, hora con nuovi contraponti, hora con pasaggi d'imitationi [...]” (Rognoni, 1620).

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 no *Theatrum instrumentorum*, apêndice da segunda parte do tratado. Porém, para Veronika Gutmann (1978), ao tentar descrever o que seria a viola bastarda e suas aplicações, Praetorius mistura a prática de diminuição *alla bastarda* e a *lyra viol*⁹, 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.

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

⁹ 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).

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)¹⁰. 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 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

¹⁰ “they can serve just as well as either a combination of solo voice and instruments, or simply voice with continuo” (Benson, 1969: p. 45).

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 e 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).

E por fim, na carta ao leitor, Bassano discorre sobre motetos onde o baixo e o soprano são diminuídos, “de modo que, 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. E, neste caso, o diminuir não é feito em turnos, o que indica que sejam apenas duas diminuições independentes sobre o mesmo moteto.

Desta forma, podemos concluir que a obra de Giovanni Bassano sobre a arte de diminuir 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. Ambas as cartas ao leitor são 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.

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.
- Bassano, G. (1585). *Fantasie per cantar et sonar*. Veneza: Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino.
- Bassano, G. (1585). *Ricercate, passaggi et cadentie*. Veneza: Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino.
- Bassano, G. (1587). *Canzonette a quatro voci*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Bassano, G. (1588). *Il fiore del caprici musicali a quatro voci*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- 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.
- Bassano, G. (1602). *Madrigali et canzonette concertate*. Veneza: Giacomo Vincenti.
- Benson, S. (1969). Giovanni Bassano's Motetti, Madrigali et Canzoni Francese... (Venice, 1591): Selected Comparative Studies with Commentary. (Dissertação/Mestrado). University of Oregon, Eugene, Estados Unidos.
- Bridges, T. (2001). Giacomo Vincenti. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29417>. Em: 19 mar. 2020.
- Dalla Casa, G. (1584). *Il vero modo di diminuir*. Veneza: Angelo Gardano.
- Ganassi, S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza: Silvestro Ganassi.
- Gutmann, V. (1978). Viola bastarda - Instrument oder Diminutionspraxis? *Archiv für Musikwissenschaft*, Wiesbaden, v. 35 (n. 3) 178-209.
- 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.
- Morehen, J. (2001). Intavolatura. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13824>. Em: 19 mar. 2020.
- 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.

Praetorius, M. (1619). *Syntagma Musicum: Tomus secundus*. Wolfenbüttel: Elias Holwein.

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.

Rognoni Taeggio, (1620). F. *Selva di varii passaggi*. Milão: Filippo Lomazzo.

Selfridge-Field, E. (1976). Bassano and the Orchestra of St Mark's. *Early Music*, Oxford University Press, v. 4 (n. 2), 152-158.

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.

Traficante, F. (2001). Lyra Viol. *Oxford Music Online. Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Acessado de: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17260>. Em: 19 mar. 2020.

Vicentino, N. (1555). *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma: Antonio Barre.

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

DANIEL FIGUEIREDO: Músico, artista e pesquisador, é Bacharel em Instrumento Antigo – Flauta Doce pelo Instituto de Artes da Unesp, onde estudou com Cesar Villavicencio e Giulia Tettamanti. Na mesma instituição, concluiu o Mestrado em Musicologia com bolsa FAPESP e, no momento, cursa o Doutorado em Análise Musical, ambos sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira. Atualmente, estuda oboé barroco com Natalia Chahin no Núcleo de Música Antiga da EMESP.

MARCOS FERNANDES PUPO NOGUEIRA é doutor em História Social pela USP (2003) e livre-docente pela UNESP (2014). Maestro da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto de 1981 a 1995. Desde 2004, é docente da UNESP, na área de Teoria Musical e Análise, e pesquisa temas, tais como, morfologia na música polifônica e processos temáticos da composição tonal. Possui trabalhos acerca do desenvolvimento temático em Carlos Gomes. É líder do Grupo de Pesquisa Teorias da Música (CNPq).