



O advento do *ricercare* solista no século XVI como transposição da voz em instrumento: o *discorso* em Giovanni Bassano (c. 1560-1617)

The advent of solo *ricercare* in sixteenth century as a transposition of the voice in instrument: the *discorso* in Giovanni Bassano (c. 1560-1617)

El advenimiento del *ricercare* solista en el siglo XVI como transposición de la voz en instrumento: el *desacuerdo* en Giovanni Bassano (c. 1560-1617)

Patricia Michelini AGUILAR<sup>1</sup>

**Resumo:** Ao longo do século XVI, especialmente em algumas cidades italianas, uma música instrumental culta começa a se desenvolver com certa autonomia em relação à vocal. A voz humana era ainda considerada o meio de expressão mais perfeito para a prática musical, porém os instrumentos, vindos de contínuo aperfeiçoamento, passam a ser mais valorizados, sobretudo quando emulavam a voz. Neste artigo pretendemos demonstrar que o gênero *ricercare* para instrumento melódico solista advém da transposição da música vocal para a instrumental. Iniciamos com um breve histórico do surgimento deste gênero; seguimos com uma descrição dos principais procedimentos composicionais utilizados na época para a música vocal, para então encontrarmos paralelos nas análises das diminuições sobre *Signor mio Caro* (Cipriano de Rore) e das *Ricercate Terza e Quarta*, obras constantes no manual *Ricercate, passaggi et cadentie* (Veneza, 1585), de Giovanni Bassano (c. 1560-1617). Procuramos demonstrar que Bassano utiliza-se de determinados artifícios presentes na música vocal do período para criar peças que já apontam um caráter instrumental, tais como a escolha consciente de intervalos musicais e figuras rítmicas na construção de *soggetti* (pequenos temas) e posterior desenvolvimento destes em ornamentações virtuosísticas. Concluímos com a suposição de que a falta de texto nas ricercatas não elimina a presença de uma voz oculta, fruto de uma entonação pura, sem palavras que lhe dê significado literal, mas relacionável a expressões correntes de determinados afetos.

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta de Flauta Doce da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). *E-mail:* [patriciamichelini@gmail.com](mailto:patriciamichelini@gmail.com).



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

**Abstract:** Throughout the sixteenth century, especially in some Italian cities, instrumental cult music began to develop with certain autonomy in relation to vocal music. The human voice was still considered the most expressive and perfect way for musical practice, but the instruments, constantly improved, became more valued, especially when they emulated the voice. In this paper we will demonstrate that the *ricercare* for melodic instruments came from the transposition of vocal into instrumental music. We begin with a brief history of this genre; we continue with a description of the main compositional procedures used at the time for vocal music, in order to find some parallels with the diminutions in *Signor mio Caro* (Cipriano de Rore) and with the *Ricercate Terza* and *Quarta*, musics from the manual *Ricercate, passaggi et cadentie* (Veneza, 1585), by Giovanni Bassano (c. 1560-1617). We try to demonstrate that Bassano uses certain devices present in vocal music of the period to create pieces that already indicate an instrumental character, such as the conscious choice of musical intervals and rhythmic figures for building *soggetti* (little themes) and subsequent development on virtuosic ornamentation. We conclude supposing that the lack of text on ricercatas does not eliminate the presence of a hidden voice, originated by pure intonation, without words that give it a literal meaning, but related to current expressions of some *affetti*.

**Palavras-clave:** Ricercare – Ricercata – Bassano – Discurso – Diminuições – *Soggetto*.

**Keywords:** Ricercare – Ricercata – Bassano – Speech – Diminutions – *Soggetto*.

ENVIADO: 07.10.2018

ACEPTADO: 22.11.2018

\*\*\*

## I. O advento do *ricercare* solista no século XVI

A riqueza da produção cultural italiana no período que compreende os séculos XVI e XVII merece ainda estudos profundos, investigativos e cuidadosos, considerando-se o legado quase incalculável de tal arte à sociedade. No que se refere à produção musical culta do período, ao mesmo tempo em que a música vocal reiterava-se como o veículo de expressão mais perfeito, no dizer de praticamente todos os músicos, teóricos e filósofos da época, também a música instrumental discretamente começava a se descolar da voz e a se estabelecer como uma nova e pungente força também capaz de mover os sentimentos.

Estimulados pelo desenvolvimento da luteria, que proporcionava ampliação dos recursos técnicos nos instrumentos, e também pelas novas possibilidades de temperamento, especialmente para os instrumentos de afinação fixa, os músicos da Renascença habituaram-se a executar os principais gêneros polifônicos vocais



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

contemporâneos – *chansons*, motetos e, posteriormente, madrigais – em instrumentos harmônicos, como alaúde, cravo, órgão, ou em grupos de instrumentos melódicos – *consorts* de violas da gamba, flautas doces, violinos, cornetos e sacabuxas, e mesmo grupos mistos formados por instrumentos de várias famílias. Tal prática, nos instrumentos harmônicos, gerava uma música de características sonoras peculiares, resultante do embaralhamento das diversas linhas melódicas que, deixando-se contaminar umas às outras pelo mesmo timbre, se transformavam num dizer único, idiomático e diferente daquela música que se enchia da plenitude e ressonância oriunda do entrelaçamento das vozes. O desejo e a curiosidade por explorar essa sonoridade mais delicada em peças autônomas surgem quase que naturalmente. Daí a publicação, logo no início do século XVI, da primeira coletânea para alaúde com obras dessa natureza, que foram intituladas *ricercare*.

O verbo italiano *ricercare* significa procurar, buscar, pesquisar. Como terminologia musical (*ricercare, ricercare, ricercata, ricercada*), refere-se inicialmente a um gênero instrumental que busca um formato mais livre, não atrelado a formas pré-fixadas<sup>2</sup>. Isso se dá através da exposição e desenvolvimento de breves motivos e ideias musicais e através dos resultados obtidos quando o compositor/intérprete explora sua técnica no instrumento, pesquisando sonoridades, afinação e destreza com pequenos improvisos. A partir de meados do século XVI o *ricercare* se apresentará também como uma contrapartida instrumental aos gêneros vocais imitativos em voga, especialmente ao moteto.

Francesco Spinacino é o autor da primeira coleção conhecida a apresentar uma sequência de dezessete *ricercare* para alaúde, nomeada *Intabulatura de lauto libro primo*, e publicada em Veneza em 1507. Aqui eles funcionam como prelúdios, espécie de ambientação de caráter improvisatório, que preparam o ouvinte para a execução de transcrições de obras vocais. Esta coleção é logo sucedida pela publicação da *Intabulatura de lauto libro quarto* (Veneza, 1508), de Joan Ambrosio Dalza, cujo título anuncia alguns *ricercare* e peças para *tastar de corde con li soi ricercar drietro*, ou “testar as cordas e seguir com o *ricercar*”. Os exemplares deste volume, também destinados ao alaúde, já se apresentam como obras mais elaboradas, com passagens em acordes e escalas, e que devem justamente ser precedidos por um *tastar de corde* (testar a corda), diga-se, uma preparação técnica.

---

<sup>2</sup> Usaremos, daqui em diante, ambos os termos *ricercare* e *ricercata* como sinônimos para *ricercare*, uma vez que não há termo equivalente em português para tal gênero musical.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Essa sequência *tastar de corde/ricercare* soma as características do *ricercare* preludial ou rapsódico, como define Caldwell<sup>3</sup>. Características que serão reconhecidas em obras posteriores para instrumentos harmônicos, tais como a *toccata*, a fantasia e o *tiento*. Alguns concebidos como peças autônomas, outros como peças introdutórias, todos eles preservam o caráter exploratório da técnica instrumental deflorado em acordes, escalas e cadências, além de passagens formalmente mais estruturadas.

A partir da década de 1540 vamos encontrar no repertório instrumental italiano um tipo de *ricercare* que se tornou mais comum nas décadas posteriores: aquele de caráter polifônico imitativo. Tais obras funcionavam como uma contrapartida instrumental a gêneros vocais contemporâneos, especialmente ao moteto, contendo seções em imitação intercaladas a trechos homofônicos. Considera-se a antologia *Musica Nova*, publicada em Veneza em 1540, a primeira a reunir peças desse tipo. São destinadas a conjuntos instrumentais, cravo, órgão e alaúde, embora o título indique que elas poderiam ser também cantadas – o que só reforça sua relação com o repertório vocal. Segundo Swenson<sup>4</sup>, são obras que já se alinham às refinadas estruturas contrapontísticas presentes no repertório vocal, distanciando-se da tradição improvisatória previamente desenvolvida por alaudistas e tecladistas.

Este tipo de *ricercare* desenvolve-se continuamente até o século XVIII e será essencial para o advento da *fuga*. Encontra seu ponto culminante na obra do organista italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

Embora a maioria dos *ricercares* quinhentistas sejam obras polifônicas destinadas a instrumentos harmônicos, encontramos também no repertório italiano do período coleções contendo obras monódicas, para instrumentos solistas desacompanhados ou com acompanhamento harmônico. São elas: os seis *ricercares* para viola da gamba presentes nos manuais de Silvestro Ganassi dal Fontego (quatro em *Regola Rubertina*, 1542, e dois em *Letzione seconda*, 1543, Veneza); as *recercadas* para viola da gamba publicadas por Diego Ortiz em seu *Tratado de glosas* (Roma, 1553); as oito *ricercate* de Giovanni Bassano presentes em seu manual *Ricercate, passaggi et cadentie* (Veneza, 1585), para serem tocadas *con qual si voglia istrumento da fiato, & con la Viola* (com o instrumento de sopro que se desejar, e com a viola); e as do manuscrito *Il Dolcimelo*, de Aurelio

<sup>3</sup> CALDWELL, John. *Ricercare*. *Grove Music Online*. S/1, s/d.

<sup>4</sup> SWENSON, Milton (ed.). *Ensemble Ricercare*. Wisconsin: A-R Editions, 1978 *apud* VERA, Fernand. *Fantasia X from El Maestro by Luis Milán. Historical Background, Modal Analysis, and Transcription for Guitar Solo*. S/1, s/d, p. 4-5.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Virgiliano, com data estimada do início do século XVII, para voz ou *tutte sorte d'instrumenti musicali* (todo tipo de instrumentos musicais).

Com os quatro *ricercars* presentes na *Regula Rubertina*, Ganassi pretendia oferecer ao leitor excelência técnica na viola da gamba<sup>5</sup>. As peças, escritas também em tablatura, apresentam sequências de breves motivos, de características rítmico-melódicas marcantes, que são repetidos a partir de outras notas; os motivos são intercalados com passagens em escalas e com cadências. Os dois primeiros *ricercars* apresentam mudança de compasso, e todos eles tem passagens em cordas duplas.

Os *ricercars* da *Letzione seconda* tem também o mesmo propósito didático. Referindo-se à segunda obra, Ganassi explica que nela o leitor encontrará diminuições (ornamentações) concluídas com *groppetto* (um tipo de trilo onde cada nota deveria ser articulada com o arco), possibilitando a prática de manejo do arco em posições confortáveis e também a realização de passagens fora dos trastos, técnicas que haviam sido expostas nos capítulos anteriores.

No *Libro secondo* do *Tratado de glosas* de Diego Ortiz, encontramos um total de vinte e seis *recercadas* de características distintas. Estão agrupadas em três categorias que representam, segundo o autor, as maneiras que se deve tocar a viola com o cravo<sup>6</sup>.

As quatro *recercadas* iniciais pertencem à primeira categoria, que o autor chama de *Fantasia*. São as únicas que podem ser tocadas sem acompanhamento harmônico. As estruturas desses *ricercars* são similares às de Ganassi, mas observamos em Ortiz uma escrita métrica mais regular, inclusive com uso de barras de compasso, e o emprego quase sequencial de motivos, elaborados, no entanto, com menor diversidade rítmica, o que acaba gerando maior fluência melódica. Na sequência há seis *recercadas* sobre *canto plano*, ou seja, elaboradas a partir de um determinado canto gregoriano. Nesses exemplos encontramos menor diversidade de motivos em relação às da primeira categoria. O *canto* é subordinado à linha do baixo; observa-se várias passagens em escalas, pequenos saltos melódicos e pouca variedade rítmica.

Pertencentes à última categoria, nomeada por Ortiz como “composições” (*compostura*), são as quatro *recercadas* sobre o madrigal *O felici occhi miei*, de Jacob Arcadelt (1507-1568),

<sup>5</sup> No cap. XX, Ganassi (2013) escreve: “tu troverai quattro ricercati di modi variati, che ti sera molto in proposito al pervenir eccellente in questo istromento”.

<sup>6</sup> ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553. Kassel: Bärenreiter, 1936, p. 51.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

e outras quatro sobre a *chanson Douce memoire*, de Pierre Sandrin (c.1490-c.1561). Tratam-se de linhas melódicas retiradas destas obras que são diminuídas (ornamentadas) e realizadas com a complementação polifônica de conjuntos ou instrumentos harmônicos. Ortiz encerra seu tratado com oito *ricercadas* sobre *tenores* diversos, ou seja, sobre breves sequências de acordes vinculados a um baixo que repete continuamente. De fato, a prática da diminuição exemplificada por Ortiz em sua terceira categoria, que explora a virtuosidade dos instrumentistas a partir de repertório previamente composto, será amplamente cultivada pelos intérpretes ao longo do século XVI e início do XVII, e servirá de referência para a elaboração dos *ricercares* monódicos.

A próxima publicação conhecida a apresentar *ricercares* solistas é a de Giovanni Bassano, intitulada *Ricercate, passaggi et cadentie* e publicada em Veneza no ano de 1585. Como diz o nome, Bassano oferece, além das oito *ricercate*, passagens diminuídas a partir de pequenos desenhos melódicos (intervalos, graus conjuntos, etc.) e cadências ornamentadas. Ele encerra o livro com duas sugestões de diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro*, de Cipriano de Rore (c.1515-1565). Deixaremos a análise de suas *ricercatas* para mais adiante.

Como último manual do período em que constam *ricercares* deste tipo está o manuscrito *Il Dolcimelo*, de Aurelio Virgiliano, atribuído ao início do século XVII (c.1600). Seu *Libro secondo* anuncia *ricercatas* ornamentadas, madrigais e *canzoni* diminuídas<sup>7</sup> mas, de acordo com Horsley<sup>8</sup>, somente as peças do primeiro gênero foram copiadas no manuscrito preservado em Bolonha. Embora o autor anuncie no título que elas podem ser tocadas com qualquer tipo de instrumento – prática corrente do período, uma vez que ampliava o público interessado – há em várias delas indicações para instrumentos específicos, como flauta doce, corneto, violino e traverso.

As *ricercatas* de Virgiliano são constituídas por grande diversidade de motivos; cada um deles é apresentado, reproduzido a partir de várias notas para então dar espaço a um novo. As passagens em escalas e cadências continuam presentes como nas obras de seus predecessores, porém parecem se incorporar às ideias motivicas.

---

<sup>7</sup> VIRGILIANO, Aurelio. *Il Dolcimelo*. Bolonha, ca. 1600 (manuscrito). In: MÖHLMEIER, Susi e THOUVENOT, Frédérique (ed.). *Méthodes & Traités: Flûte à bec*. Coleção dirigida por Jean Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau, 2002, v. 1, p. 139.

<sup>8</sup> HORSLEY, Imogene. The Solo Ricercar in Diminution Manuals: New Light on Early Wind and String Techniques. *Acta Musicologica*. Basel, vol. 33, fasc. 1, jan-mar 1961, p. 31.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

O uso abundante de motivos rítmico-melódicos bem definidos, além da presença de passagens virtuosísticas peculiares, como as que apresentam saltos intervalares grandes, distanciam as ricercatas de Virgiliano da música vocal de seu tempo, apontando para uma escrita de caráter instrumental que se desenvolverá continuamente.

Vale ainda ressaltar um importante recurso para compreender a maneira como os compositores elaboravam seus ricercares solistas, que é a consulta aos vários manuais de diminuição publicados no período, todos eles com propósito didático de ensinar a prática da ornamentação sobre linhas melódicas previamente compostas<sup>9</sup>. Dignos de menção são os de Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorte di stromenti di fiato, & corda, & di voce humana* (Veneza, 1584), e o de Riccardo Rognoni, *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte d'instrumenti* (Veneza, 1592), além do já citado manual de Giovanni Bassano.

## II. Procedimentos composicionais do repertório vocal quinhentista

Ainda que uma linguagem puramente instrumental estivesse em gestação nos ambientes cultos da música ocidental, ao se realizar uma análise mais atenta dos ricercares para instrumentos melódicos solistas, sobretudo os compostos por Giovanni Bassano, percebemos que eles ainda guardam muitos traços da música vocal do período; são verdadeiros discursos instrumentais. Pretendemos demonstrar essa forte relação apresentando alguns procedimentos composicionais do repertório vocal quinhentista para, em seguida, apontar técnicas similares na composição instrumental.

Como se sabe, a composição polifônica é, por excelência, a forma vocal culta praticada na Renascença, desdobrada em *chansons*, motetos, missas e madrigais, segundo o caráter e a estrutura do texto. Inicialmente ela era realizada em camadas, ou seja, o compositor partia de um tenor (i.e., uma linha melódica) pré-existente e ia acrescentando uma voz de cada vez, cuidando para respeitar as regras vigentes de contraponto. Este é um dos procedimentos composicionais para a música vocal do século XVI apontado por Brown<sup>10</sup>. O outro estaria baseado nas novas técnicas da *imitatio* (imitação), desenvolvidas principalmente nas missas. A imitação poderia ser realizada a partir de composições pré-existentes, emulando motivos e texturas encontradas em obras de outros compositores, ou na repetição de ideias melódicas originais. De acordo com o autor, “o conceito de

<sup>9</sup> A esse respeito, ver HORSLEY, *op. cit.*

<sup>10</sup> BROWN, Howard Mayer. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, No. 1, Spring, 1982, p. 47.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

*imitatio* foi tomado como um assunto central debatido nos círculos intelectuais e especialmente entre os humanistas dos séculos XV e XVI<sup>11</sup>”.

Para que a imitação, enquanto repetição de melodias originais, fosse realizada com êxito, seria necessário estabelecer inicialmente uma pequena estrutura rítmico-melódica que fosse facilmente identificável, e que servisse como modelo. Essa melodia-guia foi tipificada na Renascença como um *soggetto* (sujeito). O termo foi definido por Gioseffo Zarlino (1517-1590), em seu tratado *Istitutioni Harmoniche* (Veneza, 1558), como “aquela parte, sobre a qual o compositor encontra a ideia de fazer as outras partes da canção, sejam quantas quiser<sup>12</sup>”. Para Clemens Kühn<sup>13</sup>, o *soggetto* surge quando a música *reage* ao texto da canção; nele se encontra sempre uma ideia que reproduz ou representa o teor das palavras. Ao caminhar entre as vozes, por meio da imitação, o *soggetto* reitera o significado do texto.

Em contrapartida ao *soggetto*, está o conceito de *varietas* (variedade), previamente instituído por Johannes Tinctoris (c.1435-1511) como uma de suas regras de contraponto em *Liber de Arte Contrapuncti* (1477)<sup>14</sup>. Trata-se de uma recomendação para que o compositor busque diversidade em sua obra, trazendo sempre elementos novos.

Tal variedade, no entanto, ocorre em um nível muito sutil se comparado aos grandes contrastes encontrados na música de épocas posteriores. São pequenas variações temáticas geradas a partir da mesma matéria prima, ou seja, do mesmo modo, da mesma paleta de figuras rítmicas e intervalos melódicos, e sempre relacionáveis aos textos que dão origem à música. A *varietas* está presente na diversidade dos *soggetti* de uma obra e, mesmo que seja momentaneamente atenuada pela técnica da imitação, explica a dificuldade que normalmente sentimos em memorizar uma canção renascentista.

---

<sup>11</sup> “(...) the concept of *imitatio* was taken up as a central issue debated in intellectual circles and especially among the humanists in the fifteenth and sixteenth centuries.” – BROWN, *op. cit.*, p. 35 (tradução nossa).

<sup>12</sup> “Il Soggetto di ogni compositione musicale si chiama quella parte, sopra la quale il Compositore cava la inventionione di far le altre parti della cantilena, siano quante si vogliano.” – ZARLINO, Gioseffo. *Le institutioni harmonique*. Veneza, 1558. Terza parte, cap. 26, p. 172 (tradução nossa). Zarlino não restringe o *soggetto* a uma composição original, ele pode ser um *cantus firmus* ou uma melodia pré-existente.

<sup>13</sup> KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003, p. 44.

<sup>14</sup> TINCTORIS, Johannes. *Liber de Arte Contrapuncti*. Liber tertius, Capitulum VIII. Nápoles, 1477. Internet, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCON3>.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia* 27 (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Assim, a maioria do repertório vocal polifônico do período, sobretudo italiano, constitui-se em uma sucessão de *soggetti* desenvolvidos em imitação e contraponto. Cada um deles surge a partir de um verso; os tratamentos melódicos a eles dispensados não os vinculam entre si nem estabelecem contrastes expressivos<sup>15</sup>. No entanto, em momentos onde a compreensão do texto é fundamental, os compositores lançam mão de passagens homofônicas ou, melhor dizendo, homorítmicas. A anulação do contraponto com o uso de ritmos semelhantes em todas as vozes favorece a clareza do texto, e também funciona como um elemento de *varietas*, já que estabelece uma alternância com as passagens em imitação e contraponto.

Como complemento a esse esquema formal (*soggetti*, imitação, contraponto, passagens homorítmicas), as diminuições, que são ornamentações a partir da melodia principal, ganham força ao longo do século XVI e se tornam parte importante das habilidades requeridas aos cantores e instrumentistas. As diminuições são realizadas a partir da fragmentação das figuras rítmicas da melodia em valores menores, porém preservando sua estrutura, ou seja, sem alterar as notas nos locais onde originalmente elas se encontram. São praticadas essencialmente no repertório profano e, como veremos, vão se constituir em um importante ponto de interseção entre a música vocal e a instrumental do período.

### III. *Ricercate, Passaggi et Cadentie*, de Giovanni Bassano

Giovanni Bassano (c.1560-1617) foi cornetista virtuoso, professor de canto e compositor veneziano. Era membro de uma conhecida família de construtores de instrumentos, compositores e instrumentistas que se estabeleceu inicialmente em Veneza e depois também em Londres. Desde muito jovem esteve ligado à atividade musical da Basílica de São Marcos (o que explica o uso dos diminutivos *Zanetto* e *Zuane* para seu nome): há indícios de que em 1572 atuava como menino cantor, e em 1576 foi contratado como integrante dos *pifferi del doge*<sup>16</sup>, grupo de quatro charamelas ou cornetos mais duas sacabuxas, subordinado ao Duque de Veneza. Em 1595 foi indicado ao cargo de *maestro di canto*, sendo responsável por lecionar solfejo, contraponto e *cantus firmus* a meninos de dez a dezoito anos, quatro vezes por semana. Em 1601 sucedeu seu mestre,

---

<sup>15</sup> Ver KÜHN, *op. cit.*, p. 44.

<sup>16</sup> *Pifferi* (pífaros) é um nome genérico dado a um grupo de instrumentistas formado, na maioria das vezes, exclusivamente por sopros de madeiras e metais. O grupo poderia ter ainda a inclusão de percussão e cordas, mas os instrumentos principais eram os sopros. Este tipo de grupo existiu desde a Idade Média em várias cidades européias. Atuavam principalmente ao ar livre, em praças e procissões.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Girolamo Dalla Casa, como maestro do grupo instrumental da Basílica, permanecendo neste cargo até sua morte.

Para Eleanor Selfridge-Field<sup>17</sup>, não era comum que um instrumentista, sobretudo um cornetista, assumisse a função de maestro de canto. O antecessor de Bassano na Basílica foi Gioseffo Zarlino, que gozava de imenso prestígio e respeito. Zarlino foi tutor de Bassano na arte do contraponto, tal como Dalla Casa foi seu mestre ao corneto. A indicação de Bassano como maestro de canto revela seu reconhecimento como uma autoridade em contraponto. Ao analisar seus manuais de diminuições, percebe-se que era também um instrumentista do mais alto nível.

O primeiro deles, *Ricercate, Passaggi et Cadentie* (Veneza, 1585), contém oito ricercatas, além de passagens diminuídas a partir de pequenos desenhos melódicos, cadências ornamentadas, e duas diminuições sobre o madrigal *Signor mio caro*, de Cipriano de Rore (c.1515-1565). Bassano indica as ricercatas para instrumentos, e as *passaggi* e *cadentie* também para a voz. Fica claro no prefácio o propósito didático do manual:

Desejando (o quanto posso) favorecer os Músicos virtuosos, aqueles que, ou com a simples voz, ou com instrumentos, de um modo ou de outro se deleitam a ornamentar, dediquei a eles meus esforços, pelos quais poderão ver, com a ajuda destes meus poucos ricercares, como exercitar ornamentações com o instrumento de sopro que quiserem, e com a viola<sup>18</sup>.

As diminuições em *Signor mio caro* funcionam como uma demonstração prática de como realizar ornamentações em um madrigal (ou outro gênero vocal) conhecido. Mas é interessante notar que elas também indicam uma espécie de percurso entre a música vocal e a instrumental que está representada nos ricercares. Bassano parte de um madrigal, realiza ornamentações já bastante difíceis de realizar na voz, quase que criando uma escrita idiomática instrumental. E, nas ricercatas, que são concebidas como preparação técnica para as diminuições, há muitas passagens com ornamentações similares, tal como veremos, a seguir, na análise de trechos de ambas as obras<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. Bassano and the Orchestra of St Mark's. *Early Music*. Oxford: Oxford University Press, vol. 4, n° 2, abril 1976, p. 154.

<sup>18</sup> “Desideroso (per quanto io posso) di giodare alli virtuosi Musici, quali ò con la semplice voce, ò con istrumenti, ò con l'uno, ò l'altro modo si diletano diminuir, hò volto far loro parte di queste mie sauche: dalle quali vedrano con la guida di questi miei pochi ricercari, como si possano esercitare dele diminutioni con qual si voglia instrumento da fiato, & com la viola.” – BASSANO, Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie*. Veneza: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, 1585, p. 3 (tradução nossa).

<sup>19</sup> Uma cópia digitalizada da edição original do manual *Ricercate, passaggi et cadentie* está disponível em [http://imslp.org/wiki/Ricercate, Passaggi et Cadentie \(Bassano, Giovanni\)](http://imslp.org/wiki/Ricercate,_Passaggi_et_Cadentie_(Bassano,_Giovanni)).



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

*Signor mio caro*, de Cipriano de Rore, é um madrigal a quatro vozes cujo texto foi extraído do *Canzoniere* (soneto 266, vv.1-8) de Francesco Petrarca (1304-1374)<sup>20</sup>. Os versos são os seguintes:

Signor mio caro, ogni pensier mi tira  
devoto a veder voi, cui sempre veggio:  
la mia fortuna (or che mi può far peggio?)  
mi tien'a freno, e mi rivolv'e gira.  
Poi quel dolce desio ch'Amor mi spira  
menami a morte, ch'io non me n'aveggio;  
e mentre i miei duo lumi indarno chieggio,  
dovunqu'io son, di e notte si sospira.

Rore segue o esquema padrão da música vocal polifônica de seu tempo: o verso inicial de cada frase se constitui em um *soggetto*, que é apresentado por uma ou duas vozes e imediatamente repetido pelas outras, com as notas originais ou em transposição (imitação). As linhas seguem em contraponto e desembocam em cadências, para então um novo verso ser apresentado. Para que haja fluência do texto e da música, o verso que complementa o anterior é introduzido por uma voz antes mesmo da finalização do texto pelas outras; grandes cadências funcionam como pontuação de um trecho maior.

Os sujeitos seguem o princípio da variedade, ou seja, são todos distintos, mas sem apresentar grandes contrastes entre si. A homoritmia está presente em alguns versos, sobretudo na frase inicial da segunda estrofe. Em alguns momentos o compositor deixa uma ou duas vozes em pausa, variando a textura em pequenos duetos ou trios, contraponto entre todas as vozes e blocos (escrita homorítmica).

Em seu manual, Bassano apresenta duas versões ornamentadas apenas da linha do soprano, sem as outras vozes. Estas deveriam ser executadas como acompanhamento da linha principal, preferencialmente em um instrumento harmônico, como o alaúde ou o cravo.

As diminuições de Bassano acompanham a estrutura melódica original de Rore. Nas passagens onde originalmente a melodia caminha em figuras rítmicas mais curtas e com

---

<sup>20</sup> Uma edição em notação moderna do madrigal, fiel ao original, está disponível em <http://serpent.serpentpublications.org/~lconrad/music/rore/signor/allparts.pdf>.

rem

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

texto silábico, Bassano não acrescenta ornamentações em nenhuma das duas versões, como nas semínimas em *ogni pensier mi tira*<sup>21</sup>:

Musical score for the phrase "ogni pensier mi tira". It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The melody is written in a simple, syllabic style with no ornaments. The lyrics are: o - gni pen - sier mi ti - - - ra

e também nas semínimas de (*or che mi può far peggio?*):

Musical score for the phrase "(or che mi può far peggio?)". It consists of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The melody is written in a simple, syllabic style with no ornaments. The lyrics are: (or che mi può far peg - - - gio?)

Observa-se que Bassano evita ornamentar o início de cada frase (sequência de dois versos), quando Rore inicia um novo *soggetto*. Pelo menos as duas primeiras figuras permanecem intactas. Dessa forma, os sujeitos se tornam sempre identificáveis (e variados entre si). São nas cadências que as diminuições aparecem mais elaboradas, como se pode perceber na sílaba *tu* da passagem *la mia fortuna*:

<sup>21</sup> Nos exemplos em partitura de *Signor mio caro*, a pauta de baixo contém a melodia original do madrigal, com o respectivo texto. As duas pautas de cima correspondem às duas versões diminuídas presentes no manual de Bassano.

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

la mia for tu na

As diminuições realizadas por Bassano derivam dos exemplos que ele próprio apresenta nas *passaggi diminuiti* e *cadentie*, presentes na mesma publicação. Como exemplo, a sequência de notas descendentes *dó-si* da palavra *caro*, na primeira versão diminuída, é uma derivação de duas de suas passagens:

ca ro,

2 3

Já a palavra *tira* (notas si-lá), quando apresentada na segunda versão de diminuição, faz uso do mesmo desenho de outra passagem de seu manual:

rem

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818



Considerando que Bassano recomenda o exercício de suas passagens diminuídas e cadências também aos cantores, pode-se supor que as ornamentações presentes no madrigal partem da prática vocal e são desenvolvidas para uma escrita mais virtuosística na medida em que os instrumentos oferecem maior extensão, velocidade e agilidade.

As oito ricercatas de Bassano são destinadas aos instrumentos de sopro, e também à viola. Embora o autor não defina para qual instrumento cada uma é destinada, as claves e as tessituras utilizadas são variadas, sendo que as que apresentam extensão maior são mais adequadas à viola. Todas elas têm um *soggetto* inicial com figuras rítmicas mais longas e saltos intervalares.

Tais sujeitos se assemelham aos encontrados na música vocal, como se pode perceber comparando a melodia de um dos versos da *chanson Plus nulz regretz* (comp. 53-55), de Josquin Desprez (1450-1521), com o início da ricercata quarta:

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) showing a polyphonic setting. The Soprano part has a melodic line with a fermata over measures 53 and 55. The other parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

**Ricercata Quarta**

Kühn<sup>22</sup> observa que “é no *soggetto* que tem sua origem o *motivo*, a menor unidade musical significativa, constituída a partir de duas ou mais notas: o motivo instrumental surge da música vocal; sua raiz é o *canto criado a partir de um texto*”. O *soggetto*, assim como o motivo, é a “célula germinal” que faz a música mover.

Se na música polifônica vocal o *soggetto* percorre as vozes, através da imitação, nos *ricercares* solistas ele será repetido sutilmente, quase camuflado entre saltos intervalares ou pequenos desenhos melódicos, que cumprem a função de ponte. Essa repetição pode ocorrer de maneira literal, transposta ou com pequenas variações. Observe-se o *soggetto* inicial da terceira *ricercata*: trata-se de um arpejo *sol-si-ré*. Logo em seguida, uma variante surge, em movimento contrário, e com notas de passagem. Bassano repete esse motivo por mais cinco vezes:

<sup>22</sup> “(...) es en el *soggetto* donde tiene su origen el *motivo*, la unidade musical significativa más pequeña, constituída a partir de dos o más notas: el motivo instrumental surge de la música vocal; su raíz es el *canto creado a partir de un texto*”, *op. cit.*, p. 44.

icm

RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

A musical score snippet consisting of four staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains a melodic line with two red boxes highlighting a group of four notes and a group of four notes. The second staff starts with a measure number '4' and contains a melodic line with two red boxes highlighting a group of four notes and a group of four notes. The third staff starts with a measure number '8' and contains a melodic line with three red boxes highlighting a group of four notes, a group of four notes, and a group of four notes. The fourth staff starts with a measure number '12' and contains a melodic line with two red boxes highlighting a group of four notes and a group of four notes.

O autor utiliza ainda outro recurso para simular a imitação, que é o uso de síncopas na repetição do *sogetto*. Na música polifônica vocal, o sujeito não é repetido obedecendo a uma métrica regular. Após ser apresentado em uma voz, ele pode ser imitado em outra logo em seguida (às vezes até antes da primeira finalizar) ou após um curto desenvolvimento melódico da voz anterior. Mas, em geral, a imitação ocorre em um posicionamento distinto na métrica do compasso em relação à apresentação anterior (ainda que o compositor não utilize barras de divisão). Tal recurso gera uma interessante teia de contraponto, que está sempre em movimento e continuidade. Como Bassano não dispõe de várias vozes, as repetições do sujeito simulam essa distribuição assimétrica por meio de entradas sincopadas, como no início da *ricercata* quarta:

A musical score snippet consisting of three staves of music in treble clef with a common time signature (C). The first staff contains a melodic line with one red box highlighting a group of four notes. The second staff starts with a measure number '4' and contains a melodic line with two red boxes highlighting a group of four notes and a group of four notes. The third staff starts with a measure number '7' and contains a melodic line with one red box highlighting a group of four notes.

Entre estas repetições, ou na transição entre um sujeito e outro, ou ainda entre uma cadência e um sujeito, verificamos com frequência o emprego de intervalos de quartas, quintas e oitavas. Parece-nos que tais intervalos funcionam, além de elemento de ligação, como uma simulação de mudança de voz no discurso que está sendo construído. Saltos grandes implicam em mudança de registro. Na polifonia vocal, essa mudança se dá pela alternância da voz que conduz o material principal; na monodia instrumental, o gatilho da troca de registro pode ser justamente o uso de saltos intervalares.

Assim como na música vocal, Bassano faz uso da *varietas* na elaboração de seus sujeitos. A diferença, aqui, é que vemos sujeitos mais apropriados à prática instrumental, como escalas em figuras rítmicas curtas, presentes na *Ricercata Terza*:



A grande novidade trazida pelas ricercatas monódicas, no entanto, são as passagens virtuosísticas, que fazem uso de escalas em vai-vem e desenhos melódicos com poucos saltos que devem ser executados com velocidade e destreza. Muito embora essas passagens sejam relacionadas às diminuições sobre linhas vocais, já que são intencionadas como exercícios preparatórios para esta prática, nas ricercatas elas surgem em consequência a um adensamento rítmico do sujeito. Talvez elas funcionem também como uma mudança de tratamento da escritura: na música vocal há alternância entre imitação, contraponto e homoritmia; nas ricercatas, essa variedade é resolvida com alternância entre sujeitos e passagens diminuídas.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

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.

Um novo sujeito aparece então, já sem a mesma força do inicial, mas que novamente vai ser o fio condutor de um adensamento rítmico e melódico que desemboca em uma nova cadência. Essa sequência de versos postos em melodia é o que encontramos também nas peças vocais diminuídas: em geral os autores de madrigais, *chansons* e motetos apresentam sujeitos de características melódicas e rítmicas identificáveis, e vão desenhando a melodia a partir da continuidade do verso – e é justamente nesse ponto que Bassano e os compositores de diminuições demandam maior virtuosidade; a apresentação do verso fica intacta, para que possa ser reconhecida, ou memorizada, pelo ouvinte. Os desfechos de cada verso em cadências são os que recebem mais ornamentações.

Se nas peças vocais polifônicas o sujeito tende a “escorregar” de uma voz para outra, com o interesse se renovando a cada voz que o apresenta, nas ricercatas, como vimos, Bassano cria recursos para que a *imitatio* ocorra na mesma linha instrumental, por meio de repetições camufladas e entradas em síncopas. As passagens homorítmicas na polifonia, que ocorrem quando o autor pretende enfatizar o texto, possibilitando melhor compreensão das palavras, obviamente não são possíveis de realizar na ricercata solista. Porém, as passagens virtuosísticas criam variedade de texturas, cumprindo função parecida.

### **Considerações finais: o *discurso* em Giovanni Bassano**

Ao compor suas ricercatas, parece-nos que Giovanni Bassano estava em busca de um *discurso* para o instrumento, assim como outros compositores de seu tempo. No *Tratado de Glosas*, Diego Ortiz recomenda suas quatro *recercadas* solistas (fantasias) para exercitar as mãos e “dar notícia do *discurso* que se obtém quando se toca uma viola solo<sup>23</sup>”.

---

<sup>23</sup> “Estas quatro recercadas que aqui se siguen me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar noticia del discurso quese ha de tener quando se tañer un Violon solo.” – ORTIZ, *op. cit.*, p. 51 (tradução e grifo nosso).



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27* (2018/2)

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

Silvestro Ganassi, no cap. XIX de sua *Letzione Seconda*, adverte o leitor de que ele deve seguir suas recomendações para obter agilidade e destreza no manejo do arco da viola, e assim “praticar tal cosa over[o] *discorso*<sup>24</sup>”.

Na edição inicial de 1612 do *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, o primeiro dicionário da língua italiana, o verbete *discorso* traz a seguinte definição: “operação do intelecto, com o qual se tenta entender uma coisa perfeitamente, por meio de conjecturas, ou seus princípios conhecidos<sup>25</sup>”. Nesse sentido, a carência de texto, elemento gerador de toda a música renascentista, não invalida o discurso nas peças instrumentais.

Procurando estabelecer um modelo para a interface música-fala, José Roberto do Carmo Jr. considera que a melodia pode ser entendida como uma cadeia finita de sons entre os quais existem certas relações, e que, para um enunciatário humano, “essas cadeias destituídas de referencialidade produzem o efeito de sentido de um *enunciado*. Ouvir uma melodia é ouvir alguém dizer algo, embora este algo seja intangível<sup>26</sup>”. No caso das *ricercatas* de Bassano, certamente a estrutura assemelhada aos gêneros vocais polifônicos do período, sejam eles em sua versão original ou como base para as tão aclamadas diminuições, favorece sua compreensão como um enunciado, um texto musical, dotado de lógica e coerência. Mas pode-se ir além, supondo que há nelas uma voz escondida, ou seja, um canto que é ouvido mesmo sem estar lá, que se faz presente por uma *praxis* dominada por músicos e ouvintes, e que é fruto de uma entonação pura, sem palavras que lhe dêem significado, mas que são relacionáveis a expressões correntes de determinados afetos.

Como músico treinado pelo canto, Bassano deveria ter em mente essa voz a lhe guiar. Ao transformá-la em instrumento, oferece a seus ouvintes um texto musical codificado, que será decifrado na medida em que cada um encontre tal voz dentro de si mesmo. Nesse momento, a mágica se concretiza; dá força e validade ao discurso, sem que uma só palavra seja pronunciada.

---

<sup>24</sup> GANASSI, *op. cit.*, cap. XIX, p. 54 (grifo nosso).

<sup>25</sup> *Discorso* (definiz.): operazion dello 'ntelletto, con la quale si cerca d' intendere una cosa perfettamente, per mezzo di conghietture, o di suo' principi noti. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Prima Impressione. Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612. Todas as edições do *Vocabolario* estão disponíveis na Internet em <http://www.lessicografia.it/cruscle/>.

<sup>26</sup> CARMO JR., José Roberto do. *Melodia & Prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 12.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

## Fontes (textos e partituras)

- BASSANO, Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie*. Veneza: Giacomo Vincenzi & Ricciardo Amadino, 1585. Internet: <[http://imslp.org/wiki/Ricercate, Passaggi et Cadentie \(Bassano, Giovanni\)](http://imslp.org/wiki/Ricercate,_Passaggi_et_Cadentie_(Bassano,_Giovanni))>
- BASSANO, Giovanni. *Ricercate, passaggi et cadentie*. Veneza, 1585. Editado por Richard Erig. Zürich: Musikverlag zum Pelikan, 1976.
- GANASSI, Silvestro. *Letitione Seconda*. Veneza: publicado pelo autor, 1543. Internet: <[http://imslp.org/wiki/Letitione seconda \(Ganassi, Silvestro\)](http://imslp.org/wiki/Letitione_seconda_(Ganassi,_Silvestro))>
- GANASSI, Silvestro. *Regola Rubertina*. Veneza: publicado pelo autor, 1542. Internet: <[http://imslp.org/wiki/Regola Rubertina \(Ganassi, Silvestro\)](http://imslp.org/wiki/Regola_Rubertina_(Ganassi,_Silvestro))>
- GANASSI, Silvestro. *Works for viol.* Editado por Bettina Hoffmann. Bologna: Ut Orpheus, 1998.
- Ganassi's Regola Rubertina. Translated by Richard D. Bodig. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, North Manchester, vol. 18, pp.13-66, dezembro 1981. Internet: <<http://vdgsa.org/pgs/toc.html#18>>
- Ganassi's Regola Rubertina (Conclusion). Translated by Richard D. Bodig. *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, North Manchester, vol. 19, pp.99-163, dezembro 1982. Internet: <<http://vdgsa.org/pgs/toc.html#19>>
- ORTIZ, Diego. *Trattado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*. Roma: Valerio Dorico & Luis Dorico, 1553. Internet: <[http://imslp.org/wiki/Trattado de Glosas \(Ortiz, Diego\)](http://imslp.org/wiki/Trattado_de_Glosas_(Ortiz,_Diego))>
- ORTIZ, Diego. *Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553. Kassel: Bärenreiter, 1936.
- TINCTORIS, Johannes. *Liber de Arte Contrapuncti*. Liber tertius. Nápoles, 1477. Internet: <<http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCON3>>
- VIRGILIANO, Aurelio. Il Dolcimelo. Bolonha, ca. 1600 (manuscrito). In: MÖHLMEIER, Susi e THOUVENOT, Frédérique (ed.). *Méthodes & Traités: Flûte à bec*. Coleção dirigida por Jean Saint-Arroman. Courlay: Fuzeau, 2002, v.1, pp.91-159.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Prima Impressione. Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612. Internet: <<http://www.lessicografia.it/cruscle/>>
- ZARLINO, Gioseffo. *Le istituzioni harmonique*. Veneza, 1558. Internet: <[https://imslp.org/wiki/Le Istituzioni Harmoniche \(Zarlino, Gioseffo\)](https://imslp.org/wiki/Le_Istituzioni_Harmoniche_(Zarlino,_Gioseffo))>

## Bibliografia citada

- BROWN, Howard Mayer. Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, n° 1, Spring, 1982.
- CALDWELL, John. Ricercare. *Grove Music Online*. Internet: <<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000023373#>>
- CARMO JR., José Roberto do. *Melodia & Prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese (Doutorado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.



RIBEIRO, Antonio Celso, COSTA, Ricardo da (orgs.). *Mirabilia 27 (2018/2)*

Music in Middle Ages and Early Modernity

A Música na Idade Média e no início da Modernidade

La Música en la Edad Media y en el inicio de la Edad Moderna

Jun-Dez 2017/ISSN 1676-5818

HORSLEY, Imogene. The Solo Ricercar in Diminution Manuals: New Light on Early Wind and String Techniques. *Acta Musicologica*. Basel, vol. 33, fasc. 1, jan-mar 1961, pp.29-40.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2003.

SELFIDGE-FIELD, Eleanor. Bassano and the Orchestra of St Mark's. *Early Music*. Oxford: Oxford University Press, vol. 4, n° 2, abril 1976, pp. 152-158.

VERA, Fernand. *Fantasia X from El Maestro by Luis Milán. Historical Background, Modal Analysis, and Transcription for Guitar Solo. Internet, <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/04/Luis-Milan-Historical-Background-Modal-Analysis.pdf>*