

... *Usus disciplina* ...

TRATTATI DI PRATICA MUSICALE

Giovanni Battista Bovicelli

(sec. XVI – post 1627)

Regole, passaggi di musica,  
madrigali e motetti passeggiati

Venezia, 1594

*Edizione a cura di Alessandro Bares  
copyright Musedita, 2009*

BO 5 RE

fonte / source: Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna

Edizione diplomatico-interpretativa: si sono corretti soltanto gli errori evidenti che potevano avere un'unica possibilità di correzione

Nel trascrivere la parte teorica abbiamo conservato l'ortografia e l'interpunzione originali, modernizzando soltanto l'accentuazione e la scrittura delle preposizioni articolate ("ne i", "de i" sono diventati "nei", "dei").

Nelle note a piè di pagina abbiamo proposto una versione del testo in italiano moderno per facilitare la comprensione.

Nel trascrivere i testi dei madrigali e mottetti abbiamo rispettato scrupolosamente l'ortografia originale, anche laddove ci sembrava chiaramente erronea.

Nel trascrivere la notazione musicale abbiamo introdotto la scansione regolare delle battute ed il bequadro al posto del diesis che annulla il bemolle.

Tutti gli esempi musicali (ad eccezione dei "passaggi" portati ad esempio per fiorire le ultime due cadenze), come anche i madrigali ed i mottetti, nell'originale sono scritti in chiave di soprano. Noi abbiamo adottato uniformemente la chiave di violino.

Allo stesso modo nei falsi bordoni abbiamo cambiato le chiavi di soprano e mezzosoprano in chiavi di violino.

Trascrizione a cura di Alessandro Bares.

Copyright Musedita 2009

Dedica	pag. 4	Io son ferito, ahi lasso	
Ai lettori	pag. 5	Giovanni Pierluigi da Palestrina	pag. 30
Avertimenti per li passaggi:		Ave verum corpus	
Avertimenti quanto alle parole	pag. 6	Giovanni Pierluigi da Palestrina	pag. 33
Avertimenti intorno alle note	pag. 8	Ancor che col partire	
Diversi modi di diminuire:		Cipriano de Rore	pag. 36
Movimento di Grado Ascendente	pag. 15	Angelus ad Pastores	
Salto di Terza Ascendente	pag. 16	Cipriano de Rore	pag. 39
Salto de Quarta Ascendente	pag. 16	Vadam et circuibo civitatem	
Salto de Quinta Ascendente	pag. 17	Tomàs Luis de Victoria	pag. 41
Salto di Sesta Ascendente	pag. 18	Dilectus tuus	
Movimento di Grado Descendente	pag. 19	Tomàs Luis de Victoria	pag. 45
Salto di Terza Descendente	pag. 20	In te Domine speravi	
Salto de Quarta Descendente	pag. 21	Claudio [Merulo] da Correggio	pag. 48
Salto de Quinta Descendente	pag. 22	Assumpsit Iesus Petrum	
Diverse maniere di Ascendere per Grado	pag. 23	Claudio [Merulo] da Correggio	pag. 51
Diverse maniere di Descendere per Grado	pag. 23	[Falso bordone del] Secondo Tono a 4	
Modo di diminuire le Longhe	pag. 24	Giulio Cesare Gabucci [Gabussi]	pag. 54
Cadenze diverse	pag. 25	Magnificat del Secondo Tono	pag. 55
Al virtuoso lettore	pag. 30	Falso bordone del primo Tono a 4	
		Ruggiero Giovanelli [Giovannelli]	pag. 57
		Et exultavit	pag. 58
		[Falso bordone] Del sesto Tono a 4	pag. 61
		G.B.B. [Giov. Battista Bovicelli]	
		Sede a dextris meis	pag. 61

**Musedita**

via Alzate 58, 22032 Albese con Cassano, Italia

direttore artistico: Alessandro Bares

www.musedita.it



Giovanni Battista Bovicelli

(sec. XVI – post 1627)

REGOLE,  
**PASSAGGI**  
DI MUSICA,  
MADRIGALI, E MOTETTI  
PASSEGGIATI:  
[D]I GIO. BATTISTA BOVICELLI

D'ASSISI,

Musico nel Duomo di Milano.

ALL'ILLUSTRISS. ET ECCELLENTISS. SIG.

IL SIG. GIACOMO BVONCOMPAGNI,

Duca di Sora, &c.

CON PRIVILEGIO.

IN VENETIA,  
APPRESSO GIACOMO VINCENTI.

M. D. XCIII.

A instantia delli Heredi di Francesco, e Simon Tini, Librari in Milano.

ALL'ILLUSTRISS.<sup>MO</sup>

ET ECCELLENTISS.<sup>MO</sup> PRENCIPE

IL SIGNOR GIACOMO

BVONCOMPAGNO,

DVCA DI SORA,

Marchese di Vignola, Sig. d'Arpino, & Arce, e Generale de gli

huomini d'Arme nello Stato di Milano,

& patron mio Colendis.

*Le maravigliose virtù (Illustriss. & Eccellentiss. Prencipe) le quali a guisa di tanti raggi solari, procedono continuamente dall'invitto, e nobilissimo animo suo, hanno forza non solo d'illuminare, & infiammar gli alti, & elevati ingegni, ma penetrando anco ne' più bassi soggetti, hanno potuto illuminar, e riscaldar me ancora in tal guisa, che (se bene sterile terreno) ho prodotto (quale egli si sia) questo poco di frutto. Ma perché l'effetto tanto meglio si conserva, quanto più al suo principio, & alla sua cagione s'avicina; essendo V.E. e principio, e cagione di questo mio parto, ogni debito richiedea, che a Lei sola fosse indirizzato, sotto scudo della cui gratia può esser meglio che altrove, conservato, e difeso. Facciolo ancora, perché in uno stesso tempo vengo in qualche parte a render il debito tributo ch'io devo, alla benignità che V.E. m'ha diverse volte mostrata, con tanti segni di cortesia, che haveriano havuto forza d'obligar l'animo di qual si voglia persona. E sperando, ch'ella non debba sprezzare questa picciola dimostrazione del mio grande affetto, a V.E. humilmente m'inchino, pregandole da N.Sig. ogni vero contento.*

*Di Milano, a 12. d'Agosto. 1594*

*Di V.E. Illustr.*

*Devotiss. & obligatiss. Servitore*

*Gio: Battista Bovicelli.*



## AI LETTORI L'AVVTORE<sup>1</sup>

*Non si può dire, con quanto stupore e meraviglia sia sempre ita l'arte scherzando intorno alla natura: che (quasi un'altra scimia all'huomo) par che sempre ingegnata si sia d'imitare, e far tutto ciò che in essa ha visto meravigliosamente impresso, e scolpito. Ma se mai si vide esser meravigliosa l'arte in questa imitatione, meravigliosissima è stata nella Musica. Percioché vedendo il bellissimo ordine di questo nostro mondo, come l'una cosa va succedendo alternatamente all'altra, e come tutte insieme fanno quasi una muta armonia; onde che alcuni per l'ordine grande che scorgevano nel movimento de' Cieli finsero un concerto di dolcissime voci: l'arte, dico, ciò vedendo, e volendo pur anco in questo gareggiare con la natura; quell'ordine, e quell'armonia, che l'intelletto solo con sottile discorso intendeva, si dispose, e volse ancora vivamente rappresentar al senso, & sì come facil cosa è, secondo il Proverbio, l'aggiungere alle cose trovate, così essendo prima state accordate insieme con armonia le voci, moltissimi sono stati dopoi, che si sono ingegnati di render quel, che al principio era rozzo, a maggior perfezione, & a compimento tale, quale è hormai ridotta la Musica. Fra' quali essendo a me ancora entrato nel pensiero di scriver alcuna cosa intorno alla maniera di far i Passaggi; sì come da una parte m'ha sbigottito, il veder la gran differenza fra me, e color che n'hanno scritto; così dall'altra parte m'ha assicurato, il veder non esser artefice né mercante, il quale s'allontani dal suo essercitio, ne rimanga di vender le sue merci, perché vi siano molti altri della stessa professione: parendo anzi che questa diversità di cose, e di pareri, siano al mondo di vaghezza, e d'ornamento grandissimo. Ma venendo più vicino a scoprir l'animo mio intorno a questo poche Regole e Passaggi, s'assicuri ogn'uno della mia intentione, la quale è solo stata di giovare, quando io potessi, né già mai mi cadde nel pensiero di tassare, o mordere alcuno. Questo dico per coloro, i quali mi volessero riprendere, d'haver forse liberamente ripreso alcuni vitij. Et se altri per avventura dicessero, che io havessi posto alcuni Passaggi, che paiono impossibili a farsi con viva voce, risponderò loro, che essendo essi dalla natura dottati di buona dispositione di voce ne faranno anco di più difficili assai, sì come ogni intendente di questa professione mi concede. M'è parso ancora avanti che scriver i Passaggi, metter alcune poche Regole, parte delle quali insegnano a fuggir certi difetti, che molte volte occorrono nel Cantare, parte per insegnare il modo, co'l quale facilmente si possa ogn'uno servire de' Passaggi, e portarli bene. Le quali Regole per maggior brevità, e chiarezza, le ho ridotte sotto due capi principali, di note, e di parole.*

<sup>1</sup> Secondo una prassi retorica consolidata, Bovicelli inizia la trattazione dell'argomento partendo dai principi universali, per arrivare alla concreta realtà del suo tempo. Ripropone infatti la concezione classica della musica intesa come imitazione dell'armonia delle sfere celesti, e dell'ordinata alternanza delle cose terrene. Se tale ordine può essere compreso soltanto dalla filosofia, attraverso il sofisticato ragionamento, la musica ha il grande pregio di renderlo percepibile attraverso i sensi. Essendo la polifonia giunta alla sua massima perfezione, dopo un lungo percorso, l'autore si sente autorizzato a scrivere un trattato sulla maniera di abbellire la polifonia stessa attraverso i "passaggi". All'implicita obiezione che già altri ne hanno scritto, risponde che v'è molta differenza fra le proprie idee e quelle degli altri autori, ed inoltre che nessun mercante rinuncia a vendere la propria merce solo perché già molti altri la vendono; inoltre la differenza delle idee proposte abbellisce ed arricchisce il mondo. Premettendo che la sua intenzione è quella di portare giovamento ai musicisti e non di riprendere i loro difetti (naturalmente l'intenzione vera sembra invece essere proprio quest'ultima!), afferma che se qualcuno ritenesse i "passaggi" troppo difficili da eseguire è solo perché non è sufficientemente dotato dalla natura di buona voce. Prima di procedere ad elencare tutti i possibili "passaggi" la trattazione inizia con delle regole ("Avvertimenti") che insegnano ad evitare i difetti nel canto, suddividendole in regole relative alle note e regole relative alle parole.



# A V E R T I M E N T I

PER LI PASSAGGI.  
DI GIO. BATTISTA BOVICELLI  
D'ASSISI.

Musico del Duomo di Milano.

*Avertimenti quanto alle parole*

*Si come nello scrivere in tal maniera si deve haver l'occhio alla sentenza, che non disdichino le parole, né per bene accomodar le parole render diffettuosa, e manca la sentenza: Così anco nel cantare, e particolarmente nel formare i Passaggi, non solo si deve por mente alle note, ma anco alle parole; poi che si ricerca gran giuditio nel compartirle bene.<sup>2</sup>*

*Grand'avertenza dunque primieramente si deve haver nel romper le note per accentuare, o far Passaggi, e questo per non far qualche barbarismo, facendo le sillabe corte, lunghe; e le lunghe, corte: che non meno disdice di quello, che sarebbe disdicevole, e sproportionato ad uno che avesse lunghe le gambe, lasciar corte le staffe, od al contrario. Ogni volta, che i Passaggi son di note seguenti, o vogliam dire, d'uno stesso valore, di raro, o non mai si deve proferir nova sillaba, ma continuar sino al fine sotto la prima incominciata, perché risulterà più commoda.<sup>3</sup>*

Al - - - le - - - lu - - - ia.

Al - - - le - - - lu - - - ia.

Al - - - le - - - lu - ia.

*e massime che in quella gran furia, e velocità di note a pena, se non si trova vicino a chi canta, si può sentire la parola; e massime anco, che molte volte le stesse aggiutano a far un Passaggio l'una più dell'altra, come A. E. O. in rispetto de I. & U. quali due non sono così commode alla voce, come le prime, per la diversità nel pronunciarle, se bene è opinione d'alcuni, che per commodità di far qualche passaggio, il ritardar più sillabe sopra una sola sillaba, rompendola poi in altre tante di minor valore, che rispondano al numero delle sillabe: ancor dico, che questo a molti par che sia disdicevole, forse perché, come habbiamo detto, è forza di romper quella nota, ad ogni modo (e ciò sia detto con buona gratia di tutti) non ho mai riputato, che non stia bene, ogni volta però che questo non generi qualche barbarismo, e che le note non siano tutte sopra ad una stessa corda, e che non si dichino con furia.<sup>4</sup>*

<sup>2</sup>Come nello scrivere, anche nel cantare è necessario fare attenzione al senso della frase, ed eseguendo i "passaggi" bisogna che non solo le note siano disposte bene, ma che anche le sillabe siano suddivise nella maniera giusta.

<sup>3</sup>Nell'aggiungere note (cioè nel "diminuire") bisogna evitare di rendere lunghe le sillabe corte e corte quelle lunghe. Quando il "passaggio" è composto di note dello stesso valore è bene tenere un'unica sillaba fino alla fine del passaggio, posponendo le sillabe seguenti.

<sup>4</sup>Questo è ancora più utile in velocità, altrimenti è molto difficile, per chi si trova distante da chi canta, distinguere le parole. Inoltre le vocali A, E, O sono più comode per far "passaggi" rispetto alla I ed alla U. Sebbene molti considerino negativa la pratica di spostare le sillabe nei "passaggi", io ritengo che sia invece positiva se i "passaggi" non si riferiscono a note di uguale altezza, a condizione di non storpiare le parole e di non cantare troppo velocemente.



All' hora poi si potranno senza alcuna delle sopradette difficoltà variar le parole su le note, quando che le note non saranno tutte d' un istesso valore.<sup>5</sup>

Dove son passaggi di molte note, e massime nel finire i groppetti, che sempre si finiscono con Semicrome, o Biscrome, deve, più che si può, fuggire di pronunciare nuova sillaba in quella nota che segue subito al groppetto; anzi deve andar moderando con note di un poco più valore.<sup>6</sup>

Dissi doverci fuggire più che si può, perché alcune volte non si può, & all' hora con voce moderata, e soave si deve finir la parola, in maniera tale, che la soavità della voce tempri l' asprezza che nasce dalla velocità delle note.<sup>7</sup>

Quello che si è detto de' groppetti, lo stesso anco si deve osservare dopo il tremolo, cioè di non incominciar altra sillaba: La quale nondimeno vi si potrà mettere, quando le due ultime note del tremolo, o di qualsivoglia Passaggio saranno in una stessa corda.<sup>8</sup>

Quanto alla disposizione delle parole sotto le note, bisogna molto bene avvertire di accompagnarle talmente insieme, che non solamente non ne seguiti, come al principio dicevamo, qualche barbarismo, ma che anco facciano miglior effetto, che si può; perché

<sup>5</sup> Rispettando quelle regole, si potrà senza difficoltà variare la lunghezza delle sillabe.

<sup>6</sup> Subito dopo i "passaggi" lunghi, soprattutto se finiscono con gruppetti di note molto veloci, si deve il più possibile evitare di pronunciare una nuova sillaba sulla nota che segue il gruppetto. In questi casi è meglio aggiungere qualche nota un po' più lunga prima della nuova sillaba, in modo da rallentare l'andamento.

<sup>7</sup> Nei casi in cui questo accorgimento non sia possibile si deve cantare con dolcezza, in modo che la soavità della voce ammorbidisca l'asprezza provocata dalla velocità delle note.

<sup>8</sup> Oltre che dopo i gruppetti, si deve evitare di pronunciare una nuova sillaba dopo il tremolo. È però possibile derogare a questa regola se il tremolo, o il "passaggio", finisce con la stessa nota con cui si canta la sillaba successiva.



molte volte haverà maggior gratia una sillaba posta sotto una, che sotto l'altra nota, come ne gli essempi chiarissimamente si potrà vedere.<sup>9</sup>

[A - - - men]      [A - men]      [A - - - men]

A - men —      A - - - men —      A - - - men —

Finalmente grandissimo vizio è di coloro, i quali non sanno mai finire la parola, e sempre vanno replicando le due tre prime sillabe, come per essempro, dicendo, Benedi, Benedictus, assomigliandosi a coloro, c'hanno guasti i denti, che più volte vanno masticando lo stesso cibo prima, che l'inghiottiscano.<sup>10</sup>

## AVERTIMENTI INTORNO ALLE NOTE

Quanto alle note poi (e quivi rinchiudiamo, e Passaggi, e Groppetti, e Salti, e tutto ciò, che in alcun modo può ridursi alle note) gran giuditio si ricerca primieramente nel Passeggiare, o accentuare le note di valore: nel che bisogna haver orecchia al movimento dell'altre parti; perché non mai, fuor che nel fine, s'incontrano tutte le parti a fermarsi in un medesimo tempo in una stessa continuatione d'armonia: E però si mettono due essempi, acciò si veda il modo, che s'ha da tenere nella suddetta variatione. Perché alle volte, per essempro, si anderà da C. sol fa ut in G. sol re ut, & C. sol fa, come nel primo, alle volte da D. la sol re in A. la mi re, & in D. la sol, come nel secondo.<sup>11</sup>

Per non haver sempre, come si dice per Proverbio, a ripetere la stessa cantilena con gran tedio molte volte di chi sente; ornamento grandissimo par che sia, l'andare spesso variando con Passaggi delle stesse note sì, ma diversamente compartite. Perché sì come nello scrivere, o nel dire grandissimo tedio è, a chi sente, od a chi legge, se l'oratione senza alcun colore di figure, va da se stessa languendo: così i Passaggi nel cantare, se

<sup>9</sup> Nel suddividere le parole sotto le note non bisogna soltanto fare attenzione a non storpiarle, ma anche a scegliere sotto quali note saranno più gradevoli. Spesso una stessa sillaba avrà più grazia sotto una certa nota che sotto un'altra, come si può vedere negli esempi che seguono.

<sup>10</sup> Un grandissimo difetto è quello di coloro che non cantano sempre per intero le parole, e ne ripetono le prime sillabe più volte prima di terminar la parola. Ad esemplo cantano: "Benedi, Benedictus". In questo modo assomigliano a chi ha i denti malati, e sono costretti a rimasticare più volte lo stesso cibo prima di inghiottirlo.

<sup>11</sup> Nel fare "passaggi", gruppetti, salti, etc. bisogna ascoltare le altre parti, poiché non si troveranno mai all'unisono con la parte che si sta cantando, se non alla cadenza. I due esempi mostrano come talvolta si debba passare da DO a SOL e poi a DO, mentre altre volte si passerà da RE a LA e poi a RE.







*Gli stessi Groppetti, non parlando della voce, ma delle note, si possono fare in più modi, anco sopra ad una stessa nota; voglio dire, che possono sopra ad una sola nota esser più d'uno, o siano di note seguenti, o di raffrenate, o d'ambidue insieme.<sup>15</sup>*

*Quel c'habbiam detto dei Groppetti, cioè, che si finiscono con note d'un poco più valore; si dice anco dei Passaggi. Questo valore però non s'intende, che arrivi alle note bianche, perché sarebbe contrario, e brutto effetto: ma in quella maniera, che s'usa nel cavalcare: Perché non sogliono i cavalleggeri, quando c'hanno dato una lunga scorsa ad un cavallo, nel mezo della carriera, tirar in un subito la briglia; ma vanno a poco, a poco ritirando il freno, e rallentando i passi.<sup>16</sup>*

*Il tremolo nondimeno, che non è altro, che un tremar di voce sopra ad una stessa nota, ricerca, che le note vadino sempre per grado, né in altra maniera si può formare il tremolo di viva voce, e questo si deve fare sopra alla nota segnata; avvertendo, che almeno fino alla terza nota non vi si soggiunga nova sillaba, come anco s'è detto di sopra, parlando delle parole.<sup>17</sup>*

<sup>15</sup> Sopra una stessa sequenza di note si possono fare gruppetti diversi, con note di ugual valore o con valori diversi.

<sup>16</sup> La pratica di terminare i gruppetti con note di maggior valore si applica anche nei "passaggi". Non bisogna però che le note di maggior valore arrivino a valere una minima, poiché l'effetto sarebbe cattivo. Bisogna fare come quando si cavalca, cioè tirare il freno poco alla volta per rallentare l'andatura, evitando di costringere il cavallo ad una brusca frenata nel mezzo della corsa.

<sup>17</sup> Il tremolo è un tremolio della voce su una stessa nota. La nota successiva al tremolo deve essere contigua a quella su cui si esegue il tremolo stesso. Si faccia attenzione a non pronunciare una nuova sillaba sulle due note che seguono il tremolo, attendendo almeno la terza nota.



[A - - - men] [A - - - men] [A - men]

Essempio cattivo <sup>Λ\*</sup> Essempij buoni <sup>Λ\*</sup> A - men <sup>Λ\*</sup>

A - - - men A - - - men A - men

\* Il segno di tremolo manca nell'originale in questi 3 esempi, ma il discorso ha senso solo ipotizzando che tale segno ci sia. Bovicelli dice espressamente che il tremolo "si deve fare sopra alla nota segnata".

Di questo numero di note, che vanno per grado, sono quelli accenti che si fanno sopra le minime: quali però con giuditio si devono variare in più modi quanto al valor delle note, nelle quali se bene nel cantare vi par poca differenza, fanno però altro effetto: Il che non si può fare negli accenti, che si formano sopra alle semiminime; perché questi accenti, essendo tutti di semicrome, e biscrome, che sono velocissime non si possono far più che in una maniera sola, se bene vi si può dare il tremolo, ma veloce, e non così formato.<sup>18</sup>

Alle note segnate si deve fare il tremolo formato.

Alle note segnate si deve fare il tremolo, ma non formato come di sopra.

E se bene dove è scritto sta così come negli essempi sopra posti, ad ogni modo, chi lo vuol più chiaro, lo deve scriver così, parlando però del formato.<sup>19</sup>

Tremolo formato sopra alle due note segnate.

Quanto poi alle crome, non devono esser molte in una tirata, se non vanno per grado. Perché cantando non da Cappella, ma da Concerto, dove la battuta deve esser grave, il volere far crome, che non vadino per grado, pare che sia quasi lo studiare una lezione.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Gli "accenti" fanno parte delle diminuzioni che richiedono note per grado congiunto. Eseguidoli sopra le minime ci si preoccupi di variarne il ritmo in quanti più modi sia possibile, poiché, anche se nel cantare non sembrerà di fare grandi differenze, l'effetto sarà molto diversificato. Questa osservazione non può però essere applicata quando si eseguono "accenti" sopra le semiminime, poiché saranno formati di semicrome e biscrome, e quindi di note troppo brevi per poterle variare. Si potrà però eseguire il tremolo veloce.

<sup>19</sup> La scrittura corretta del tremolo è quella degli esempi precedenti, ma il tremolo formato (ovvero quello che deve essere variato in più modi possibile) può essere scritto con maggior chiarezza nel modo seguente.

<sup>20</sup> Nel formare i "passaggi" non si devono eseguire molte crome, se non per grado congiunto. Se infatti, anziché cantare la musica da chiesa, si canta la musica da camera, che va eseguita lentamente, le crome prese di salto danno l'impressione che si stia studiando un solfeggio.







*Et ancora che la continuazione di molti salti insieme sia più proprio delli Stromenti, che della Voce, ad ogni modo, se si sanno accomodar bene con le parole, riescono anco nella Voce, avvertendo però, come di sopra, che le note più alte del salto si piglino con gratia e senza forza, la quale disdice assai.<sup>24</sup>*

*Come sarebbe disdicevole molto a chi scrive, se le parole sono molte [meste?], accompagnarle con note allegre, o note meste sotto parole allegre: Così nel cantare si devono più che si può, imitare le parole; cioè parole meste, non adornarle con Passaggi, ma accompagnarle, per così dire, con accenti, & voce flebile; se le parole sono allegre, usar Passaggi, e darli anco vivacità, facendo note variate, come si vede qui sotto.<sup>25</sup>*

*Ad ogni modo, come per proverbio si dice, ogni regola patisce qualche eccezione: onde sarà lecito alcuna volta anco sotto parole meste (se così ricerca la consonanza & armonia delle parti) far alcuni Passaggi, se ben forse non esprimessero tutta quella mestizia, che ricercano le parole, che però e non si deve far senza giuditio, e con occasione di Passaggi, che lo ricerchino.*

*Sogliono alcuni per accomodarsi i Passaggi a modo loro, se una nota vale una battuta, tenerla due, o tre, con che ragione, io no'l so, so bene che è più laudabile nel Passeggiare star obligato al tempo giusto, che si trova scritto nel canto, fuori che nel fine, cioè nella penultima nota.*

*Si deve anco fuggir sempre mai questo modo di finir le cadenze: e quanto è più usato, tanto più sta male.<sup>26</sup>*

<sup>24</sup> I "passaggi" composti di molti salti sono più appropriati agli strumenti che alla voce. Si possono fare anche con la voce a condizione di riuscire ad armonizzarli bene con le parole e di cantare le note più acute dei salti con leggerezza e grazia, senza alcuna forza, poiché questa è del tutto inappropriata.

<sup>25</sup> Come nello scrivere sarebbe sbagliato far corrispondere una melodia allegra ad un testo triste e vice-versa, allo stesso modo nel cantare bisogna evitare di ornare con "passaggi" una parte di testo di carattere triste, usando piuttosto "accenti" e cantando piano. Se il testo suggerisce allegrezza è invece opportuno fare "passaggi", dando loro la massima vivacità attraverso le variazioni, come si vede nel seguente esempio.

<sup>26</sup> Vi sono tuttavia delle eccezioni a questa regola, e talvolta, se l'intreccio delle parti lo richiedesse, sarà possibile far "passaggi" anche quando il testo richieda mestizia. Lo si faccia in ogni caso con cognizione di causa. Accade talvolta che alcuni cantori, per rendere più comodi i passaggi, allungano le semibreve fino a farle valere due o tre battute. Mi sembra più corretto rispettare il tempo scritto, ad eccezione della penultima nota. Anche il seguente modo di terminare una cadenza è da evitare.



*Finalmente in tutti i Passaggi, e cadenze, & accenti, & in ogni altra maniera di cantare, si deve pigliare il fiato a tempo, e con giuditio; e massime non si deve pigliar fra quelle note, che servono per accenti, fin che non tocchi almeno parte dell'ultima nota, o nel mezzo de' Passaggi, quando le note sono d'un istesso valore: e lo stesso vale nel fine d'ogni passaggio, e cadenza.*

*E quindi non posso fare, che per ultima conclusione, di queste poche Regole, non parli anche di coloro, i quali non so, se per debolezza di fianco, o perché habbino paura, che gli manchi lo spirito, pigliano ad ogni poco di note il fiato, arrestandosi, come Cavalli paurosi ad ogni picciol'ombra, con i quali, come con i Cavalli, vorrei, che questa poca avvertenza mia servisse, e facesse l'offizio degli sproni: questo è chiaro, che ciò per lo più non nasce fuori che da poca avvertenza, la quale si scorge particolarmente in coloro, che incominciare a cantare, spezzando anco alcuna volta le note, cioè lasciando quella nota nella quale si piglia il fiato, con una certa prestezza, che a pena fanno sentire la intonatione di essa; facendo per il contrario quasi più romor con il pigliare il fiato, che con la voce: Alcuni anco, per toccar così alla sfuggita alcuni vitij in generale, perché di tutti non si può dar Regola nel Cantare, stringono i denti, quasi, che all'hora all'hora vogliano spirare: altri mandano la voce nel naso: altri nella gola: altri finalmente dal principio del canto, e fin dalla prima nota cominciano (come si suol dire) alla disperata a far Passaggi, e quel che è peggio, molte volte per far, come al presente si chiama, di gorga, lasciano star di dir tutte le parole, cosa molto disdicevole, e difetto grandissimo, in qual si voglia, che brami di cantar bene. Devesi dunque nel principiare un canto, per spatio di tre, o quattro tempi astenersi, se però non dico sopra il primo tempo, ma nel secondo, o terzo non vi riuscisse qualche Passaggio tanto opportunamente, che meritasse d'esser ammesso.<sup>27</sup>*

<sup>27</sup> L'ultima cosa sulla quale vorrei soffermarmi è la presa del fiato: nei "passaggi", cadenze ed "accenti", ed in ogni altra occasione nel canto bisogna prender fiato a tempo ed al momento opportuno. In particolare si eviti di prender fiato durante l'esecuzione degli "accenti", almeno finché non si sia arrivati all'ultima nota, o nel mezzo di "passaggi" di note di ugual valore. Lo stesso si può dire alla fine di "passaggi" e cadenze.

Vorrei mettere in guardia soprattutto coloro che, per paura o scarso allenamento del diaframma, prendono fiato molto spesso: vorrei che questo mio avvertimento li incoraggiasse a capire che questo difetto viene solo dalla poca attenzione. Costoro, perlopiù, troncano la nota sulla quale prendono fiato, in modo che se ne senta appena l'intonazione, prendono fiato troppo rapidamente, e fanno quasi più rumore con la presa del fiato di quanto abbiano fatto udire la nota.

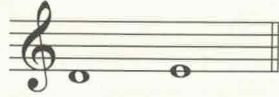
Altri difetti che si riscontrano nel cantare (non posso elencarli tutti in queste poche regole) sono quelli di chi stringe i denti, che sembra che debba morire da un momento all'altro, di chi manda la voce nel naso o nella gola, di chi, sin dall'inizio del brano, inizia a far "passaggi" a più non posso e, gorgheggiando in continuazione, non pronuncia alcuna parola. Quest'ultimo è un difetto molto grande per chiunque voglia cantare bene. Quando si inizia a cantare una composizione bisogna aspettare tre o quattro battute prima di far "passaggi", a meno che ve ne fosse qualcuno che potrebbe stare molto appropriatamente (in ogni caso non sulla prima) sulla seconda o sulla terza battuta.



# DIVERSI MODI DI DIMINUIRE

DI GIO. BATTISTA BOVICELLI D'ASSISI,  
Musico nel Duomo di Milano

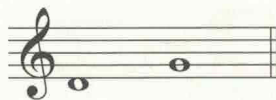
Movimento di Grado Ascendente



Salto di Terza Ascendente



Salto di Quarta Ascendente





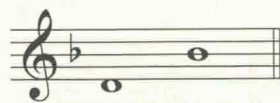
Five staves of musical notation in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation is spread across five staves, with double bar lines indicating measures.

Salto di Quinta Ascendente

A single staff of musical notation in treble clef, showing a quintal interval. It consists of two whole notes: the first is on the second line (F4) and the second is on the seventh line (C5), representing a perfect fifth interval.

Eight staves of musical notation in treble clef, continuing the piece. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. A first finger fingering mark (1) is present above the first staff of this section. The music is spread across eight staves, with double bar lines indicating measures.

Salto di Sesta Ascendente





Four staves of musical notation in G major. The first staff contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second and third staves feature more melodic lines with some sixteenth-note runs. The fourth staff continues the melodic development with various rhythmic values.

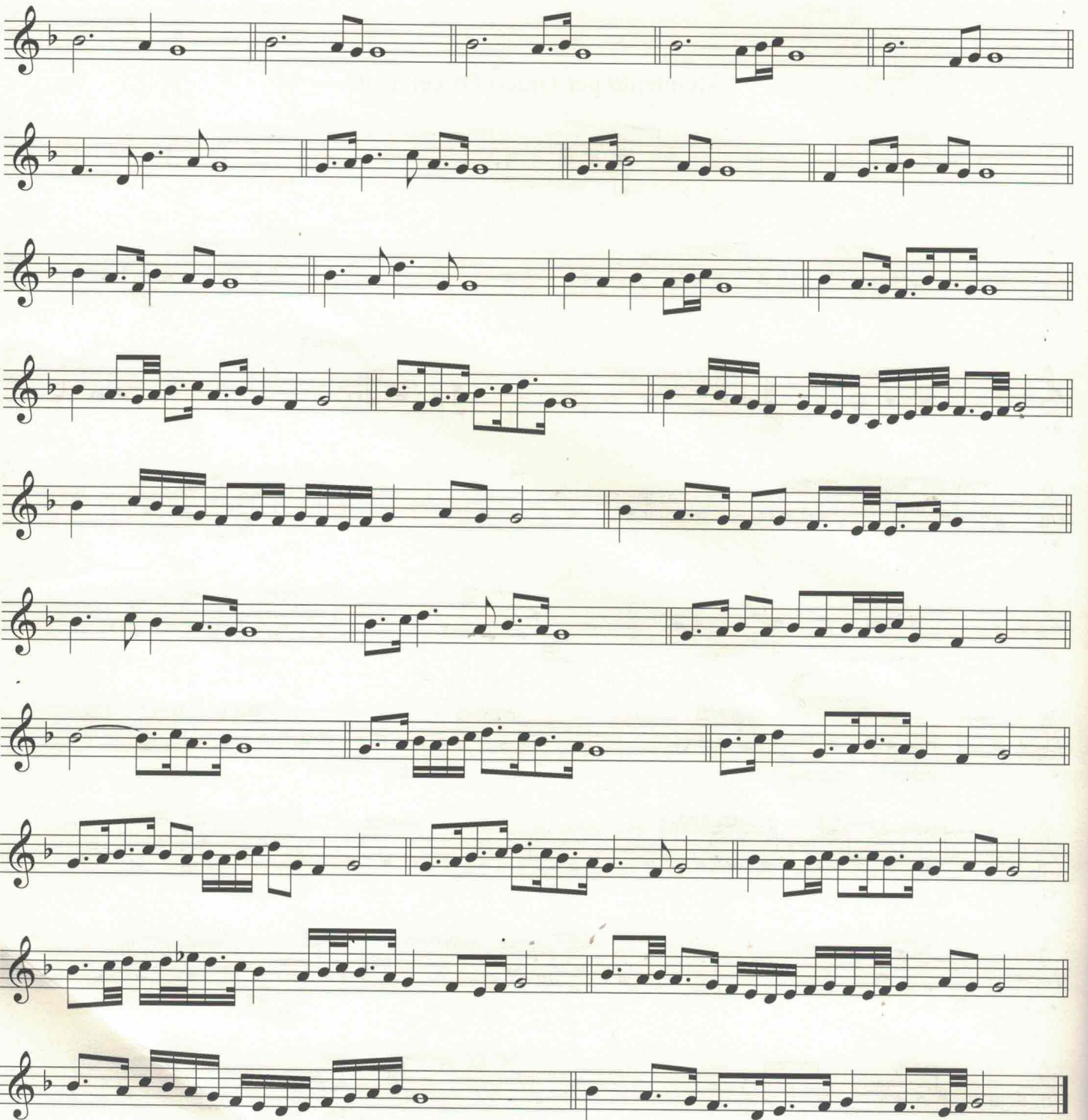
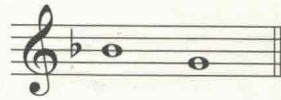
## Movimento per Grado Discendente

A single staff of musical notation showing a descending scale in G major: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3.

Ten staves of musical notation in G major, illustrating the 'Movimento per Grado Discendente' exercise. Each staff shows a different rhythmic pattern applied to the descending scale. The patterns range from simple quarter notes to complex sixteenth-note runs.

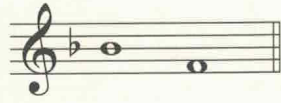


## Salto de Terza Discendente

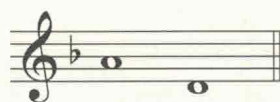




## Salto de Quarta Discendente



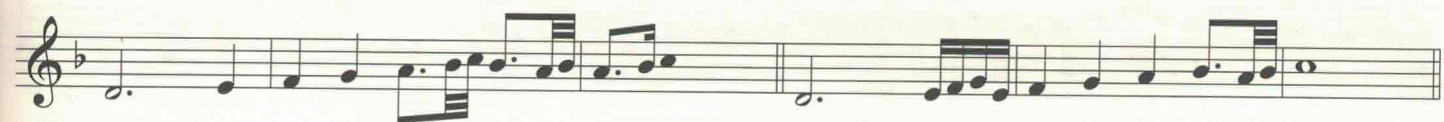
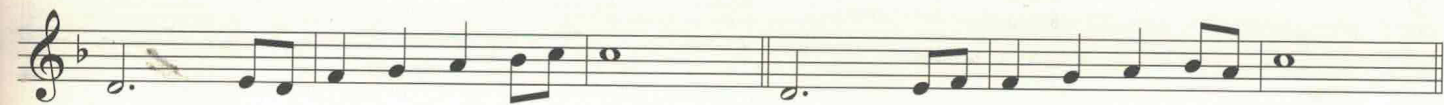
Salto de Quinta Discendente



A series of 12 musical staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The exercise is a descending scale starting on G4. The first staff shows the beginning with a half note G4, a quarter note F4, and a whole note E4. The second staff continues with quarter notes D4, C4, B3, and A3. The third staff continues with quarter notes G3, F3, E3, and D3. The fourth staff continues with quarter notes C3, B2, A2, and G2. The fifth staff continues with quarter notes F2, E2, D2, and C2. The sixth staff continues with quarter notes B1, A1, G1, and F1. The seventh staff continues with quarter notes E1, D1, C1, and B0. The eighth staff continues with quarter notes A0, G0, F0, and E0. The ninth staff continues with quarter notes D0, C0, B-1, and A-1. The tenth staff continues with quarter notes G-1, F-1, E-1, and D-1. The eleventh staff continues with quarter notes C-1, B-1, A-1, and G-1. The twelfth staff concludes with quarter notes F-1, E-1, D-1, and C-1. Each staff is divided into measures by double bar lines.



Diverse maniere di ascendere per Grado



Diverse maniere di discendere per Grado

Orig.: fa



This section contains eight staves of musical notation in G minor. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic values. The third staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs. The fourth staff shows a continuation of the melodic and rhythmic themes. The fifth staff includes a double bar line, indicating a measure rest. The sixth and seventh staves continue the piece with intricate rhythmic patterns. The eighth staff concludes the section with a final cadence.

Modo di diminuire le Longhe

This single staff illustrates the technique of 'diminuire le Longhe' (diminishing the long notes). It shows a sequence of four half notes (long notes) on a treble clef staff in G minor, all connected by a slur. The notes are G4, B-flat4, D5, and B-flat4, demonstrating a melodic contour.

This section contains five staves of musical notation in G minor, continuing the piece with complex rhythmic patterns. The first staff features a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic values. The third staff includes a double bar line. The fourth and fifth staves conclude the section with intricate rhythmic patterns and a final cadence.



This section contains nine staves of musical notation in G major. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The melodic lines are intricate, often featuring rapid sixteenth-note passages and more lyrical eighth-note phrases. The staves are arranged vertically, with each staff containing a single line of music.

Cadenze diverse

This section, titled "Cadenze diverse", shows four staves of musical notation in G major, illustrating various cadence patterns. The first staff is a simple melodic line starting with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a whole note G. The subsequent three staves show more complex rhythmic and melodic variations, including sixteenth-note runs and other rhythmic figures, all concluding with a whole note G. The notation is in G major and uses a treble clef.







This section contains ten staves of musical notation. The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The melodic lines are often characterized by eighth-note runs and sixteenth-note patterns. A circled '1' is placed above the eighth staff, likely indicating a first ending or a specific measure.

A single staff of musical notation showing a short melodic phrase. It begins with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, and a whole note E.

A single staff of musical notation showing a melodic line. It begins with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a whole note F.

A single staff of musical notation showing a melodic line. It begins with a whole rest, followed by a half note G, a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, and a whole note F.





# AL VIRTUOSO LETTORE L'AUTORE.

Mi è parso, dopo l'haver messo i sopra scritti Passaggi, quasi, come si dice, in astratto, che si possono addattare ad ogni sorte di Canto, di mettere ancora alcuni Motetti, e Madrigali, e Falsi bordon Passaggiati; acciò più chiaramente si veda l'effetto dei precedenti, e più speditamente possa ogn'uno, ben che novitio in questa professione, sapere il modo, col quale si devono usare. Mi è anco parso di servirmi di composizioni note ad ogn'uno; sì perché possa sia chi si voglia, facilmente vedere l'effetto che fanno insieme con l'altre parti; sì anco perché ogni debito volea, chio mi servissi delle Composizioni di quelli Autori, che in questa professione di Musica son tenuti, e meritatamente in grande stima.

## Io son ferito, hai lasso

Giovanni Pierluigi da Palestrina  
(1525/6 - 1594)

Io son fe - - - ri - - - to ahi las - - - - so

Io son fe - ri - - - t'hai las - - - - -

so, & chi mi die - - - - -

de Ac -



cu-sar pur - - - - - rei ma non ho

pro - - - - - va E sen - - z'in - - di - - tio al

mal non si dà fe - - - - -

de, non si dà

fe - de Né get-ta san - - - - - gue la

mia piaga no - - va Io spas - - m'e

mo - - - - - ro e mo - - - - - ro

il col - - - po - - - non

si - - - ve - - - de - - - La - - - mia ne - - - mi - c'ar -

ma - - - ta - - - si - - - ri - tro - - - va

Che - - - fia - - - tor - nar - - - a - - - lei -

cru - - - del cru - - - del - - - par - - -

- - - ti - - - - - - - - - to Che - - - sol m'hab -

bi'a - - - sa - - - - - nar chi - - - m'ha fe - - - ri - - - to Che - - -



sol m'hab - - - bi'a sa - - - nar chi m'ha

fe - - ri - - - - - to chi m'a fe -

ri - - - - - to chi m'ha fe - ri - - - - - to.

**Ave verum corpus**  
 Giovanni Pierluigi da Palestrina  
 (1525/6 - 1594)

A - - - - - ve ve - rum cor - - - - - pus A - - ve

ve - - - - - rum cor - - - - - pus

Na - - - tum de Ma - ri - - - a vir - - - - - gi - ne

Ve - - - re pas - - - - - sum im - mo - la - - - - -

- - - - - tum - In cru - - - ce - - - - -

pro - - - - - ho - - - - - mi - - - ne pro - - - ho - - - - -

- - - - - mi - ne In cru - - - - ce - - - - - pro

ho - - - - - mi - ne pro ho - - - - - mi - ne - - - - -

6  
6  
Cu - ius - - - - tus per - - - - fo - - - - ra -

- - - - - tum Un - - - - da - - - - flu - - - xit -



san - - - gui - ne san - - - - - gui - ne E - - -

sto no - - - - - bis præ - - - - -

- - - - - gu - sta - - - - - tum In mor - - - - - tis

- e - - - xa - - - - - mi - ne O dul - cis

o - - - pi - - - - - e O le - - - - - su fi - - -

li Ma - - - - - ri - - - - - æ

Mi - se - - - re - re me - - - - - i Mi - se - re - re me - - - - - i

Mi - se - re - - - - re - - - - me - - - - i - - - - Mi - se -

re - - - - re me - - i A - - - - men A - - - -

- - men - - - - A - - - - men.

## Ancor che col partire

Cipriano de Rore  
(1516 ca. - 1565)

An - - - - cor - - - - che co'l - - - - par - - ti - - - - re - - - -

Io - - - - mi sen - - - - to - - - - mo-ri - - - - re

Par - - - - tir vor - rei - - - - og - - - - n'hor o - - - - gni - - - -



mo - men - - - - to      Tan - - - - t'è'l pia - cer ch'io - - - - sen - - - - to

Tan - - - - - t'è'l pia - cer ch'io - - - - - to      De

la      vi - - - - - ta ch'ac - - - -

qui - - - - - sto nel      ri - - - - - tor - - - - -

no      Et - - - - - si      mil - l'e mil - le      vol - te'l - - - - - gior - - - - -

- - no mil - l'e mil - le - - - - - vol - te'l      gior - - - - - no      Par - - - - - tir da - - - - -

voi - - - - - vor - - - - - re - - - - - i

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

- - - ni mie - - - - - i E

co - - - - si mil - l'e mil - le vol - t'il gior - - - no mil - l'e mil - le vol - t'il

gior - - - - no Par - - - - tir da voi

vor - re - - - - i Tan - - - to son

dol - - - ci gli ri - - - - - tor - - - - - ni mie - -

- - - - - i.



# Angelus ad pastores

Cipriano de Rore

(1516 ca. - 1565)

An - - - ge - lus ad Pas-to - - res a - - - - it \_\_\_\_\_ ad \_\_\_\_\_

Pas - to - - - - - res a - - - - - it A - - - nun - - - ci -

o \_\_\_\_\_ vo - - - bis A - - - nun - - - - ci - - - o vo - - - bis gau - di - um

ma - - - - - gnum gau - di - um ma - - - - - gnum gau -

di - um ma - - - - - gnum ma - - - - -

\_\_\_\_\_ gnum \_\_\_\_\_

Qui - a - na - tus est vo - bis ho - di - e Qui - a na - - - tus est vo - bis

ho - di - e na - tus est vo - - - - -

- - - - - bis ho - di - e

Sal - va - tor mun - di Al - - - le - - - - - lu -

ia Al - le - - - - - lu - ia

Qui - a - na - tus est no - - - bis na - - -

tus est no - bis ho - - di - e na - - - - tus est



Et cir - cu - i - bo - ci -

vi - ta - tem

Per vi - cos & pla - te -

as Que - ram quem

di - li - gis a - ni - ma me -

a que - ram quem di -

git a - ni - ma me - a







# Dilectus tuus

Tomàs Luìs de Victoria

(1548 ca. - 1611)

19

19

Di - - - - - le - - - - - ctus tu - - - - -

us can - - - di - dus & ru - bi - cun - - - - -

3

3

dus e - - - - - le - - - - - ctus ex - - - - - mil -

4

4

- - - - - li - bus ta - - - - - lis est - - - - -

ta - - - - - lis est di - le - - - ctus me - - - - -

- - - - - us & est a - - - mi - - - - - cus me - - - - - us





vit quo de cli - - - na

- - - vit Et quæ - - - re - - - mus e - - -

- - - - - um te - - - - cum Et quæ - - - re -

mus & quæ - re - - - - mus e - - - - - um te - - - - -

- - - - - cum

A - - - scen - - - - - dit in

- pal - - - - - mam



& ap - pre - hen - dit fru - ctus e -

ius & ap - pre - hen - dit fru - ctus e -

ius fru -

ctus e - ius e - ius.

# In te Domine speravi

Claudio [Merulo] da Correggio

(1533 - 1604)

In te Do - mi - ne

spe - ra - vi non con - fun - dar

in e - - - ter

num in iu -

sti - - - ti - a tu - - - a li - - - be -

ra me & e - - ri - pe

me & e - - -

ri - pe me in - cli - na ad

me au - - - rem tu - am



& sal - - - - va me in - - - cli - na ad

me au - rem tu - - - - - am & sal - - - - va me

e - - - sto mi - - - hi in De - - - - um pro - te - - - cto - - - rem

& in lo - - - - cum mu - ni - - - - - tum

ut sal - - - - - vum me fa - - - - - ci - as

ut sal - - - - vum me fa - - - - - ci - - as

ut sal - - - - - vum me fa - - - - -

ci - as me fa -

ci - as.

# Assumpsit Iesus Petrum

Claudio [Merulo] da Correggio  
(1533 - 1604)

As - - - sum - - - - - psit Ie - - - sus Pe - - -

trum As - - -

sum - - - - - psit Ie - - - - - sus Pe - trum

& la - co - - - - - bum &



Io - - - an - - - - - nem fra - - - - trem

e - - - - -

ius & trans-fi - - - - gu - - - ra - - - -

- - tus est an - - - - te e - - - - -

- - - - - os & trans-fi - - - - gu - ra - - -

- - - - - tus est an - te e - - - - -

- - - - - os pa - - - - -

ter - - - - - na vox au - - - - - di -

ta - - - - - est hic est - - - - - fi - li -

us me - - - - - us di - le - - - - - ctus

hic est - - - - - fi - - - li - us me - - - - - us di - le - - -

- - - - - ctus Al -

le - - - - - lu - - - - - ia Al - - -

le - - - - - lu - - - - - ia Al - - - le - - - lu - - - ia



Al - - - - le - - - -

- - - - - lu - - - - ia Al - - - - lu - - - - - ia

Al - - - - le - - - -

- - lu - ia Al - - - - - le - - - - - lu - - - - ia.

# [Falso bordone del] Secondo Tono a 4

Giulio Cesare Gabucci [Gabussi]

(1555/8 - 1611)

# Magnificat del Secondo Tono

Giulio Cesare Gabucci [Gabussi]

(1555/8 - 1611)

A - - - ni - ma me-a - - - Do - - - - - mi - num

Quia respexit humilitatem an - cil - - - [le] - - - - su - - - - e

Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes ge - ne - - - ra - - - - -

- - - - - ti - o - - - nes

Et misericordia eius a progenie in - - - - pro - ge - - - - -

- - - - - ni - es ti - men - - - - - ti - bus



First system of musical notation, consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (treble clef). The key signature has one flat (B-flat). The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note pattern.

Second system of musical notation. The vocal line has a whole note G#4, followed by a whole rest, and then two whole notes G#4 and F#4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Lyrics: *um. Deposuit po - - ten - -*

Third system of musical notation. The vocal line has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Lyrics: *tes de se - -*

Fourth system of musical notation. The vocal line has a whole note G4, followed by a whole note A4, and then a whole note Bb4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Lyrics: *de Et e - - xal - -*

Fifth system of musical notation. The vocal line has a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note Bb4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Lyrics: *ta - - vit*

Sixth system of musical notation. The vocal line has a whole note G#4, followed by a whole rest, and then two whole notes G#4 and F#4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Lyrics: *hu - - mi - les. Suscepit Isra - - el pu - - e - -*

Seventh system of musical notation. The vocal line has a whole note G4, followed by a whole note A4, and then a whole note Bb4. The piano accompaniment continues with eighth notes. Lyrics: *rum su - - um*





# Et exultavit

Ruggiero Giovanelli [Giovannelli]

(1560 ca. - 1625)

Et e - - - xul - ta - vit spi - - - ri - tus me - - - - -

- - - - - us In De - - - - o sa - - - - lu - - -

ta - - - ri me - - - - - o. Qui - a fe - - - -

cit mi - hi ma - - - - - gna qui po - - - -

- - - - - tens est & san - - - - -

- - - - - ctum no - - - - - men e - - - - - ius.

Fecit potentiam in bra - - chi - o su - - - - -

- - - - - o Dis - - - - per - - - - sit su - per - - -

bos men - - - - te - - - - cor - - - -

- - - - - dis su - - i. E - - -

su - ri - - - en - - - - tes im - ple - - - - vit bo - - - -

- - - - - nis Et di - vi -

tes di - - - mi - - - - sit in - - - - a - - - - nes. - - -



Sic - - - ut lo - cu - - - tus est ad pa - - - - - tres no -

stros - - - Habraam & semi -

ni - - - [e] - - - - ius - - - in sæ - - - - cu -

la. Sic - ut e - - - - rat in prin - ci - - pi - o & - - - nunc - -

& - - - sem - - - - - per

Et in secu - - - la se - cu - lo - - - - - rum - A - - - -

men.

# [Falso bordone] Del sesto Tono a 4

G.B.B. [Giovanni Battista Bovicelli]

(sec. XVI - post 1627)

## Sede a dextris meis

[Giovanni Battista Bovicelli]

(sec. XVI - post 1627)

Se - - - - de a - - - - de - - - -

xtris me - - -

is. Vir - - - - gam vir - tu - tis tu - e e - - - mit - tet do - - - -

mi-num



ex — Si - - - on. Do - - - mi - nare in medio inimi - co - - - - - rum

— tu - - - - - o - - - - - rum

Iu - - - - - ra - - - - - vit do - - - mi - nus & non peni - - - te - - - - -

- - bit e - - - - - um

Tu es sacerdos in eternum se - cun-dum or - - - - di - nem

— mel - - - - - chi - se - - - - dech —

Iu - - - di - ca - - - - - bit in nationibus im - ple - - - - -

bit ru - i - - - nas

Con - quas - sa - - - - bit ca - pi - ta su - per ter - - - -

ra mul - - - to - - rum

Glo - - - - ri - a pa - tri &

fi - - - li - - - o Et spi - ri - tu - - -

i san - - - -

(!) cto.



- BA 4 RI G.Bassano: *Ricercate, passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento (Venezia, 1585)*  
Breve introduzione (in italiano). 8 Ricercate per strumento soprano. Molti esempi di passaggi e cadenze diminuite.  
2 Esempi di diminuzioni su "Signor mio caro" di Cipriano de Rore.
- BO 5 RE G.B.Bovicelli: *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati (Venezia, 1594)*  
Spiegazioni teoriche ed esempi di diminuzioni su madrigali e mottetti di Palestrina, Cipriano, de Victoria, Merulo, Gabucci, Giovanelli e Bovicelli.
- CA 7 NM G.Caccini: *Le nuove musiche (Firenze, 1601, 1604; Venezia, 1607, 1615)*  
Introduzione (in italiano). Madrigali e arie a una voce e b.c.  
Estratti dall'opera "Il rapimento di Cefalo"
- CO 4 BR G.L.Conforti: *Breve et facile maniera d'esercitarsi ad ogni scolaro, non solamente a far passaggi sopra tutte le note che si desidera ... (Roma, 1593)*  
Molti esempi di passaggi, groppi, trilli, cadenze.  
"Dichiaratione sopra li passaggi".
- DA 4 VE G.Dalla Casa: *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti di fiato & corda & di voce humana (Venezia, 1584)*  
Esempi di passaggi e cadenze. Diminuzioni su madrigali e canzoni di C. de Rore, Ph. de Monte, A. Willaert, A. Striggio, Clemens non Papa, A. Gabrieli, N. Gombert, C. Janequin, T. Crequillon, O. di Lasso  
G.P. da Palestrina
- RO 4 SE F.Rognoni Taeggio: *Selva de' varii passaggi secondo l'uso moderno (Milano, 1620)*  
Spiegazioni sui diversi strumenti (viola da gamba, lira da gamba & da braccio, viola bastarda, strumenti ad arco, strumenti a fiato).  
Moltissimi esempi di passaggi, gruppi, trilli, accenti, tremoli, esclamazioni.  
Madrigali, mottetti e canzoni diminuiti. Esempi "per sonar alla bastarda".
- RO 5 VE R.Rognoni: *Il vero modo di diminuir con tutte le sorte di stromenti da corde, da fiato, & anco per la voce humana. Parte seconda (Venezia, 1592)*  
Esempi di passaggi sopra gli intervalli di seconda, terza, quarta, quinta, sesta e ottava. Cadenze. Diminuzioni su "Domine quando veneris", "Ancor che col partire", "Un gay berger". Esempi per la viola bastarda
- RO 5 PA R.Rognoni: *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'instromenti, et anco diversi passaggi per la semplice voce humana (Venezia, 1592)*  
Scale e passaggi sopra le scale per "far pratica sopra l'instromenti"
- SP 1 LI G.B.Spadi: *Libro de' passaggi ascendenti et descendenti di grado per grado, et ancor di terza, con altre cadenze & madrigali diminuiti (Venezia, 1624)*  
Molti esempi di passaggi e cadenze. Diminuzioni sopra "Amor ben mi credevo" e "Ancor che col partire" di Cipriano de Rore

... *Usus disciplina* ...

TRATTATI DI PRATICA MUSICALE

*Giovanni Battista Bovicelli*

(sec. XVI - post 1627)

*Regole, passaggi di musica,  
madrigali e motetti  
passeggiati*

Venezia, 1594

Edizione a cura di Alessandro Bares

*Musedita*