



Es.3. Confronto tra la fioritura di una 2da ascendente in alcuni trattati italiani:

a) Ortiz 1553, b) Bovicelli 1594

Lo sviluppo stilistico che viene suggerito da questo esempio è solo parte di un più generale approfondimento della tecnica della diminuzione che porterà Dalla Casa a definire il «vero modo di diminuir», come la possibilità di mescolare a proprio piacimento le diverse figure musicali, dalle *crome* alla *quadruplicate*.

Et molto mi son maravigliato, e tuttavia mi resta nell'animo gran stupore, che Tanti Eccellenti Musici, che hanno scritto, non habbino mai trattato, se non della Croma, e Semicroma e non hanno trattato delle altre due figure le treplicate, che sono le 24 per battuta, e le quadruplicate, che sono 32 per battuta. Essendo tanto necessarie nel diminuir, che in verità non si può far di manco nel diminuir di loro: perché il diminuir Misto è il vero diminuir, cioè delle quattro figure Croma, Semicroma, treplicate e Quadruplicate [Dalla Casa 1584, Libro II, prefazione Ai lettori ...].

Ma forse la libertà esecutiva dell'interprete cinquecentesco era molto più ampia di quanto possiamo immaginare. L'Es. 4, tratto dall'*Opera intitulata Fontegara* di Sylvestro di Ganassi del 1535 e relativo ad alcuni passaggi legati alla diminuzione di una 2<sup>a</sup> ascendente (in questo caso *sol-la*), propone una delle caratteristiche più interessanti e distintive di questo trattato. L'autore, violinista e flautista presso la Basilica veneziana di San Marco, espone le sue formule dell'ornamentazione secondo quattro "Regole": la prima si basa sul *tactus* ordinario (O) e *diminuito* (C), la seconda sulla proporzione *sesquiquarta* (5:4), la terza sulla *sesquialtera* (6:4), la quarta sulla *supertripartiens quartas* (7:4). Secondo Mayer Brown questa scelta espositiva rivela l'esistenza di un problema per così dire "notazionale". L'autore non intende collegare la sua descrizione alla concezione antica delle proporzioni, ma si pone il problema di notare su carta la straordinaria varietà ritmica che si poteva realizzare in una esecuzione estemporanea: non quindi la ricerca di una complessità ritmica di ascendenza gotica, ma il tentativo di fissare sulla carta la grande libertà di una diminuzione improvvisata.

Lontano dall'insistere sulla complessità gotica, Ganassi nel 1535 cercava di spiegare lo stesso tipo di ritmi cangianti che Zacconi nel 1592 descriveva come una caratteristica distintiva dell'ornamentazione improvvisata [Prattica di musica, Libro I, cap. 66, folio 62v]. Zacconi rileva che molti eccellenti interpreti gratificavano i loro ascoltatori anche se i loro abbellimenti contenevano più o meno note di quelle previste dalla suddivisione regolare, che egli fissa nel numero di 8 crome per ogni *tactus*. Zacconi avrebbe potuto esprimere la stessa idea dicendo che questi virtuosi cantavano seguendo le proporzioni di 5:4, 6:4 o 7:4. Se i cantanti sapevano come adattare queste note extra al metro preesistente, e se cantavano a tempo, anche gli strumentisti più esperti, secondo Zacconi, [...] avrebbero potuto comportarsi nello stesso modo quando trovavano le stesse figurazioni. In un'altra parte dello stesso trattato [Libro I, cap. 66 folio 58]. Zacconi afferma che era meglio imparare le diminuzioni attraverso l'orecchio piuttosto che con esempi scritti poiché i ritmi corretti («misura et tempo») erano impossibili da trascrivere correttamente.<sup>10</sup> Almeno una parte dei passaggi pubblicati nel XVI secolo, e in particolare quelli di Ganassi, rappresentano lo sforzo di mettere per iscritto lo stile ritmico sostanzialmente libero di qualche improvvisazione, così come accade nel jazz del XX secolo, dove il ritmo sembra immensamente complicato quando è scritto esattamente [Brown 1976, 25].<sup>11</sup>

10. «Questo modo di cantare, e queste vaghezze dal Volgo communemente vien chiamata gorgia: la qual poi non è altro che un aggregato, e collezione di molte Chrome, e Semichrome sotto qual si voglia particella di tempo collegate. Et è di tal natura, che per la velocità à in che si restringono tante figure molto meglio s'impara con l'udito che con gl'esempj: e questo perché ne gl'esempj quella misura et tempo non si può porre, in che le hanno a essere senza difetto pronuntiate» [Zacconi 1596, Libro I, cap. 66, folio 58r].

11. Dario Lo Cicero, in un articolo del 1984 intitolato *Ganassi e "un certo ordine di procedere"* che ... si può scrivere (un approfondimento ad un precedente lavoro di Federico Mompellio intitolato *Un certo ordine di procedere che non si può scrivere*) descrive l'uso delle proporzioni nei trattati del Cinquecento, concludendo che «il testimone più attendibile di simili pratiche di ornamentazione rimane Sylvestro Ganassi, il quale non si ferma mai a disquisire sulla teoria delle proporzioni: per lui la *sesquiquarta* e la *supertripartiens quartas* sono soltanto dei mezzi per scrivere un'immensa mole di complesse formule ornamentali che venivano evidentemente applicate dai virtuosi di quel tempo nell'esecuzione di un repertorio che oggi, alquanto sbrigativamente, viene considerato tra i più facili da eseguire. E lo era anche per i contem-



Es.4. Fioritura secondo le Quattro Regole di Ganassi (1535)

Un altro indizio importante riguardante l'estemporaneità e la varietà della diminuzione cinquecentesca lo troviamo nel trattato *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, redatto nel 1593 da Giovanni Luca Conforto, cantore falsettista presso la Cappella Papale. La parte superiore dell'Esempio n. 5 riporta l'inizio del trattato, nel quale è possibile osservare la caratteristica notazione a chiavi multiple e a note sovrapposte. Entrambe tali caratteristiche evidenziano l'interesse squisitamente didattico del testo: mentre le chiavi multiple rendono la lettura dei passaggi adatta ad ogni tipo di registro, e quindi ad ogni tipo di strumento e di voce, le note sovrapposte hanno lo scopo di presentare sinteticamente tutte le possibili alternative melodiche disponibili per quel passaggio. Nella parte inferiore dello stesso esempio sono state riportate alcune delle figure melodiche così generate, ricavate da una spiegazione che lo stesso Conforto inserisce nelle pagine conclusive del suo trattato, intitolate *Dichiarazione sopra li passaggi*:

... la collocazione [delle note] d'una sopra l'altra mostra in quanti modi si può variare il passaggio. Per esempio sono sovrapposte tre note nella prima casella, le quali per la chiave di Gesolreut sopra il primo soggetto, vuole che si dica *mi-fa*: adunque le variazioni dicono *mi-la-sol-mi-fa*, e questo è il primo modo; il secondo è *mi-fa-sol-mi-fa*; il terzo *mi-fa-re-*

poranei di Ganassi, se eseguito in maniera banale» [Lo Cicero 1984, 5].

*mi-fa*; il quinto *mi-la-re-mi-fa*. L'istessa regola si osserverà nell'altre caselle, se ben faranno di crome o semicrome [1593, 2; facs. 1986, 22].



Es.5. Esempi di fioriture secondo Conforto 1593: a) pagina originale, b) trascrizione moderna delle prime due battute

Le osservazioni di Conforto, unitamente alle considerazioni sul testo di Ganassi, permettono di chiarire un altro tratto peculiare e caratteristico della tec-

nica della diminuzione: i passaggi che gli autori propongono non vanno considerati come “formule”, ovvero come moduli da giustapporre in presenza di specifiche condizioni, ma come “modelli stilistici” cioè esemplificazioni di alcuni tra gli infiniti modi per variare e fiorire una linea melodica data. La diversa considerazione di questi passaggi permette anche di capire che le innumerevoli possibilità dell’ornamentazione estemporanea consentivano al virtuoso cantore o strumentista cinquecentesco di costruire un proprio personale modo di procedere nella costruzione melodica, rimanendo comunque all’interno di uno stile consolidato e riconoscibile. Una possibilità che Zacconi nel *Prattica di musica* aveva già evidenziato, quando definiva “acuti ingegni” quei virtuosi che non si limitavano ad applicare formule altrui ma ne inventavano sempre di proprie: «quanto più le cose che dall’artificio già abellite furono si sono invecchiate, tanto più dallo studio particular de molti hoggi abellite sono; per causa che gl’acuti ingegni sempre nuovi abbellimenti trovano» [Libro I, cap. 66, folio 58r]. In tal modo il virtuoso, di fronte (e in qualche caso insieme) ai nobili e ai signori della corte, conferiva all’evento esecutivo un fascino particolarissimo poiché trasformava la serata in una occasione unica e irripetibile: da una parte catturava l’attenzione degli ascoltatori eseguendo i pezzi più conosciuti del proprio tempo, dall’altra, evitando di ripetere i passaggi e le figure eseguiti la sera precedente, trasformava la sua interpretazione in un evento unico.

Dalle più raffinate esecuzioni degli strumentisti del Cinquecento, alle famose interpretazioni di Paganini fino alla strabiliante musica di Charlie Parker e dei jazzisti del Novecento, la sostanziale irripetibilità dell’evento esecutivo è stata da sempre una delle caratteristiche proprie e distintive del mondo del virtuosismo estemporaneo, un segno evidente e fondamentale della particolare genialità musicale di alcuni dei più grandi musicisti. Una caratteristica che, scontata per ogni interprete / improvvisatore, non sempre viene valutata per la sua importanza, al punto che la famosa frase «Paganini non ripete», pronunciata dal grande violinista italiano di fronte alla richiesta di Carlo Felice di Savoia in un concerto del 1818 al Teatro Carignano di Torino, sembra costituire solo la manifestazione di una forte personalità e non, al contrario, la rivelazione di una qualità essenziale e irrinunciabile del virtuosismo estemporaneo di ogni epoca.

### 3. Il virtuosismo e la concezione formale: affermazione e legittimazione dello stile strumentale

L’ultimo aspetto che intendo trattare riguarda la questione formale, ovvero in quali punti della composizione i virtuosi del Cinquecento usavano collocare le loro diminuzioni. Su questo argomento i trattati italiani di metà secolo non sembrano particolarmente precisi in quanto si limitano, nella gran parte dei casi, a suggerire di ornamentare la cadenza e di non fiorire l’incipit iniziale, un

procedimento questo necessario probabilmente al riconoscimento della composizione fin dalle sue battute iniziali. Ma la presenza, soprattutto nei lavori di fine secolo, di intere composizioni trascritte per soli strumenti lascia intuire in che modo il musicista dell’epoca utilizzava la tecnica della diminuzione per trasformare una composizione vocale (centrata sull’intonazione *durchkomponiert* del testo) in una forma strumentale, mantenendone però la forma e il significato originale.<sup>12</sup> Il confronto completo tra la versione vocale e quella strumentale del madrigale *O felici occhi miei*, già iniziato nella prima parte del mio lavoro e riportato nell’Esempio n. 2, potrà fornire alcuni elementi interessanti al proposito.

Nella versione di Ortiz, riportata nell’esempio immediatamente sotto la versione vocale di Arcadelt, la ridefinizione del contenuto melodico del pezzo avviene seguendo tre principi generali. Dei primi due, la fioritura delle cadenze e la mancanza di ornamentazione dell’incipit abbiamo già accennato; il terzo criterio, rilevabile dall’analisi delle due versioni del madrigale di Arcadelt, riguarda specificamente il significato affettivo della trascrizione strumentale. Il testo della versione vocale del madrigale è organizzato musicalmente intorno a 6 episodi polifonici delimitati da cadenze perfette o fuggite e che presentano le consuete opposizioni di *texture* tipiche del repertorio madrigalistico, ovvero imitazione/omoritmia, scrittura a gruppi vocali, alternanza voci superiori/voci inferiori e così via (vedi Tab. 1). Dal punto di vista testuale, il poeta sembra conteso tra il piacere del ricordo dell’amata (*O felic’ occhi miei felici voi che sete car’al mio sol perché sembraz’ avete degli occhi che gli fu sì dolc’ e rei*) e la tristezza del desiderio inappagato: voi occhi siete felici, *ma io no*. L’opposizione affettiva tra il piacere del ricordo e il dolore del rimpianto viene sintetizzata nell’ultimo verso (corrispondente al VI episodio polifonico, vedi l’Es. 2, bb. 32-40) e resa musicalmente da un tipico madrigalismo: la felicità del ricordo (il *corr’amar l’onde*) è rappresentata musicalmente dal passaggio alle crome e dalla novità della scrittura a due gruppi contrappuntistici, mentre il dolore e lo struggimento (*mi struggo poi*) è reso con note lunghe e con l’inserimento di un cromatismo (il *mi* di b. 33).

12. I primi trattati, come la *Fontegara* di Ganassi, contengono per lo più regole ed esempi di diminuzioni, ma non composizioni completamente abbellite. Diversamente il trattato di Girolamo Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorte di stromenti* del 1584 fornisce diversi esempi di polifonie vocali diminue. Mentre nel *Primo Libro* sono proposti alcuni passaggi fioriti di frammenti tratti dal *superius* di madrigali di Rore, Striggio e altri, nel *Secondo Libro* troviamo una serie di parti ornamentate pronte per essere eseguite da sole o con l’accompagnamento del liuto o di una tastiera, unitamente a cinque madrigali ornamentati «da cantar in compagnia e anco co’l liuto solo» [1584, 30; cit. in Brown 1976, 40]. Lo stesso atteggiamento compositivo, volto ad una esemplificazione pratica delle nuove possibilità stilistiche consentite dalla diminuzione, si rintraccia nei trattati di fine secolo di Giovanni Bassano, Richardo Rogniono e Giovanni Maria Bovicelli che individuano in alcune delle composizioni più conosciute dell’epoca il modo migliore per testare la nuova tecnica.

| versione vocale (Arcadelt)                      |                                                         |            | episodi polifonici | versione strumentale (Ortiz)                            |                            |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|------------|--------------------|---------------------------------------------------------|----------------------------|
| testo                                           | stile                                                   | cadenze    |                    | diminuzione                                             | cadenze                    |
| <i>O felice' occhi miei, felici voi</i>         | imit                                                    | cperf Solm | I                  | incipit uguale e diminuzione seguente cadenza diminuita | Solm, Solm, Mib; perf Solm |
| <i>Che sete car'al mio sol</i>                  | omor a 3 voci                                           | Sib        | IIa                | omor a 3 voci (senza voce sup)                          | Sib                        |
| <i>(Che sete car'al mio sol)</i>                | omor a 3 voci                                           | Sib        | IIb                | omor a 3 voci (con voce diminuita) cadenza diminuita    | Sib                        |
| <i>perché sembranz' havete</i>                  | omor a 4 voci                                           | Solm       | IIIa               | diminuzione e cadenza diminuita                         | Solm                       |
| <i>de gli occhi che gli fu si dolc' e rei</i>   | omor a 4 voci                                           | cperf Solm | IIIb               | incipit uguale e diminuzione seguente cadenza diminuita | cperf Solm                 |
| <i>Voi ben voi sete voi, voi felici, et io</i>  | imit a 4 e 3 voci                                       | cperf Solm | IV                 | diminuzione (incipit strumentale uguale)                | cperf Solm                 |
| <i>et io, io no che per quetar vostro desio</i> | quasi omor                                              | cperf Sib  | V                  | diminuzione estesa                                      | cperf Sib                  |
| <i>corr'amirar l'onde mi struggo poi</i>        | omor a 2 gruppi (con moto contrario) poi cadenza        | cperf Solm | VIa                | <u>assenza di diminuzione</u> con cadenza diminuita     | cperf Solm                 |
| <i>(corr'amirar l'onde mi struggo poi)</i>      | omor a 2 gruppi (con moto contrario) poi cadenza finale | cplag Solm | VIb                | <u>assenza di diminuzione</u> con cadenza diminuita     | cplag Solm                 |

(abbreviazioni: imit = imitazione; omor = omoritmia; cperf = cadenza perfetta; plag = cadenza plagale; m = minore)

Tab. 1. Confronto formale tra la versione vocale di Arcadelt e quella strumentale di Ortiz del madrigale *O felici occhi miei*

Diversamente, nella versione strumentale di Ortiz la continua diminuzione della voce superiore, affidata probabilmente ad una viola bastarda e realizzata attraverso passaggi e figurazioni veloci impedisce di caratterizzare il VI episodio operando una ulteriore diminuzione dei valori di durata. Per sottolineare ed evidenziare all'ascolto questo specifico episodio, quello in cui si riassume il contrasto affettivo che tormenta il poeta, il virtuoso strumentista decide semplicemente di non aggiungere nessuna diminuzione: rallentando di fatto il passo ritmico della composizione strumentale, ottiene lo stesso effetto che Arcadelt otteneva passando alle crome. L'episodio risulta al tempo stesso simile all'equivalente vocale ma differenziato rispetto agli episodi precedenti: l'ascoltatore della versione strumentale può così "ricordare" quel particolare punto della versione vocale di Arcadelt attraverso la differenziazione della scrittura e ciò gli consente di "ricordare" anche il carattere e il profondo contenuto affettivo della composizione. In questo modo lo strumentista del Cinquecento manteneva non solo la forma della composizione ma anche il suo significato poetico e in più legittimava la sua performance estemporanea "senza testo" tanto per la qualità virtuosistica della prestazione quanto per la riproposizione – ogni sera diversa – dello stesso contenuto affettivo.

La prassi esecutiva della diminuzione, potendo modificare radicalmente l'idea compositiva originaria, ebbe un ruolo estremamente importante nel passaggio dalla tradizione polifonica ad una nuova concezione estetica e stilistica. Secondo Mayer Brown

le monodie di Giulio Caccini (*Le nuove musiche*, Firenze 1601) appaiono molto più decorate della maggior parte degli ultimi madrigali seicenteschi. Comunque tale impressione è ingannevole, perché esse nell'esecuzione risultavano probabilmente più semplici della maggior parte dei madrigali polifonici che erano arrangiati come pezzi solistici e poi abbelliti. In altre parole Caccini, nell'estremo tentativo di controllare la quantità e la qualità delle fioriture e per riconciliare i due estremi dell'espressione e dell'ornamentazione, fece uno sforzo notevole per scrivere tutta l'ornamentazione che sarebbe stata altrimenti improvvisata. Similmente il nuovo stile degli ultimi madrigali di Monteverdi, dal suo *Quinto Libro* in poi, deriva almeno in parte dal suo desiderio di incorporare il contrappunto fiorito dei virtuosi improvvisatori all'interno della sua musica come parte integrante della struttura melodica. Per tutto il sedicesimo secolo i virtuosi arrangiarono, o forse sarebbe meglio dire "riarrangiarono", la musica polifonica per soddisfare i propri indefiniti obiettivi artistici e gradualmente i compositori iniziarono a tener conto di ciò nella progettazione dei propri pezzi: i madrigali di Luzzaschi per le tre dame di Ferrara sono forse gli esempi più conosciuti di questo tipo di adattamento [Brown 1976, 76].

Allo stato attuale delle conoscenze non è ancora possibile specificare i passaggi che consentirono la trasformazione di una prassi esecutiva legata all'improvvisazione in una tecnica compositiva predefinita e organizzata attraverso la scrittura musicale: ma è del tutto evidente che tale processo ebbe degli effetti dirompenti per la storia dello stile musicale proprio perché si sviluppò in un'epoca caratterizzata dalla sostanziale identità tra la figura dell'interprete e quella

del compositore.<sup>13</sup> Horsley nel concludere l'articolo del 1951 sottolineava che l'uso della diminuzione nelle trascrizioni strumentali del Cinquecento consentiva al nuovo genere cameristico una affermazione e una legittimazione senza precedenti. Fornendo all'interprete sia i mezzi necessari per "tradurre" una linea vocale in strumentale sia la possibilità di costruire delle nuove forme indipendenti dal testo ma ad esso correlate, si stimolarono e si svilupparono nuove competenze che ebbero delle conseguenze non solo a livello estetico ma anche sulle trasformazioni stilistiche proprie dell'epoca.

Questi manuali aiutarono il musicista comune a sviluppare una tecnica compositiva, un'abilità nel realizzare delle variazioni su una data linea melodica. [...] Consciamente o inconsciamente tale pratica, basata sul variare i modi con i quali uno specifico intervallo melodico può essere fiorito, guida ad una consapevolezza degli elementi con i quali è costruita la linea melodica e sviluppa l'abilità tecnica necessaria per creare una linea ornata partendo da pochi semplici intervalli. E ogni arte che sviluppa un senso della costruzione musicale insieme ad una tecnica per realizzare tale costruzione non può non essere importante nello sviluppo dello stesso stile musicale [Horsley 1951, 19].

13. Un segno di tale processo si può cogliere in alcuni trattati del Sei-Settecento, dove esistono diversi esempi di "riduzione" di frasi allo scopo di rintracciare un possibile profilo essenziale. Si veda ad esempio il *Tractatus compositionis augmentatus* di Christoph Bernardt della metà del XVII secolo e gli esempi riportati in un articolo di Nancy Baker relativi al *General Bass* di Heinrich del 1728 [Baker 1976, 30-31]. L'ipotesi di una stretta connessione tra la tecnica dell'ornamentazione estemporanea e la trasformazione dei procedimenti della composizione scritta, è stata più volte utilizzata nella teoria moderna per dimostrare non solo lo sviluppo dello stile strumentale ma anche il rapporto esistente tra superficie musicale e struttura, un rapporto che presenterebbe quindi dei punti di riferimento storici considerati fondamentali per la costituzione stessa del linguaggio tonale. Heinrich Schenker, in *Der freie Satz* del 1935, dopo aver ricordato l'origine vocale della musica in epoca medioevale e l'invenzione italiana della diminuzione come tecnica atta ad espandere ed elaborare i materiali musicali, sottolinea che fu merito della diminuzione se gli strumentisti riuscirono a interrompere il legame tra musica e parola ponendo le basi per una nuova concezione della musica strumentale. «Per molto tempo parole e musica furono confinate negli stessi limiti, anche quando il contrappunto raggiunse il diatonismo e le successioni lineari, stabilendo così il prerequisito fondamentale della musica come arte. Poi gli italiani iniziarono ad abbellire le successioni di suoni ed anche i suoni singoli. In questo modo furono in grado di andare incontro alle intime necessità della musica, per quanto possibile, e di abbandonarsi al loro naturale desiderio di bel canto. Questo processo di ornamentazione fu chiamato diminuzione [...] ma la musica strumentale del tempo non poté allontanarsi molto dalle sue origini vocali. Le possibilità insite degli strumenti, così come la legge naturale dello sviluppo, richiesero un'espansione del materiale musicale. In verità la diminuzione strumentale cercò di manifestarsi nella sua sostanza nella fuga, nella toccata, nel ricercare, nella cantata, nell'ouverture. Ma solo la diminuzione generata dalla parola era nel sangue degli italiani, e così essi inconsciamente le diedero la precedenza. Di conseguenza gli italiani non fecero mai diminuzioni strumentali come i tedeschi, seppure solo questa pratica abbia determinato la vera arte della musica, che si genera autonomamente e si sviluppa sulla base di leggi proprie. Comunque nell'opera seria italiana il complesso della diminuzione parola-suono e di tutte le sue diramazioni infine collassò, perché la diminuzione non rispecchiava il testo e, cosa più importante, la mancanza di ogni relazione organica interna tradiva la verità della musica – un fatto che inizialmente non era stato riconosciuto. In Germania l'arte della diminuzione assoluta [non legata alla parola] ha ampiamente dimostrato il contrario. [...] I tedeschi si allontanarono dalla parola e dal suo eccessivo carattere esplicito, di solito non consentendo che essa generasse la musica. Questa tendenza si espresse in una forte predilezione per la musica strumentale. Lasciata così a se stessa, la diminuzione dovette in qualche modo scoprire la propria natura. Ciò accadde grazie a compositori di incomparabile genialità, che le diedero una perfetta organicità» [Schenker 1979, 94-95].

# RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAZZARI A. (1607), *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena; facs. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1985.
- BAKER N. K. (1976), *Heinrich Koch and the theory of melody*, «Journal of Music Theory», XX, 1-48.
- BANDUR M. (1979), s.v. *Melodia/Melodie*, in E. E. Eggebrecht (cur.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Steiner, Wiesbaden-Stuttgart.
- BASSANO G. (1585), *Ricercate, Passaggi et Cadentie. Per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'Istrumento: et anco diversi passaggi per la semplice voce*, Venezia; ed. mod. a cura di R. Erig, Musikverlag zum Pelikan, Zürich 1976.
- BASSANO G. (1591), *Motetti, Madrigali et Canzoni francese Di diversi Eccellentissimi Autori à Quattro Cinque e Sei Voci Diminuiti per sonar ...*, Giacomo Vincenti, Venezia.
- BIANCONI L. (1982), *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della SIdM, EDT, Torino.
- BOTTRIGARI E. (1594), *Il Desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali*, Venezia; ed. facs. a cura di K. Meyer, M. Breslauer, Berlin 1924; ed. facs. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1969.
- BOVICELLI G. B. (1594), *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venezia; ed. facs. a cura di G. Rostirolla, Società Italiana del Flauto Dolce, Roma 1986.
- BROWN H. M. (1776), *Embellishing 16th-Century music*, Oxford University Press, New York; rist. 1992.
- BUTLER C. (1636), *Principles of musik in singing and setting: with the twofold use thereof, ecclesiasticall and civil*, London.
- CONFORTO G. L. (1593), *Breve et facile maniera d'essercitarsi ad ogni scolaro ... a far passaggi*, Roma; ed. facs. a cura di G. Rostirolla, Società Italiana del Flauto Dolce, Roma 1986.
- DALLA CASA G. (1584), *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorte di stromenti di fiato e corde e di voce humana*, Gardano, Venezia; ed. facs. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1970.
- FERAND E. T. (1938), *Die Improvisation in der Musik; eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung*, Rhein-Verlag, Zürich.
- FERAND E. T. (1951), "Sodaine and Unexpected" Music in the Renaissance, «Musical Quarterly», 37, 10-27.

- FERAND E. T. (1956), *Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque*, «Annales musicologiques», 4, 129-174.
- FERAND E. T. (1966), *Didactic embellishment literature in the late Renaissance: A survey of sources*, in J. La Rue (cur.), *Aspect of Medieval and Renaissance music*, W. W. Norton, New York, 154-172.
- GANASSI DAL FONTEGO S. (1535), *Opera intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni instrumento di fiato et chorde, et anchora a chi si diletta di canto*, Venezia; ed. facs. a cura di L. de Paolis, Hortus Musicus, Roma 1991.
- HARNISCH O. F. (1608), *Artis musicae delineatio*, Frankfurt.
- HORSLEY I. (1951), *Improvised embellishment in the performance of Renaissance polyphonic music*, «Journal of the American Musicological Society», 4, 3-19.
- MAFFEI G. C. (1562), *Delle lettere del S.or Gio. Camillo Maffei da Solofra. Libri due*, Napoli.
- ORTIZ D. (1553), *Tratado de glosas. El libro primo ... Nel quale si tratta delle Glose sopra le Cadenze et altre sorte de punti in la Musica del Violone novamente posti in luce*, Roma; ed. facs. a cura di M. Di Pasquale, SPES, Firenze 1984.
- OSTHOFF H. (1962), *Josquin Desprez*, Hans Schneider, Tutzing.
- KINKELDEY O. (1910), *Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts; Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig; rist. G. Olms, 1968.
- KUHN M. (1902), *Die Verzierungs-Kunst in der Gesang-Musik des 16.-17. Jahrhunderts (1535-1650)*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- LO CICERO D. (1984), *Ganassi e "un certo ordine di procedere" che ... si può scrivere*, «Il flauto dolce», 10-11, 3-8.
- MOMPELLIO F. (1973), *Un certo ordine di procedere che non si può scrivere*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Ricciardi, Milano-Napoli, 367-388; ripubb. in «Il flauto dolce», 9 (1983), 7-15.
- PRAETORIUS M. (1619), *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel.
- ROGNIONO R. (1592), *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire terminatamente con ogni sorte di instrumenti, et anco diversi passaggi pe la semplice voce humana*, Giacomo Vincenti, Venezia.
- SCHENKER H. (1979), *Free composition. Der freie Satz, (New Musical Theories and Fantasies, vol. III)*; trad. ingl. a cura di E. Oster, Longman, New York; ed. orig. Universal, Wien 1935.
- VICENTINO N. (1555), *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Roma.

- VIRGILIANO A. (1600 circa), *Il Dolcimelo*; ed. facs. a cura di M. Castellani, SPES, Firenze 1979.
- ZACCONI L. (1596), *Prattica di musica*, Bartolomeo Carampello, Venezia.
- ZARLINO G. (1558), *Le Istitutioni Harmoniche*, Venezia; ed. facs. dell'ed. 1561, Bologna, Forni 1999.