

AVERTIMENTI

PER LI PASSAGGI,
[D]I GIO. BATTISTA BOVICELLI
D'ASSISI.

Musico nel Duomo di Milano.

Avvertimenti quanto alle parole.

Si come nello scrivere in tal maniera si deve haver l'occhio alla sentenza, che non disdichino le parole, nè 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.

Grand'avvertenza dunque primieramente si deve haver nel romper le note per accentuare, ò 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 sono di note sequenti, ò vogliam dire, d'uno stesso valore, di raro, ò non mai si deve proferir nova sillaba, ma continuar sino al fine sotto la prima incominciata, perche riuscirà più commoda:

[E] massime che in quella gran furia, e velocità di note a pena, se non si trova vicino à chi canta, si può sentire la parola; e massime anco, che molte volte le stesse sillabe aggiutano a far un Passaggio l'una più dell'altra, come A. E. O. in rispetto de I. & V. quali du[e] non sono così commode alla voce, come le prime, per la diversità del pronunciarle.

ADVICE

ON *PASSAGGI*,
BY GIO. BATTISTA BOVICELLI
OF ASSISI.

Musico of Milan Cathedral.

Advice regarding the words.

Just as when writing one must keep an eye on the meaning, so that it is neither contradicted by the words, nor in accommodating them rendered faulty or incomplete, so also when singing, and especially when making *passaggi*, one must keep in mind not only the notes but also the words, since the underlay of the words requires great discretion.

Firstly then one must take great care, when breaking the notes to make *accenti* or *passaggi*, not to make any barbarisms, making the short syllables long or the long, short.⁶ This would be as inappropriate and disproportionate as a long-legged rider having short stirrups, or vice versa.

Whenever *passaggi* are of successive⁷ notes, that is, of the same value, one must rarely, if ever, utter a new syllable, because it will prove more convenient to continue to the end with the first syllable:

This is especially so because, unless one is near the singer, one can hardly hear the text among the great rush and fury of notes, and also because some syllables lend themselves more readily to making a *passaggio* than others: for instance, I & U are less comfortable for the voice than A, E and O, because of the difference in pronunciation.⁸

⁶ Note that the concept of short and long syllables belongs more strictly only to classical Latin; nonetheless this concern is raised by several authors, and was a matter of considerable debate during the 16th and early 17th centuries. According to the anonymous author of *Il Corago* (c.1628-1637), stressed and unstressed syllables of Italian have subtly discernible differences of duration. For a fuller discussion see Abramov-van Rijk, *Singing Dante*.

⁷ *Sequenti*: literally "following"; his explanation clarifies the meaning though.

⁸ Other writers expressed slightly different opinions regarding vowels: Maffei, for example, while agreeing that O is a favourable vowel, had suggested that *passaggi* made on E (and I) resemble the wailing of a young animal; Caccini later distinguished between

Se bene è opinione d'alcuni, che per commodità di far qualche passaggio, il ritardar pi[ù] sillabe sopra una sola nota, rompendola poi in altre tante di minor valore, che rispondano al numero delle sillabe: ancor dico, che questo a molti par che sia disdicevole, f[or]se perche, come habbiamo detto, è forza di romper quella nota, ad'ogni modo (e ciò detto con buona gratia di tutti) non ho mai riputato, che non stia bene, ogni volta [pe]rò, 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.

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.

Musical notation for the phrase "Al - - le - - lu - - ia." The notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is an alto clef with a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style with long notes and rests. The lyrics "Al - - le - - lu - - ia." are written below the notes, with hyphens indicating the syllables are spread across multiple notes.

Dove son passaggi di molte note, e massime nel finire i groppetti, che sempre si finiscono con Semicrome, ò 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.

It is possible, for the convenience of making *passaggi*, to delay several syllables onto one single note broken into the corresponding number of shorter notes.⁹ Some find this unseemly, perhaps because of this necessity¹⁰ of breaking the note; however (with everyone's goodwill) I have never considered it to be bad, as long as it does not result in any barbarism, and the notes are not all of the same pitch, nor pronounced in a fury.

The words can however be changed during the notes without any of the above-mentioned difficulties as long as the notes are not all of equal value.¹¹

Where there are *passaggi* of many notes, especially at the end of *groppetti*, which always end with semiquavers or demisemiquavers, one must as far as possible avoid uttering a new syllable on the note immediately following the *groppetto*; instead one should use slightly longer notes to slow down gradually.

Musical notation for the phrase "& sem - - - - - per." The notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is an alto clef with a key signature of one flat. The melody is written in a simple, rhythmic style with long notes and rests. The lyrics "& sem - - - - - per." are written below the notes, with hyphens indicating the syllables are spread across multiple notes.

Dissi doversi fuggire più che si può, perche 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.

I said one must avoid this as far as possible, because on occasion it is not possible, and then one must end the word with a moderated, sweet voice, in such a way that the sweetness of the voice tempers that harshness born of the speed of the notes.

voices, stating that U is better in the soprano than the tenor, and I vice versa.

⁹ The clause describing what is considered inappropriate is so long that the author has to start again, so it seemed prudent to break it up, like the long note to which he refers. This refers to the third line on the printed musical example.

¹⁰ Although *forza* can have connotations of either necessity or violence, *è forza* is frequently used to mean "it is necessary / obligatory" (e.g. *Il Corago*, p. 83, 89, *passim*). The context here confirms this.

¹¹ By *variar le parole* it would seem he means to change word or syllable; in other words, it is acceptable to begin a new syllable when the note-values change, but in a continuous run of fast notes this should be avoided. The potential for rhythmic changes to obviate other problems is a recurring theme throughout the work.

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

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

Quello che si è detto de' *groppetti*, lo stesso anco si deve osservare dopò il tremolo cioè di non incominciare altra sillaba: La quale nondimeno vi si potrà mettere, quando le due ultime note del tremolo, ò di qual si voglia Passag[g]io saranno in una stessa corda.

That which has been said of *groppetti* must equally be observed after *tremolo*, that is not to begin a new syllable: which nonetheless can be done when the last two notes of the tremolo, or whatever *passaggio*, have the same pitch.

Ve - - - - ni Ve - - - - ni.

Ve - - - - ni Ve - - - - ni.

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; perche molte volte haverà maggior gratia una sillaba posta sotto una, che sotto l'altra nota, come ne gli essempli chiarissimamente si potrà vedere.

As for the disposition of the words under the notes, it is necessary to take great care to set them so well, that not only no barbarism results (as we were saying at the beginning), but also so that they make the best effect possible; because often a syllable will have more grace when placed under one note than under another, as you can very clearly see from the examples.

Amen 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 esempio, dicendo, Benedi, Benedictus, assomigliandosi a coloro, c'hanno guasti i denti, che piu volte vanno masticando lo stesso cibo prima, che l'inghiottiscano.

Finally they commit a very great vice who never allow the word to finish, and always go on repeating the first two or three syllables, as for example saying "Benedi, Benedictus", resembling those who, having broken their teeth, go on chewing their food repeatedly before they can swallow it.

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, ò accentuare le note di valore: nel che bisogna haver orecchia al movimento dell'altre parti; perche non mai, fuor che nel fine, s'incontrano tutte le parti à fermarsi in un medesimo tempo in una stessa continuatione d'armonia: E però si mettono due essempli, acciò si veda il modo, che s'ha da tenere nella sudetta variatione. Perche alle volte, per essemplio, 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.



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. Perche si come nello scrivere, ò nel dire grandissimo tedio è, a chi sente, od' à chi legge, se l'oratione senza alcun colore di figure, vada da se stessa languendo: così i Passaggi nel cantare, se non sono con diversi modi, quasi, che con colori rattivati, in luogo di diletto, apportherano fastidio: Voglio dire, che i Passaggi alcuna volta devono esser di note seguenti, e d'uno stesso valore; e le stesse alcuna volta in altra guisa variate: di maniera, che se ben saranno quelle stesse note, nondimeno parranno diverse, per il diverso modo di porgerle.

ADVICE

REGARDING THE NOTES.

As for the notes then (and here we include *passaggi*, *groppetti*, leaps, and everything which can be in any way reduced to notes), first of all great discretion is required when making *passaggi* or *accenti* on longer notes: in these one must keep an ear on the movement of the other parts, because except at the end, the parts never all arrive together in the same harmony.¹² Here then are two examples, which show how one must go about this kind of variation, because at times, for example, one will range from C. sol fa ut [c'] through G. sol re ut [g'] to C sol fa [c''], as in the first, at others from D. la sol re [d'] through A. la mi re [a'], to D la sol [d''], as in the second.

So as not to be obliged always to repeat (as the proverb goes) the same old tune,¹³ often to the great tedium of the listener, one very fine ornament can be to continue making *passaggi* using the very same notes, but divided up differently.¹⁴ This is because just as in writing or speaking it is extremely tedious for the reader or listener if the oration peters out in a monochrome absence of figures,¹⁵ so also sung *passaggi*, unless enlivened in various ways as if with colours, will irritate rather than delight. I mean that the notes of *passaggi* must at times proceed in equal values, and at times be varied in another form, so that even though the notes be the same, they will nonetheless seem different because of the different way of presenting them.

¹² He makes rather heavy weather of explaining this; the point is simply that one should be careful to take harmony into account when making *passaggi*.

¹³ The meanings of *cantilena* include a melody, a nursery rhyme or monotonous speech; it may be that no pejorative connotation is intended, but the context suggests boredom. This sense is preserved today in the phrase *ripetere a cantilena*: to repeat endlessly.

¹⁴ The subsequent explanation clarifies that what he is referring to is rhythmic variation.

¹⁵ Rhetorical figures.



Per lo più quando si canta, per dar gratia alla voce, ò nel principio, ò dovunque si sia (però in questo, come in tutto il resto vi vol giuditio) si comincia una terza, ò una quarta più basso, secondo la consonanza dell'altre parti, e particolarmente del Contr'alto, dove facilmente il Soprano può toccar l'unisono. (E quel che si dice del Soprano al Contr'alto, lo stesso può valer in tutte l'altre parti.) In questo però si deve avertire, che quanto più si tiene la prima nota, e la seconda è più veloce, si dà anco maggior gratia alla voce: la qual gratia non vi può esser ogni volta, che le note sono d'uno stesso valore. Per che la leggiadria del cantare, come di sopra dicemmo, altro non è, che variazione di note di più, e men valore, come anco qui sotto si vede.

To give grace to the voice either when beginning a song or wherever it might be (although in this as in everything else discretion is needed) one usually begins a third or a fourth below, according to the harmony of the other parts, and especially the Contralto, with which the Soprano can easily make a unison (and what is said of the Soprano and the Contralto can apply to all the other parts). Here, however, one should note that the more one holds the first note and hurries the second, the more grace one gives to the voice - grace which cannot be achieved with equal notes, because beauty of singing, as we said earlier, is none other than the variation of longer and shorter notes, as is also seen below.

Essempio cattivo. *Bad example.* Essempii buoni. *Good examples.* De - - us.

De - us De - us De - - us.

Questo si scorge benissimo ne i groppetti, i quali si possono finire in due maniere; la prima de note d'un medesimo valore: La seconda, che il fine del groppetto sia, per così dire, raffrenato, E questo riesce per lo più assai meglio; perche si dà maggior gratia alla voce, & è anco più commodo per ben finir le parole: onde non si viene a finire quella furia, che s'è detto, la qual bisogna fuggir più, che si può: Nondimeno per variar, si deve alcuna volta usar quello delle note uguali, e massime quando non siamo astretti alle parole.

This can very clearly be seen in *groppetti*, which can be ended in two ways: firstly with notes of equal value, secondly with the end of the *groppetto* as it were held back. The latter mostly proves much better, because it gives more grace to the voice, and is also more convenient for finishing the words well, since one does not come to end with that fury which we have said must be avoided as far as possible.¹⁶ Nonetheless, for variation one must sometimes use equal notes, especially when we are not constrained by the words.¹⁷

De - - us.

De - - - - - us.

¹⁶ This corresponds exactly with the advice given in the section on words.

¹⁷ The sense here is a little elusive; others have suggested that he means this to apply to instrumental performance, but since he is addressing only singers, it is more likely that he means that the *groppetto* of equal notes can be used for variety when the words are favourable. His example suggests that the absence of a consonant between syllables may represent such a case, though he does not state this explicitly.

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, ò siano di note seguenti, ò di raffrenate, ò d'ambidue insieme.

These same *groppetti* (speaking of the notes, not the voice) can be done in several ways, even on one and the same note; I mean that on one single note there can be more than one, either of equal notes, held back, or both together.

The musical notation consists of three staves. The top staff shows a single note with a long, horizontal line above it, indicating it is held back. The middle and bottom staves show a sequence of notes, with a dashed line above a group of notes indicating they are held back together.

Groppetto raffrenato
Held-back groppetto

The musical notation consists of three staves. The top staff shows a single note. The middle and bottom staves show a sequence of notes, with a dashed line above a group of notes indicating they are held back together.

Groppetti di note uguali
Groppetti of equal notes

Quel c'habbiam detto de i Groppetti, cioè, che si finiscono con note d'un poco più valore; si dice anco de i Passaggi. Questo valore però non s'intende, che arrivi alle note bianche, perche sarebbe contrario, e brutto effetto: ma in quella maniera, che s'usa nel cavalcare: Perche non sogliono i cavallerizzi, quando c'hanno dato una longa scorsa ad un cavallo, nel mezzo della carriera, tirar in un subito la briglia; ma vanno a poco, a poco ritirando il freno, e rallentando i passi.

That which we have said of *groppetti* (that is that they end with slightly longer notes) applies also to *passaggi*. However this should not be understood to mean ending with minims or semibreves, which would make an unfavourable, ugly effect; rather one should observe the practice of riding masters, who after a long ride, do not suddenly pull on the reins mid-gallop, but instead pull back the bridle and slow the pace little by little.

The musical notation consists of two examples. The first example, labeled 'Essempio cattivo' (Bad example), shows a sequence of notes ending with a single note that is significantly longer than the others. The second example, labeled 'Essempio bono' (Good example), shows a sequence of notes ending with a note that is slightly longer than the others. Below the notation, the words 'A - - - men' are written under the notes.

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, n'è 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.

Now the *tremolo*, which is nothing other than a trembling of the voice on one single note, requires that the notes always move by step, and one cannot create one in performance¹⁸ in any other way. This must be done on the marked note¹⁹, observing that no new syllable be added at least until the third note, as has been said above regarding the words.

¹⁸ See note 5 on p. 4.

¹⁹ No note is marked in the example, but presumably he means the dotted quaver as in the subsequent examples.

Essempio cattivo.
Bad example.

Essempii buoni.
Good examples.

A - - men A - - - men Amen

Di questo numero di note, che vanno per grado, sono quelli accenti, che si fanno sopra le minime: quali però con giudizio 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 ne gli accenti, che si formano sopra alle semiminime; perche 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.

An example of the kind of notes which move by step²⁰ would be those *accenti* made on minims: their note-values, however, should be skillfully varied in several ways, for even if there seems little difference when singing them, they nonetheless make another effect. This cannot be done with those *accenti* made on crotchets, because these, consisting entirely of semiquavers and demisemiquavers, which are extremely fast, can only be done in one way; one can still add a *tremolo* here, but a quick one, and not *formato*.²¹

Alle note segnate si deve fare il tremolo formato.
*One must make a structured tremolo on the marked notes.*²²

Alle note segnate si deve fare il tremolo, ma non formato come di sopra.
One must make a tremolo on the marked notes, but not structured as above.

E se bene dove è scritto stà così come ne gli essempi sopra posti, ad ogni modo, chi lo vuol più chiaro, lo deve scriver così, parlando però del formato.

Although it is usually written as in the examples above, he who wishes to be clearer should write it like this (speaking that is of the *tremolo formato*).

Tremolo formato sopra alle due note segnate.
Structured tremolo on the two marked notes.

20 i.e. which are therefore suitable for applying *tremoli*.

21 The final example, with the syncopated rhythmic pattern for the *tremolo*, gives us the necessary clue to what he means by *formato*. Clearly both this, and the rhythmic variation of the preceding *accenti*, would be unmanageable with faster note values.

22 Each *tremolo* is marked with ^.

Quanto poi alle crome, non devono esser molte in una tirata, se non vanno per grado. Perche cantando non da Cappella, ma da Concerto, dove la battuta deve esser grave, i[1] volere far crome, che non vadino per grado, pare che fia quasi lo studiare una lettione. Vi si potrà nondimeno rimediare, facendo i ponti ad una croma si, e l'altra nò; perche da quel variar di tempo ne segue vario effetto nell'uno, e nell'altro.

Le biscrome poi, oltre la disposition della voce devono esser spiccate bene, nè si devono usar molto anch'esse, se non vanno, come detto habbiamo delle crome per grado. Nelle quali biscrome anco ne segue bellissimo effetto, quando che in una tirata di molte note per grado si tiene la prima più delle seguenti: come per essemplio.



E d'avvertire, che non tutte le note si pronuntiano ad uno istesso modo, perche alcuna volta si devono spiccare ad una ad una, tanto che si senta la differenza dell'una dall'altra anco nella voce, e questo quando servono per tirate: per contrario, quando servono per facilitar un salto di terza, che ad altro non può servire nel mezzo d'una tirata, dove si troveranno due sole note di minor valore, quelle non si devono far sentire con tanta forza, perche cosi danno maggior gratia, le due biscrome son le seguenti di sotto.

The image shows two musical examples, each consisting of a vocal line (top staff) and an accompaniment line (bottom staff). The first example shows a vocal line with a long note followed by a half note, and then a long, sustained note. The accompaniment line features a complex, rapid run of sixteenth notes. The second example shows a vocal line with a long note followed by a half note, and then a long, sustained note. The accompaniment line features a complex, rapid run of sixteenth notes, similar to the first example but with a different rhythmic pattern.

Now as for quavers, there should not be many in a run, unless they go by step, because when singing not in the church style but in the concerto style²³, where the beat must be slow, attempting to sing quavers which do not move stepwise almost gives the impression of practising a study. Nonetheless one can remedy this by dotting alternate quavers, since this varying of the duration leads to a varied effect in the one and the other.

Now semiquavers,²⁴ as well as requiring *dispositione* of the voice, must be clearly articulated, and must also not be used in great number, unless, as we have said of quavers, they move by step. With these semiquavers a most beautiful effect is created, when in a stepwise run of many notes the first is held longer than the others: as for example.

It should be observed that not all notes are delivered in the same way: sometimes they must be articulated one by one, so that the difference from one to the next is felt even in the voice, and this is done when they form runs. On the contrary, when only two shorter notes are used to facilitate a leap of a third, which can serve no other purpose in the middle of a run, these should not be heard so strongly, since in this way they are more graceful: the two semiquavers are as follows below.

²³ *Da concerto* in this period refers to the performance style required for large-scale ceremonial works, often involving instruments and composed for grand occasions. The nature of such occasions and the size and complexity of the ensemble would both suggest the need for a slower tempo.

²⁴ *Biscrome*: the example, however, uses demisemiquavers.

Ne i salti parimente alcuna volta è bene di darli una certa vivacità pronunciando la nota più alta con un poco, come si suol dire di enfas[i], e questo quando la prima nota è dello stesso valore, con le seguenti, si deve pronunciar egualmente, senza alcuna differenza di voci.

Per questi stessi accenti deve notarsi, che ne i salti ogni volta, che la nota precedente à quella del salto è di maggior valore, quella del salto non si deve esprimere con molta forza, ma toccar con gratia.

A - - - men

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

Et ancora che la continuatione di molti salti insieme sia più proprio delli Stromenti, che della Voce, ad ogni modo, se si sanno accomodar ben con le parole, riescono anco nella Voce, avertendo però, come di sopra, che le note più alte del salto si piglino con gratia e senza forza, la quale disdice assai.

Equally in leaps²⁵ it is sometimes good to give them a certain liveliness, delivering the higher note with a little emphasis, as we say: thus when the first note is of the same value as the others, it must be delivered equally, with no difference between the notes.

However it must be noted for these same *accenti*, that where the note before the leap is a longer note, that of the leap must not be expressed with great force, but touched on gracefully.²⁶

And while a succession of many leaps together is more fitting to instruments than the voice, nonetheless if they can be well accommodated to the words, they may also succeed in the voice, observing however, as above, that the higher notes of the leap are taken with grace, and without force, which would be most inappropriate.

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

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

Come sarebbe disdicevole molto a chi scrive, se le parole sono molte, accompagnarle con note allegre, ò 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.

Just as it is most inappropriate for the composer to accompany sad²⁷ words with joyful notes, or joyful words with sad notes, so also when singing one must, as far as possible, imitate the words. Thus one should not adorn sad words with *passaggi*, but accompany them, so to speak, with *accenti* and a melancholy voice; if the words are joyful, *passaggi* are used, and they can also be animated by varying the notes,²⁸ as seen below.

A - - - ve. A - - - - - ve.

A - - - - - ve. A - - - - - ve.

²⁵ This paragraph is obscure, but the intention seems to be to distinguish between two types of execution. It might have been clearer to give the second example first: i.e. the usual execution is to touch the higher note lightly, but if the notes are of equal value the higher note is emphasized (relatively) and they are sung equally strongly.

²⁶ This example appears to be misplaced, as it does not apparently relate to leaps.

²⁷ This seems to be a printing error - "*molte*" (many) is printed, but it seems likely that "*meste*" (sad) was intended.

²⁸ Again, the example makes it clear that he means rhythmically.

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 mestitia, che ricercano le parole, che però e non si deve far senza giuditio, e con occasione di Passaggi, che lo ricerchino.

Sogliono alcuni per accommodarsi i Passaggi a modo loro, se una nota vale una battuta, tenerla due, ò tre, con che ragione, io no'l so, so bene che è più laudabile nel Passaggiare 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.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Esempio cattivo' (Bad example) and shows a note on a treble clef staff that is held for two full measures. The bottom staff is labeled 'cosi stà bene. like this is good.' and shows the same note held for only one full measure. Below the staves, the lyrics 'A - - men' are written under the notes.

Finalmente in tutti i Passaggi, e cadenze, & accenti, & in ogni altra maniera di cantare, si deve pigliare il fiato à 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, ò nel mezzo de' Passaggi, quando le note sono d'un'istesso valore: e lo stesso vale nel fine d'ogni passaggio, e cadenza.

E quin[d]i non posso fare, che per ultima conclusione, di queste poche Regole, non parli anco di coloro, i quali non sò, se per debolezza di fianco, ò perche habbino paura, che gli manchi lo spirito, pigliano ad ogni poco di note il fiato, arrendendosi, come Cavalli paurosi ad'ogni picciol'ombra, con i quali, come con i Cavalli, vorrei, che questa poca avvertenza mia servisse, e facesse l'offitio de gli sproni: questo è chiaro, che ciò per lo più non nasce fuori che da poca avvertenza, la quale si scorge particolarmente in coloro, che incominciano à cantare, spezzando anco alcuna volta le note, cioè

However, as the proverb goes, every rule has its exceptions, and so even under sad words (if the consonance and harmony of the parts calls for it), one may sometimes make a few *passaggi*, even if they might not fully express all the sadness required by the words; this therefore requires both discretion, and *passaggi* which lend themselves to it.²⁹

Some are in the habit, in order to accommodate *passaggi* in their own way, of holding a one-beat note for two or three beats, for what reason I do not know: what I do know is that it is more praiseworthy when making *passaggi* to remain bound to the correct pulse, as written in the part, except at the end, that is on the penultimate note.

One must also always avoid this method of ending cadences: the more it is used, the worse it sounds.

Finally in all *passaggi*, cadences, & *accenti*, & in every other manner of singing, one must breathe in time, and with discretion; and above all one must not breathe between the notes which form an *accento*, at least until one reaches part of the final note, nor in the middle of *passaggi* of notes of equal value: and the same applies at the end of any *passaggio* or cadence.

And so I cannot fail, in conclusion of these few rules, to speak also of those who, through either weakness of the diaphragm,³⁰ or perhaps fear that vocal strength might fail them,³¹ take a breath every few notes, stopping like horses fearful of every little shadow. I would like this little advice of mine to be of use to them, and serve (as to those fearful horses) to spur them on: this much is clear, that it is only born of a lack of care, which is especially clear when one observes those who, even at the beginning of a song, sometimes break the notes: that is, they leave the note in which the breath is taken so hastily that

²⁹ This is a little free, as the sense is somewhat obscure: "with cause/reason/opportunity of *passaggi* which require it". The implicit advice seems to be that this only works when suitable *passaggi* come to mind.

³⁰ *Fianco* is literally "flank" or "side", but may also refer to the entire area between the chest and the pelvis. Zacconi contrasts "*fianco*" with "*petto*" (chest) and "*gola*" (throat) as the three principal areas where the voice may be formed; it may also refer more specifically to the diaphragm, as is perhaps suggested by the phrase *alzare il fianco*, to fill one's stomach (and therefore raise the diaphragm). See Crusca I (1612).

³¹ *Spirito* is used in rhetoric to refer to the sound or intensity of the voice when speaking. See Marazzini, pp. 261-2.

lasciando quella nota nella quale si piglia il fiato, con una certa prestezza, che à penna fanno sentire la intonazione 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 viti in generale, perchè di tutti non si può dar Regola nel Cantare, stringono i denti, quasi, che all'ora vogliono 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 tutti 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, ò quattro tempi astenersi, se però non dico sopra il primo tempo, ma nel secondo, ò terzo non vi riuscisse qualche Passaggio tanto opportunamente, che meritasse d'esser ammesso.

Errori, che sono scorsi nel Stampare.

Vi avertisco, cortesi Lettori, che in alcuni luoghi de' Passaggi son state mal poste le parole: onde si ha accommodate con un segno di penna, ove vanno, acciò l'opera resti perfetta. Gli altri errori, che sono di una littera per un'altra per esser cose di poca importanza si rimettono al vostro giuditio.

one can barely hear the intonation of it, instead making almost more noise with the taking of the breath than with the voice.

To touch then in general on the avoidance of a few faults, since one cannot give singing rules for them all, there are those who grit their teeth as if they are on the point of expiring, others sing through the nose, others through the throat; finally, others begin frantically (so to speak) to make *passaggi* from the very first note they sing, and what is worse, in order to sing *di gorga*, (as it is now called), they very often fail to pronounce all the words, a most unfitting thing, and the greatest fault in whoever wishes to sing well. Therefore at the beginning of a song, one should hold off for three or four beats; unless on the second or third beat (though I would say not the first) some *passaggio* should turn out so opportunely as to merit acceptance.

Errors noticed during printing.

Please note, gentle readers, that in a few places the words have been badly placed under the passaggi: here a mark of the pen has been used to show where they go so that the work is perfect. The other errors, being the substitution of one letter for another, are of little import and are left to your judgment.

AL VIRTUOSO LETTORE

L'AUTORE.

Mi è parso, dopò 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 bordoni Passeggiati; acciò più chiaramente si veda l'effetto de i 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 compositioni note ad ogn'uno; si perche possa sia chi si voglia, facilmente vedere l'effetto che fanno insieme con l'altre parti; si anco perche ogni debito volea, ch'io mi servissi delle Compositioni di quelli Autori, che in questa professione di Musica sono tenuti, e meritamente in grande stima.

TO THE VIRTUOUS READER

THE AUTHOR

Having set down the above *passaggi* (which can be adapted to any kind of song) as it were almost in abstract, it seemed good to me also to set down a few ornamented [*passeggiati*] Motets, Madrigals and *Falsi bordoni*, so that their effect can be more clearly seen, and so that anyone, even a novice in the profession, can quickly learn the right method to use. It also seemed good to make use of well-known compositions, partly so that whoever wishes might see the effect they make with the other parts, and partly because every duty required that I should make use of compositions by those authors who in this profession of Music are rightly held in great esteem.

DIVERSI MODI DI DIMINUIRE

DI GIO. BATTISTA BOVICELLI D'ASSISI,

Musico nel Duomo Milano.

Movimento di Grado Ascendente.



Movement by an ascending step.

Salto di Terza Ascendente.



Leap of an ascending third.

Salto de Quarta Ascendente.

Leap of an ascending fourth.

Salto di quinta Ascendente.

Leap of an ascending fifth.

The first section consists of four staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a series of eighth-note patterns, including sixteenth-note runs, and rests. The second and third staves continue these patterns with varying rhythmic values. The fourth staff concludes the section with a double bar line.

Salto di Sesta Ascendente.

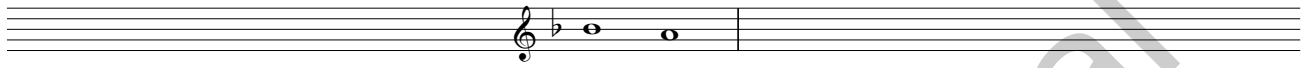
A single staff of musical notation showing a 'Salto di Sesta Ascendente' (Leap of an ascending sixth). It consists of two notes: a G4 (G) followed by an E5 (E), with a treble clef and a key signature of one flat.

Leap of an ascending sixth.

The second section consists of ten staves of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and eighth-note figures. The first few staves feature more melodic lines, while the latter staves are dominated by dense sixteenth-note passages. The section concludes with a double bar line.



Movimento per Grado Descendente.



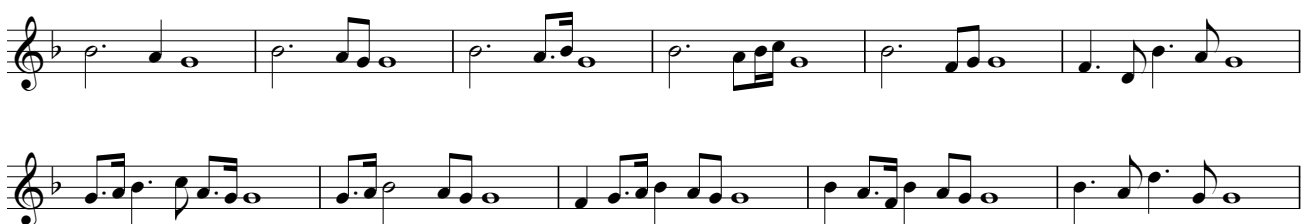
Movement by a descending step.



Salto de Terza Descendente.



Leap of a descending third.



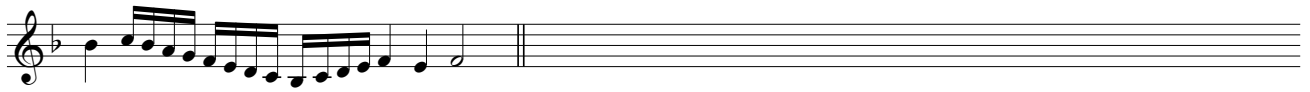
The first six staves of music are in G major. The first staff has a melody with quarter and eighth notes. The second staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The third staff continues with a melody of quarter notes. The fourth staff has a melody with eighth notes. The fifth staff features a melody with quarter notes and a descending line. The sixth staff has a melody with eighth notes and a descending line.

Salto de Quarta Descendente.

A single staff of musical notation showing a descending fourth interval: G4 - D4 - A3 - E3.

Leap of a descending fourth.

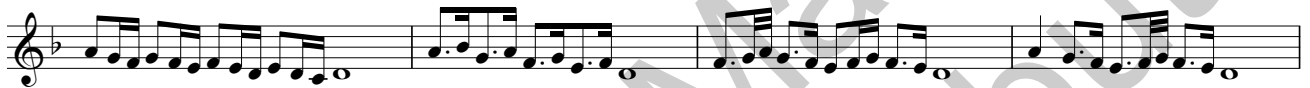
The next seven staves of music are in G major. The first staff has a melody with quarter notes. The second staff features a melody with eighth notes. The third staff has a melody with quarter notes. The fourth staff features a melody with eighth notes. The fifth staff has a melody with quarter notes. The sixth staff features a melody with eighth notes. The seventh staff has a melody with quarter notes.



Salto de Quinta Descendente.



Leap of a descending fifth.



Diverse maniere di Ascendere per Grado.



Various ways to ascend by step.



Five staves of musical notation in a major key, each showing a different way to descend a scale by step. The first staff shows a simple stepwise descent. The second staff uses eighth notes. The third staff uses sixteenth notes. The fourth staff uses eighth notes with some beamed sixteenth notes. The fifth staff uses sixteenth notes with some beamed eighth notes.

Diverse maniere di Descendere per Grado.

A single staff of musical notation showing a simple stepwise descent of a scale by step.

Various ways to descend by step.

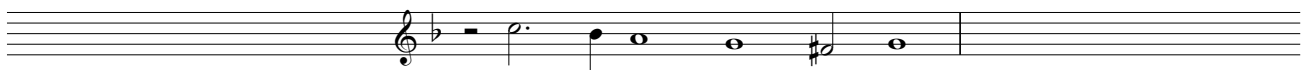
Ten staves of musical notation in a major key, each showing a different way to descend a scale by step. The first staff shows a simple stepwise descent. The second staff uses eighth notes. The third staff uses sixteenth notes. The fourth staff uses eighth notes with some beamed sixteenth notes. The fifth staff uses sixteenth notes with some beamed eighth notes. The sixth staff uses eighth notes with some beamed sixteenth notes. The seventh staff uses sixteenth notes with some beamed eighth notes. The eighth staff uses eighth notes with some beamed sixteenth notes. The ninth staff uses sixteenth notes with some beamed eighth notes. The tenth staff uses eighth notes with some beamed sixteenth notes.

Modo di Diminuire le Longhe.



The method of diminishing longs.

Cadenze diverse.



Various cadences.

This image displays a page of musical notation, likely a score for a single instrument. It consists of 14 staves of music, all within a single system. The notation is written in a single clef (treble clef) and a single key signature (one flat). The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the page, reading "Copyright © Sri...".

The image displays a page of musical notation. It begins with a grand staff (treble and bass clefs) containing a few notes. This is followed by ten single-staff lines, each with a treble clef. The notation is complex, featuring various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are also several rests and accidentals (sharps and flats) throughout the piece. A large, semi-transparent watermark with the text 'Copyright Material' is oriented diagonally from the bottom-left to the top-right, covering most of the page.

This page contains 12 staves of musical notation. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. A large, semi-transparent watermark reading "Copyright Material - Do not distribute" is overlaid diagonally across the page.

Copyright Material - Review Only - Not for Redistribution

Copyright Material
Do not distribute

[Io son ferito]

Del Palestrina à Cinque.

2

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

6

son fe - ri - t'hai las - so

10

et chi mi die - - - - -

12

de - - - - -

16

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

19

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

Io son ferito was first published in *Il terzo libro delle muse a 5vv* (Gardano: Venice, 1561), an anthology of madrigals that also includes pieces by composers such as Lassus, Giulio Cesare Romano and Jacopo Corfini. *Io son ferito* was later included in other anthologies on both sides of the Alps and became a popular vehicle for florid diminutions. Bovicelli omits to mention that he has transposed the madrigal down a fifth from Palestrina's (high-clef) original.

22

non si da fe - - - - -

24

(non si da fe - - - - - de) non
- - - - - de (non si da fe - - - - - de) non

27

si da fe - de

32

Ne get-ta san - gue la mia pia-ga no - va

36

Io spas-me mo - - - - - ro e

40

mo - ro il col - po non

44

si ve - de

48

La mia ne - mi - c'ar - ma - ta si ri -

51

-tro - va Che fia tor - nar a

55

lei cru - del cru - del par - - -

59

- ti - - - to Che sol m'hab - b'à sa -

63

- nar chi m'ha fe - ri - to Che sol m'hab - bi'à sa -

68

- nar chi m'ha fe - ri - - - -

71

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