

INTERVENTO INTRODUTTIVO DI GIULIO CATTIN: “*Spirit of the Place*”

(revisione del 31 marzo 2014)

Premessa

(Attenzione, non si tratta di un contributo bibliografico, ma il testo richiama piuttosto la linea percorsa dalle conoscenze storico-liturgiche a partire dal 400 fino ad epoca vicina a noi. In questa prospettiva abbiamo preferito ricordare personaggi ed opere il cui contributo ci è sembrato determinante nel promuovere la ricerca)

Per l'evento che prende il via dai saluti delle autorità e dei responsabili del Conservatorio vicentino la A.E.C. (Associazione Europea dei Conservatori=Association Européenne des Conservatori, Accademiè de Musique et Musikhochschulen) ha scelto Vicenza, una città che nella sua lunga storia non ha mai avuto una corte (anche se la nobiltà, cioè la classe dirigente, era filo-imperiale), ma che invece, è stata contesa e soggetta alle Signorie di Verona, di Padova e di Milano, fino a donarsi spontaneamente alla Serenissima Repubblica di Venezia. Può comunque vantare di aver avuto personalità di grande valore e ingegno che si sono distinte nella politica, nelle armi, nella letteratura, nella scienza, nell'architettura e nell'arte (che ovviamente comprende la musica).

Il periodo più esaltante che Vicenza ha vissuto inizia con la dedizione a Venezia (1404) e con l'ingresso dei primi vescovi veneziani, primo fra tutti il grande umanista Pietro Emiliani. Il vescovo è noto ai musicologi perché il suo nome appare sul ms. veneto Q 15 (Bologna, Civico museo bibliografico musicale), che è la più ampia e importante raccolta del repertorio polifonico internazionale compilato nel primo terzo del XV sec. L'Emiliani, con un suo decreto, aveva costituito tre benefici ecclesiastici a favore di tre giovani chierici affinché potessero apprendere il canto figurato, per poi essere adibiti al servizio musicale in duomo; intendeva così assicurare alla cattedrale cantori preparati che potessero nel tempo sostituire i suoi tre cappellani-cantori: Antonio da Reggio, Nicola de Columbis e Bartolomeo Rossi da Carpi.

Nella prima metà del '400, accanto ai tre cappellani-cantori, la cattedrale poteva contare su altre figure prestigiose di musicisti: Giovanni Gasparo de Leocornis (o da Castelvomberto) e Matteo da Brescia. Il primo è ricordato per aver guidato il gruppo di cantori vicentini che nel 1431 si è esibito al Concilio di Basilea e, soprattutto, per il trattato *De proportionibus musicae* che Johannes Ciconia gli volle dedicare nel 1411 chiamandolo “*frater carissime*”, segno di un'amicizia e una frequentazione tra musicisti di Padova e di Vicenza. “*Venerabili viro et egregio domino presbytero Johanni Gasparo canonico vicentino bene merito necnon cantori preclaro, Johanni Ciconia de civitate leodiniensis canonicus paduanus scientiam pro salute*”: questo l'incipit della lusinghiera dedica. Gli inventari quattrocenteschi della sacristia della cattedrale elencano un “*Liber cantus Joannis Ciconia in bona carta*”, quasi certamente con musica figurata del celebre compositore.

Matteo da Brescia è un altro prestigioso musicista che la cattedrale vicentina può vantare. Ben prima dell'Emiliani aveva costituito con suo testamento del 1419 un beneficio per un prete-cantore. Aveva lasciato in eredità al Capitolo i suoi libri di musica, tra i quali un “*Liber in quo continetur musica magistri Jacobi de Jspania partitus in septem libris quorum litere prime faciunt hoc nomine Jacobus copertus corio rubro et duabus azulis argenteis et clavis auricalcho pulcris relictus per dominum Matheum de Brixia canonicum*”. Si tratta di Jacobus Leodiensis (Jacques de Liège), teorico fiammingo (Liegi 1260 ca- 1330 ca), noto per il suo trattato *Speculum Musicae* in 7 libri; il nome Iacobus è dato dall'acrostico formato dalle 7 lettere iniziali dei libri. Si tratta della più interessante raccolta che documenta la controversia fra *ars antiqua* e *ars nova*.

Bartolomeo Rossi da Carpi, che fu cappellano del vescovo Emiliani, nel suo testamento del 22 febbraio 1453 dispose che con i suoi beni “*scribantur in membranis Lamentationes Geremie prophete, Sequentia mortuorum, Sequentia Corporis Christi et Pentecostes et notetur in bona nota et sint et remaneant sacristie ecclesie maioris*”. Tra i libri lasciati alla sacristia della cattedrale c'erano “*tres libri de cantu figurato... unus alius liber de cantu*” e “*Sex libri de cantu computato illo de passione*”.

Le disposizioni testamentarie di Bartolomeo da Carpi furono ampiamente rispettate con la confezione e scrittura del codice che contiene le tre sequenze previste: “*Veni sancte spiritus*”, “*Lauda Syon*” e “*Dies irae*”, ma anche una seconda sequenza per la Pentecoste “*Sancti spiritus adsit nobis gratia*” e inoltre una seconda per i defunti “*Homo natus in hoc mundo*”. Il lascito di Bartolomeo da Carpi permise di ampliare il contenuto del codice aggiungendo le monodie liturgiche per le processioni del sabato santo, della domenica di Pasqua, del lunedì e martedì dopo Pasqua. Per la processione al fonte battesimale del sabato santo, che si snodava dopo il canto delle profezie, si cantavano i versetti del *Tractus* (*Sicut cervus desiderat, Sitivit anima mea e Fuerunt mihi lacrimae*). Per le processioni del giorno di pasqua, del lunedì e del martedì dopo Pasqua il codice riporta il canto dell'antifona “*Vidi aquam egredientem...*” che precede l'aspersione dell'acqua benedetta nel tempo pasquale e le tre antifone al Magnificat “*Et respicientes viderunt revolutum lapidem*” (Feria I), “*Qui sunt hii sermones*” (Feria II) e “*Videte manus meas*” (Feria III). Dopo il canto del Magnificat seguiva una parte di un *responsorium prolixum*: *Christus resurgens ex mortuis...* e il tropo “*Surrexit Christus hodie...*”. Di particolare interesse, quindi, la testimonianza che in questi tre giorni si svolgeva in cattedrale una processione che toccava tre *stationes*: il fonte battesimale, il *sepulchrum* (ormai vuoto) e un altare. In molti luoghi dopo l'*Oratio* e il *Benedicamus* che chiudeva la processione del lunedì di pasqua, seguiva il “*ludus de peregrino*”, che drammatizzava l'episodio di Emmaus, come è documentato nella Chiesa di Padova.

Bartolomeo da Carpi nel suo testamento chiedeva che le lamentazioni di Geremia fossero scritte “*in bona nota*”; in effetti il quinterno membranaceo notato è tra i più armoniosi e curati che io conosca. La grafia è gotica-libraria di un'unica mano dal *ductus* sicuro e preciso.

Osservo che Bartolomeo da Carpi non indicava se le lamentazioni da scrivere dovessero appartenere al repertorio monodico o a quello polifonico. La scelta pertanto potrebbe essere stata fatta da chi era responsabile della musica in cattedrale vicentina in quel tempo, cioè il mansionario tenorista e “*doctissimus vir*” Johannes de Francia che Margaret Bent identifica con Johannes de Lymburgia, un musicista che fece parte del cenacolo del vescovo Emiliani. Le sue musiche polifoniche sono raccolte nel ms. Q 15. Nel 1462, per nuovi carichi di lavoro, Johannes de Francia o de Lymburgia si vide aumentare lo stipendio di 10 ducati d'oro portandolo a 42 ducati “*pro sua mercede docendi scholares clericos*”. Non è dato sapere se ci fosse una comune conoscenza tra Johannes de Francia e il presbitero Johannes De Quadris “*musicus et cantor diu in ecclesia Santi Marci de Venetiis*” (dal 1436 al 1457), che era nato intorno al 1410 nella diocesi di Valva (e Sulmona); certo è che furono scelte le lamentazioni a due voci (cantus e tenor) che più circolavano in quel tempo.

Le sue lamentazioni del triduo sacro, il cui *cantus firmus* è molto vicino al tradizionale *tonus lamentationum* romano, sono costruite in una forma strofica che si adegua costantemente alle dimensioni del versetto biblico alla stregua di un recitativo liturgico; soltanto le cadenze finali sono ampliate e offrono quattro differenti tipi di risoluzioni. L'attribuzione a Johannes de Quadris è avvenuta dalla collazione con il *Lamentationum Jeremie prophete liber primus* (stampato a Venezia, Petrucci, 1506). E a Venezia nel maggio 1436 egli scrisse un Magnificat a 4 voci (uno dei precoci esempi polifonici). Sono composti in polifonia i versetti pari per un'esecuzione *alternatim* con il gregoriano; il *cantus firmus*, del terzo tono salmodico, è variamente trattato. Scrisse inoltre la musica a 3 voci per l'inno *Iste Confessor*, un'unica strofe polifonica che si alternava con la corrispondente melodia gregoriana, melodia che veniva ripresa dal *superius* del brano polifonico creando una perfetta continuità esecutiva.

Nel Cinquecento Vicenza ha vissuto un altro momento importante della sua vita, con l'istituzione nel 1555 delle Accademie dei Costanti e degli Olimpici, con il rinnovamento architettonico della città realizzato dal Palladio, con i sontuosi affreschi e dipinti che ancora oggi ornano chiese, palazzi e ville, con la costruzione del Teatro Olimpico definito dagli accademici nel 1584, ancor prima dell'inaugurazione, “l'ottava meraviglia del mondo”. Alla base di tutto ciò lo studio intenso e poi applicato dell'architettura, dell'acustica, delle proporzioni e della musica.

UN FLASH SULLA MUSICA

Già prima del 1524 il grande umanista Nicolò Leonicensi, docente dell'università di Ferrara, aveva tradotto dal greco in latino gli *Harmonica* di Claudio Tolomeo che avrebbe desiderato donare a Leone X; il pontefice morì prematuramente e anche Nicolò (certamente non prematuramente, essendo morto a 96 anni).

Dal 1535 Nicola Vicentino era alla corte d'Este a Ferrara dove insegnava musica a vari membri della famiglia del duca Ercole II. Era forse stato raccomandato da Giangiorgio Trissino o da Adriano Willaert che era stato a sua volta al servizio della casa d'Este. Il Vicentino era stato allievo del famoso maestro e, seguendo i suoi insegnamenti, componeva madrigali e mottetti nei tre generi musicali (diatonico, cromatico, enarmonico).

Il ms. degli *Harmonica* era rimasto a Ferrara ed è probabile che il Vicentino avesse avuto la possibilità di consultarlo. Fu lui a segnalarlo al Trissino? Vero è che nel 1541, donando a papa Paolo III il lavoro del Leonicensi, il Trissino scrive nella lettera-dedicatoria di aver avuto tra le mani e per caso i libri degli *Harmonica*; proseguiva poi la lettera, com'è noto, denunciando i difetti “*della musica dei nostri tempi; giacché, oltre l'enarmonico e il cromatico, le fa difetto anche nel diatonico di cui unicamente si giova, quella squisitezza e quella perfezione che vi ebbero gli antichi*”.

Intorno al 1540 il Vicentino, per esemplificare le sue speculazioni teoriche sui tre generi, fece costruire l'archicembalo: uno strumento con due o più tastiere per poter dividere l'ottava in 36 microintervalli: l'inferiore di 19 tasti e la superiore di 17 tasti per ottava.

Nel 1546 don Nicola Vicentino dedicò il suo primo libro di madrigali a 5 voci alla vicentina Lucrezia Chiericati, che aveva ricevuto un'eccellente formazione musicale (forse fu allieva dello stesso Vicentino), alla quale scriveva “*non si maraviglierà di questo modo raro di comporre anzi da questo conoscerà et mostrerà altrui quanto miseri sono stati li tempi passati essendo stati privi per fin'hora delli veri concetti musicali con fatica et ingegno del mio maestro ritrovati.*” Sono proprio i medesimi concetti espressi dal Trissino nella nota lettera a Paolo III.

Nel 1555 il Vicentino, dopo la disputa sostenuta con Vincenzo Lusitano nella quale uscì sconfitto, pubblicò a Roma le sue tesi e quelle del vincitore nel trattato dedicato al suo cardinale Ippolito II d'Este: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiarazione, et con gli essempli de i tre generi, con le loro spetie. Et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti musicali.*

Contemporaneamente al Vicentino, Daniele Barbaro, patriarca di Aquileia e coltissimo umanista, disquisiva sui tre generi nel suo trattato “Della musica”(rimasto inedito).

Il trattato, ms. B 26 di 27 pagine si trova a Bologna nel Museo internazionale della musica; fu inviato a Padre Martini dal vicentino Paolo Morellato insieme a vari disegni di Ottavio Bertotti Scamozzi. È singolare coincidenza che il ms. sia partito da Vicenza, dove probabilmente si trovava).

In tema di fonti liturgico musicali vicentine, durante la mia ricerca ho vissuto un altro momento molto importante: la scoperta di un nuovo manoscritto presso la chiesa veneziana di Santa Maria della Consolazione, detta anche “della Fava” dal nome di un legume che era venduto nella zona. La chiesa fu officiata per oltre un paio di secoli dai Filippini i quali nel secolo XIX raccolsero l'elenco delle rappresentazioni promosse nella chiesa e questo ha certamente contribuito alla diffusione di una attività preziosa per Veneria. Ma non tutto fu visto e studiato. La sezione del volume comprende cinque unità: dapprima vengono due Graduali e due Antifonari redatti con ogni probabilità nel XIV secolo, seguono parti indicate dal titolo “pergamene” e infine un quarto volume intitolato “musiche liturgiche varie”. Questo volume ci ha riservato una preziosa scoperta. Il suo contenuto è nettamente distinto dal differente formato delle pergamene, che tuttavia obbediscono a criteri abbastanza comuni: notazione quadrata su 4 righe rosse; tre linee a secco e una rossa; nelle carte più antiche affiorano neumi in campo aperto. Anche a prima vista emerge l'importanza del rinvenimento. Vi si leggono quasi tutti i testi che rientrano nella nostra ricerca. Alla scoperta abbiamo ritenuto doveroso dedicare non poca attenzione per mettere a confronto i contenuti di questa raccolta con i paralleli reperti di Cividale, Venezia, Padova e Vicenza. I risultati, assai interessanti, sono esposti in un lungo articolo pubblicato su “Il saggiatore” nel primo semestre del

1994 al quale, per limiti di tempo, rinvio coloro che volessero approfondire l'esito di confronti.

UN FLASH SUL TEATRO

È risaputo quanto le rappresentazioni teatrali siano debitrice della drammaturgia sacra medievale, ampiamente documentata in Europa, e in particolare, nella Germania meridionale, in Austria e in Svizzera. Cividale, Padova e Venezia sono i centri dell'Italia del nord-orientale, nei quali si sono conservate più cospicue e varie le testimonianze dei drammi paraliturgici. Le sacre rappresentazioni erano legate a particolari solennità: l'Annunciazione (25 marzo), il venerdì santo con la visita al sepolcro di Cristo, il *planctus* della Vergine, la Resurrezione, la Pentecoste. I testi sono tratti dalla Volgata o dall'Officio con procedimento centonico e parafrastico e sono poste in musica soprattutto le parti dialogate che meglio si prestano ad essere dramatizzate. A metà Quattrocento Johannes de Quadris musica a 2 voci i temi della Passione: le Lamentazioni di Geremia, il *Planctus Mariae: Cum autem venissem* e la *Processio in die veneris sancti* (Deposito crucis et hostiae).

Il racconto di Conforto da Costozza di una rappresentazione sacra fatta in piazza duomo dal clero vicentino per la festa di Pentecoste del 1379 è una testimonianza preziosissima del teatro sacro in Italia. Il "mistero" dell'Annunciazione è documentato in varie fonti dal XV fino alla seconda metà del XIX secolo. Dapprima si svolgeva in piazza duomo dove i due chierici rappresentanti la Vergine e l'Angelo salivano per cantare il vangelo di Luca; in tempi più recenti il "mistero" era rappresentato in cattedrale: due chierici in piviale salivano sulle due cantorie (dell'organo grande e del secondo organo) per cantare il vangelo di Luca, posto in musica dai vari maestri di cappella. Del secolo XV ci è pervenuta la parte di *tenor* di autore ignoto. Un mottetto (dialogo) è di Leon Leoni (sec. XVII), *In Annuntiatione B.V.* di Antonio Grotto (sec. XVIII) e *Missus est Angelus etc pel giorno della Annunziata* di Francesco Canneti (sec. XIX).

La passione per la festa e per gli spettacoli diede impulso nelle corti italiane all'invenzione di luoghi teatrali effimeri, nelle sale e nei cortili dei palazzi, per mano di artefici e pittori eccellenti.

Nel 1539 il bolognese Sebastiano Serlio (1475-1554) costruisce a Vicenza un teatro ligneo (a pianta rettangolare a scena prospettica, un'orchestra semicircolare, una cavea a gradoni) nel cortile di palazzo Porto per la recita di una commedia con intermezzi musicali. Descrive il progetto del suo teatro ne *Il secondo libro di Prospettiva* (Parigi 1545; Venezia 1560), un "*trattato sopra le scene*" con l'indicazione degli apparati per la scena "*Comica*", per la "*Tragica*" e per la "*Satirica*".

Andrea Palladio, collaborando con Daniele Barbaro, aveva studiato con disegni e rilievi il teatro di Verona, di Berga a Vicenza, il Colosseo e le Terme di Caracalla a Roma, l'Arena di Pola e quella di Pozzuoli. La ricca documentazione acquisita gli permise di costruire nel 1561 per conto dell'Accademia Olimpica, del quale era membro, un teatro ligneo nel salone del Palazzo della Ragione (la futura Basilica Palladiana) dove si recitò *L'Amor costante* di Alessandro Piccolomini e l'anno successivo la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino.

Nel 1569, dopo il trattato del Serlio sulla prospettiva, si cimenta sullo stesso argomento Daniele Barbaro che pubblica *La pratica della prospettiva...* opera molto utile a Pittori, a Scultori, e ad Architetti.

Nel frattempo Palladio, grazie al suo mentore Daniele Barbaro (dopo la morte del Trissino), è diventato famoso e richiesto architetto e progetta il teatro per gli Accademici Olimpici che fu completato dopo la sua morte (1580) con le scene prospettiche di Vincenzo Scamozzi (1552-1616). Fu inaugurato il 3 marzo 1585 con la rappresentazione dell'*Edipo tiranno* di Sofocle, trascritto da Orsatto Giustiniani e con le musiche dei cori di Andrea Gabrieli.

Nel 1587 Vespasiano Gonzaga si rivolge all'architetto vicentino Vincenzo Scamozzi per la costruzione di un teatro di corte a Sabbioneta: un teatro all'antica sul modello di quello palladiano: il semicerchio (anziché l'ellisse, scelta obbligata dal Palladio per le dimensioni dell'area) con le gradinate della cavea, l'orchestra rettangolare e il palco sopraelevato con la scena fissa.

UN FLASH SULL'ARCHITETTURA

Dopo il ritrovamento nel 1414 del codice di Montecassino il *De Architectura* di Vitruvio, il trattato fu oggetto di un'attenta elaborazione critica da parte degli studiosi. Leon Battista Alberti nel 1485 stampa il *De re aedificatoria*.

Daniele Barbaro nel 1554 compie un viaggio a Roma per visitare i siti archeologici con Palladio, G.B. Maganza e Marco Thiene. Lo scopo è quello di preparare la prima edizione e traduzione critica del trattato *De Architectura* di Vitruvio, che sarà stampata a Venezia nel 1556 con il titolo *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*. Il Barbaro indica nell'euritmia la legge fondamentale di ogni arte, che trova nell'architettura la sua più completa realizzazione. I disegni sono del Palladio il quale, nel 1570, quasi a completamento dello studio del Barbaro, pubblica a Venezia *I quattro libri dell'architettura*, in cui viene illustrata la maggior parte delle sue opere.

Completa questo flash sull'architettura una pubblicazione uscita a Venezia nel 1573 del vicentino Silvio Belli ingegnere del Comune che dedicò al potente cardinale Alessandro Farnese: *Della proportion et proportionalità communi passioni del quanto. Libri tre. utili, et necessarij alla vera, et facile intelligentia dell'arimetica, della geometria, et di tutte le scientie et arti*. Le teorie razionali formulate dal Belli riguardano proprio il tema della proporzione e della proporzionalità applicate all'architettura che influenzarono profondamente Palladio.

E' noto che nella polifonia rinascimentale gli intervalli musicali più usati erano quelli di unisono, ottava, quinta, quarta, terza maggiore, terza minore e sesta minore; l'intervallo di sesta maggiore era sconsigliato perché, risultava dissonante. Palladio utilizzò anche il rapporto di sesta maggiore, un intervallo ancora molto discusso e poco praticato nella polifonia cinquecentesca.

Ecco alcuni esempi di proporzioni musicali applicate dal Palladio (*i palazzi armonici!*).

PALAZZO CHIERICATI

Nella sequenza di stanze del palazzo Chiericati (dove risiedeva l'allieva del Vicentino Lucrezia) le dimensioni non variano soltanto secondo una scala crescente o decrescente, ma sono legate fra loro da rapporti numerici pitagorici: una delle dimensioni di ciascuna stanza è mantenuta nella stanza successiva, mentre l'altra dimensione cambia. La stanza più piccola misura 12 piedi per 18 (2:3=quinta), quella adiacente 18 per 18 (1:1=unisono), la successiva 18 per 30 (3:5=sesta maggiore). Il salone misura 16 piedi per 54 (3:7=duodecima, multiplo di 6) e doveva in origine essere largo 18 piedi (2:5=duodecima, multiplo di 9). Il Palladio "temperò" la larghezza riducendola per evitare che un'altezza eccessiva invadesse il piano superiore.

Altri esempi di proporzioni musicali applicate dal Palladio si riscontrano nel palazzo di Iseppo Porto e nel palazzo Barbaran da Porto.

ULTIMO FLASH: LA MUSICA NEI PALAZZI E NELLE VILLE

Era il nobile che poteva godere delle arti potendo avere al suo servizio architetti, pittori, scultori e musicisti.

La vita del nobile si divideva tra la gestione delle sue responsabilità pubbliche e private in città e la cura delle sue proprietà in campagna. Palazzo in città e villa in campagna, dunque; in entrambi il nobile alternava il negotium con l'otium. L'otium, soprattutto quello estivo in villa, secondo il Banchieri doveva essere combattuto con una semplice ricetta: pittura, poesia e musica.

Circa la pittura sarà sufficiente citare i vari cicli di affreschi delle ville dove l'esercizio delle virtù è stimolato da varie figure allegoriche (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza, sapienza ecc. che in abbinamenti contrapposti sconfiggevano l'errore, l'ignoranza, l'avarizia ecc.). L'esercizio delle virtù era rappresentato pure da scene mitologiche o da gesta di imperatori e di famosi condottieri.

La poesia e la musica sono invece rappresentati nelle numerose raccolte di madrigali che hanno allietato la vita dei nobili nei loro ozi estivi, come raffigurati negli affreschi del Fasolo nella

villa Caldogno (la danza, la partita a carte, il banchetto e il concerto) e le scene di concerto nella villa Campiglia-Negri-Salvi di Albettone.

Molti nobili stipendiavano dei musici, ma sovente era lo stesso nobile che, avviato alla pratica della musica fin dall'infanzia, suonava e cantava "a libro". Un interessante dipinto del Fasolo (della metà del '500) ritrae la famiglia Valmarana. Tre figli di Gianalvise Valmarana e Isabella Nogarola, (Margarita, Ascanio e Isotta) sono ripresi con in mano un libro-parte oblungo. La piccola Isotta ha la parte del Canto, Margarita quella del Tenore e Ascanio quella del Basso: un organico di sole 3 voci.

I compositori amavano scrivere invece madrigali e mottetti con organici più consistenti (5 e più voci, magari dialoganti in due cori) che meglio potevano "muovere gli affetti".

Durante la stagione estiva in villa raramente il nobile poteva disporre di organici consistenti e perciò ricercava brani meno impegnativi (canzonette, arie, madrigaletti) che potevano essere eseguiti anche dagli stessi membri della famiglia, come nel caso dei Valmarana. In effetti le sillogi con questo organico ridotto non sono numerose e ben si era accorto lo stampatore Angelo Gardano che nel 1582, dedicando il primo libro di madrigali a 3 voci di Filippo De Monte alla vicentina d'adozione Maddalena Casulana in Mezari, scriveva: *"vedendo quasi spento il seme de i madrigali a 3 voci (musica tanto comoda et dilettevole) deliberai di suscitarla, et quasi di nuovo ritrovarla al mondo, et però mi volsi al nostro Ecc. Sig. Filippo di Monte, et lo pregai ch'egli volesse dar aiuto à questa mia intenzione.... Averrà forse, che vedendo questi grati al mondo mi volgerà di mano in mano à qualch'un altro di questi eccellenti Musici...."*. Un invito che non riscosse entusiasmanti adesioni...era l'alba della *seconda pratica*!