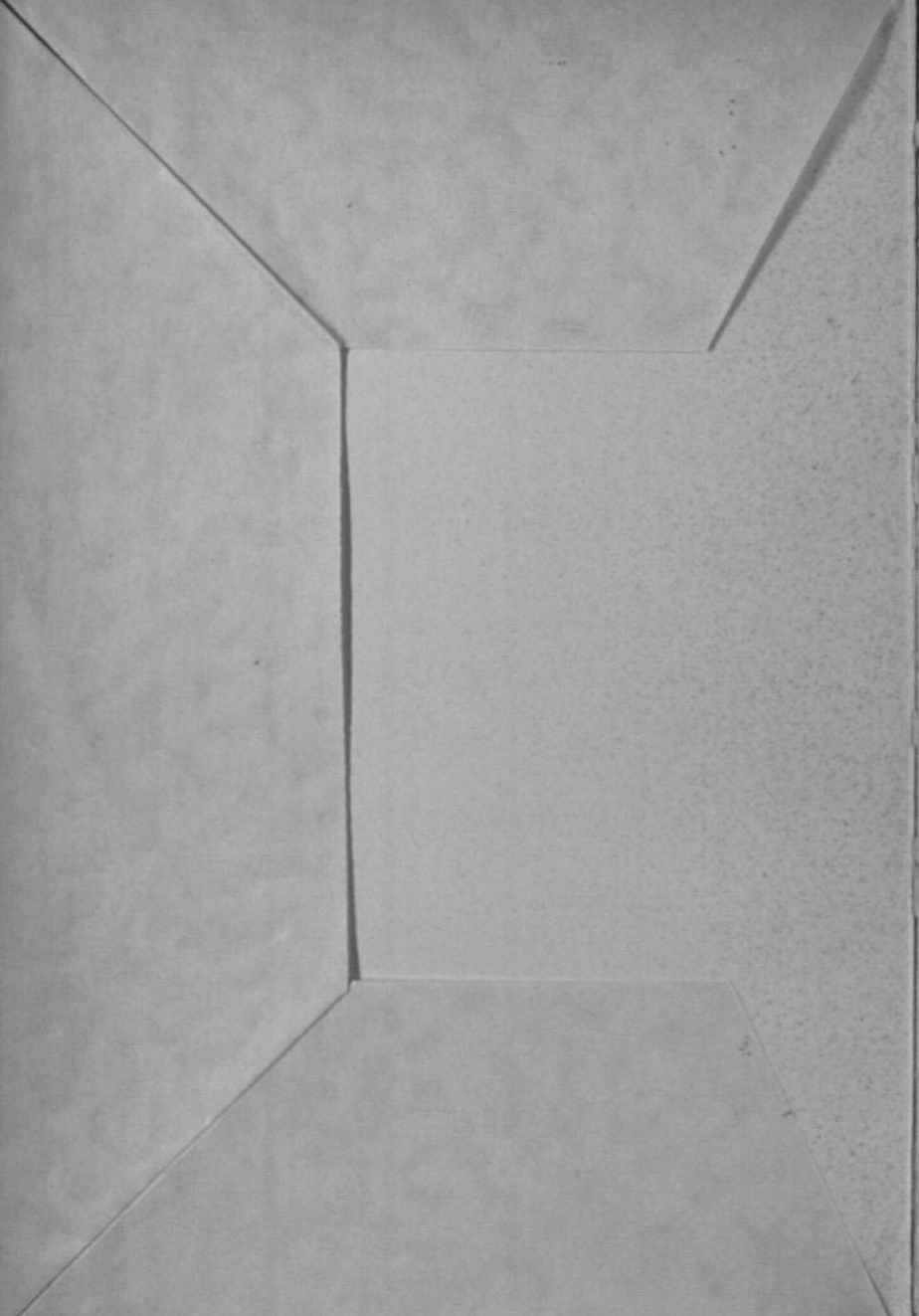


ANTONIO CAPRI
IL SEICENTO
MUSICALE
IN EUROPA



U. HOEPLI EDITORE MILANO



6 GIU. 1933

2. f. 1

I. S. A.
VENEZIA

BIBLIOTECA

1. e. 77

IL BRIGATO MURRAY
IN EUROPA



IL SEICENTO MUSICALE
IN EUROPA

THE SEVENTH MILE
IN EUROPE

ANTONIO CAPRI

IL SEICENTO
MUSICALE
IN EUROPA



ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1933-XI

PROPRIETÀ RISERVATA



INDICE

ITALIA

CAP. I..... - Le origini del melodramma	pag. 1
CAP. II.... - La Camerata fiorentina e Claudio Monteverdi	» 40
CAP. III.. - Diffusione e trasformazione del melodramma	» 92
CAP. IV... - La musica strumentale in Italia dalle origini alla fine del secolo XVII	» 134
CAP. V.... - La musica sacra in Italia nel sec. XVII	» 195

FRANCIA

CAP. VI... - I precedenti dell'opera francese	» 231
CAP. VII. - G. B. Lulli e lo sviluppo ulteriore dell'opera fino a Rameau	» 269
CAP. VIII - Musica cameristica, orchestrale e religiosa	» 300

GERMANIA

CAP. IX.. - L'opera in Germania	» 339
CAP. X.... - La musica strumentale e religiosa	» 368

INGHILTERRA

CAP. XI.. - L'opera in Inghilterra	» 425
CAP. XII. - La musica strumentale inglese	» 447

APPENDICE: Sguardo generale della musica nel restante dell'Europa	» 457
---	-------

AVVERTENZA	» 463
------------------	-------

OPERE CONSULTATE	» 465
------------------------	-------

INDICE DEI NOMI	» 469
-----------------------	-------

PREFAZIONE

Nell'accingermi a dar ragione al lettore dei motivi da cui nacquero le pagine che seguono, devo porre in prima linea l'idea, da me incessantemente accarezzata e vagheggiata, che la musica possa recare elementi di giudizio d'inapprezzabile valore all'intelligenza d'un periodo storico. Quest'idea, pur tardando a farsi strada, ha guadagnato terreno in questi ultimi anni, e potrebbe accelerare maggiormente il suo cammino se la critica musicale si sforzasse di non rimaner chiusa, come di solito suol fare, nell'angusta cerchia delle analisi tecniche che alla maggioranza dei lettori, sprovvisti di cognizioni adeguate, non possono non riuscire ostiche e inamabili; se della musica si cercasse di elaborare e divulgare un concetto più largo, più comprensivo, più conforme alla sua essenza spirituale, dando corso anche per essa ad un metodo critico, analogo a quello che dal De Sanctis in poi ha dato all'Italia una profonda ed elevata consapevolezza del suo svolgimento letterario; se, insomma, si facessero sentire e risaltare i vincoli indissolubili che uniscono l'arte musicale d'una nazione al resto della sua vita.

Espressione immediata del sentimento; immune da quelle soprastrutture logiche e pratiche che il ragionamento astratto e le relazioni quotidiane della vita sociale sovrappongono alla parola, imprigionandola in schemi di definizioni concettuali e di precise nomenclature di oggetti, da cui il poeta dura fatica a liberarne l'emozione primitiva, il significato originario, nascosto sotto la greve ed opaca stratificazione delle esperienze, la musica scaturisce dalla freschezza intatta e nativa della vita interiore, prima ch'essa si raggeli al contatto del mondo esterno che ne arresta il flusso incessante, chiudendolo tra le dighe della riflessione, o pietrificandolo nelle formule in cui l'esperienza si ordina e si organizza. La musica è il monologo segreto dell'anima, echeggiante in quelle inaccessibili e imperturbate solitudini dove non v'è nulla che distraga lo spirito umano da sè stesso, nulla che lo di-

stolga dall'ascoltare le sue intime voci. Essa sorge così naturale e spontanea dal profondo dell'essere, che la sua lingua misteriosa non sembra lasciar adito ad alcuna concretezza rappresentativa di significati e di pensieri, ad alcuna corporeità d'immagini e di forme, e soltanto accogliere ciò che di più etereo e fluttuante è nella translucida evanescenza del sogno.

Attraverso un tramite così immateriale, non è meraviglia che l'anima umana riveli talvolta le sue visioni più ispirate, le sue anelanze più profonde e incontenibili, facendo della musica la testimonianza più eloquente di ciò che l'umanità ha pensato, desiderato, amato, sofferto in un dato periodo della sua evoluzione spirituale. Tutte le maggiori conquiste della storia musicale dimostrano in modo irrefragabile quanto siano lontani dal vero i sostenitori e promulgatori della così detta musica oggettiva, o assoluta, o neoclassica, o comunque altrimenti voglia chiamarsi, una musica spoglia d'ogni significato psicologico e sentimentale, priva d'ogni contenuto d'anima e di vita, ridotta a un mero giuoco sonoro, a un succedersi di architetture armoniche e contrappuntistiche, svolgentisi senz'altra finalità espressiva che il loro esplicitamento e organamento, unicamente rivolto al diletto dei sensi e dell'immaginazione. Se veramente la musica non fosse che questo; se la sua essenza e la sua efficienza si esaurissero in un allettamento edonistico, sia pure d'ordine superiore, il suo contributo alla valutazione e comprensione storica sarebbe del tutto trascurabile e, nell'apprezzamento dei valori e degli ideali umani, non potrebbe portare alcun elemento sostanziale e decisivo. Ma la musica è ben altro. Essa rispecchia in sé la coscienza dei popoli e degli individui, ne seguita i movimenti, ne è la diretta irradiazione spirituale; ha rapporti costanti con la letteratura, col teatro, con la vita di un'epoca. La sua storia è in intimo ed inscindibile rapporto con la storia delle altre arti e con quella del vivere sociale, di cui riflette gusti e abitudini, costumi e predilezioni. Ogni forma musicale è legata a un aspetto della società e concorre a lumeggiarne e particolareggiarne il quadro vario e cangiante. La musica può assumere ed ha effettivamente assunto nei secoli le significazioni più varie, più disparate e, in apparenza, più contrastanti. È stata in dati momenti la figlia del raccoglimento e del dolore, in altri l'espressione della

gioia e della frivolezza. Si è adattata al carattere di tutti i popoli e di tutti i tempi; e quando si conosce profondamente la sua storia e si sono studiate e vagliate le diverse forme ch'essa ha preso nell'evoluzione sociale, non ci si meraviglia che gli estetici abbiano potuto dare di quest'arte le definizioni più contraddittorie e apparentemente inconciliabili. La musica è stata, infatti, volta a volta definita un'architettura in movimento e una psicologia poetica; un'arte tutta plastica e formale, ovvero un'arte di pura interiorità. Gli uni hanno riposto l'essenza della musica nella melodia, gli altri nell'armonia; e tutte queste definizioni contengono un aspetto di verità; tutte sono relativamente esatte, purchè esse vengano ricondotte dalla sfera degli astratti teorizzamenti a giudizi concreti e circostanziati, valevoli per un gruppo di fatti, per un'ora della storia.

La musica è stata prevalentemente architettonica nei secoli XV e XVI, presso i popoli franco-flamminghi; è stata disegno, linea, melodia, bellezza plastica presso gli Italiani del sei e settecento, portati da un innato istinto di razza e da esigenze insopprimibili di cultura e di tradizione a porre al di sopra d'ogni altro pregio la venustà formale, la bellezza organica ed euritmica dell'espressione; è poesia intima, effusione lirica, meditazione filosofica presso i popoli tedeschi, inclini alla riflessione interiore. La musica s'è adattata a tutte le condizioni della società, rispecchiandole in sè. È stata un'arte galante nella Francia di Francesco I e di Carlo IX; un'arte di fede e di combattimento con la riforma luterana; un'attestazione di fasto orgoglioso e di magnificenza regale con Luigi XIV; un'esibizione di eleganze preziose e raffinate, spiritose e sensuali durante il settecento; e, all'appressarsi della rivoluzione e del romanticismo, è divenuta interprete del risveglio liberatore, voce eloquente e prorompente del sentimento e della passione, e ha trovato forme, accenti, modi adeguati a tradurre lo spirito delle società democratiche, uscite dall'ardente crogiuolo rivoluzionario, così come dianzi aveva espresso il sentimento e la sensibilità delle società aristocratiche e feudali.

L'interesse che questi cicli evolutivi attraversati dalla musica possono offrire anche per un lettore sprovvisto di speciali cognizioni tecniche, quando siano illustrati e tratteggiati senza ermeticità di linguaggio, con l'unico intendi-

mento di far entrare la storia musicale nei quadri abituali della cultura, non ha bisogno di essere dimostrato; ed è la persuasione della realtà e vitalità di questo interesse e del profitto che da siffatte indagini può sempre derivare all'incremento degli studi, che m'ha indotto a tentare per il seicento una ricostruzione sintetica, analoga a quella da me già compiuta per l'ottocento e che spero di poter seguire per altri secoli della storia musicale.

Verso il seicento mi ha specialmente attratto il convincimento della necessità d'una rivalutazione critica e d'una rivendicazione ideale, di cui gli studiosi italiani vanno debitori ad un secolo che godette sempre nominanza non buona, a cagione della unilateralità e insufficienza delle indagini che intorno ad esso furono perpetrate; indagini, da cui rimase sempre esclusa la musica, che fu precisamente l'arte in cui si dimostrò, in quel periodo, quanto ancora poteva in fatto di creazione artistica lo spirito italiano.

L'atteggiamento dei critici italiani verso il secolo XVII, ricorda quello di certi antichi geografi conosciuti da Plutarco, richiamato dal Carducci, che: « i paesi a loro ignoti sopprimevano nelle estremità di lor tavole, notando ne' margini « che al di là erano secche arene e torbida palude o freddo « scitico o mare agghiacciato ». Analogamente gli storici del seicento, dopo essersi limitati a constatare che in quel periodo venne meno alla poesia il vigore della concezione feconda e dell'espressione vitale del fantasma, così che essa andò sempre più estenuandosi e perdendo a poco a poco invenzione e movimento, caratteri e passione, fino a ridursi a un monotono flusso e riflusso di parole, a un'onda colorata e sonante di immagini uniformemente incalzanti, conclusero senz'altro che tutto in Italia fu, durante quest'epoca, stagnazione e decadenza; e volendo riassumere in una formula la fisionomia complessiva di quel periodo, escogitarono l'appellativo di età barocca, dando il più delle volte al termine barocco un accento spregiativo, che vuol significare l'enfasi e la gonfiezza delle forme nell'insignificanza del contenuto, la pletoricità e ridondanza dell'ornatezza esteriore nella frigidità dell'animo e nel vuoto intellettuale, la generale assenza dalla vita e dall'arte di quegli eccelsi ideali e di quelle forti passioni, che nella coscienza d'un popolo agiscono come gagliardi e irrefrenabili impulsi alla più alta creazione spirituale.

L'immagine ch'io ho inteso tracciare della vita musicale italiana del seicento vorrebbe contribuire a modificare alquanto il giudizio convenzionale che di solito si ripete meccanicamente su questo secolo, senza esaminare tutti gli aspetti della sua complessa spiritualità. Da questa revisione dovrebbe risultare evidente che anche quest'epoca della nostra storia ebbe le sue grandi figure, i suoi archetipi d'umanità, quegli assertori d'ideali e rivelatori di bellezza che Tommaso Carlyle chiamava eroi. Tali appunto sono Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi, Corelli; e dai tesori d'anima e di spiritualità racchiusi nelle loro opere, irradia ancora una inestinguibile luce, gloriosa testimonianza di quanto poteva in quel secolo la coscienza del popolo italiano.

Naturalmente, non tutti i musicisti italiani del seicento assursero fino a quel segno. Accanto ai veri artisti vi fu, come sempre, la fitta schiera dei lavoratori; accanto ai costruttori vi furono gli zappatori, che tuttavia non possono venire del tutto trascurati nella ricostruzione storica senza che si smarrisca il filo conduttore della sua continuità ideale, il tessuto connettivo della sua perennità, quel graduale affinamento e addestramento degli ingegni e delle facoltà, che prepara gli strumenti e accumula i materiali necessari alla nascita del capolavoro. Ed è appunto per ciò che concerne la parte analitica di questo lavoro, che sento di dover prevenire un'obiezione che potrebbe essermi mossa da coloro i quali credono che, nella storia musicale, il tempo della sintesi e del compendio definitivo sia ancora lontano, e che per molto ancora si debba attendere al dissodamento del terreno mercè l'investigazione di particolari e la trattazione di questioni singole. Al che riesce facile rispondere che i fatti matematicamente accertabili sono relativamente pochi, e che le conclusioni sui problemi particolari si spostano insieme col piano generale della cultura.

Si può inoltre osservare che ogni storia, che sia veramente tale, non spiega che un aspetto del reale ed ha in sé la sua perfezione e la sua immutabilità, che il progresso degli studi non supera, sebbene l'evoluzione della civiltà la circuisca con l'ansia di nuovi problemi, con lo stimolo di nuovi interessi e di nuove domande, ne ricerchi altri modi e altre possibilità, ne vengano spostando le luci, rivelando nuovi aspetti, nel graduale mutamento e approfondimento della co-

scienza dei tempi che fa sorgere all'orizzonte dello spirito nuove visioni e nuovi problemi, per quella vicenda incessante in virtù della quale appunto si forma e configura la storia. In altri termini, una ricostruzione storica è sempre al tempo stesso definitiva e provvisoria; definitiva, in quanto opera d'una particolare individualità che la compie secondo esigenze e prospettive inconfondibili e irripetibili, colorandola delle sue disposizioni e attitudini soggettive; provvisoria, in quanto consultazione di documenti e raccolta di materiali che possono essere indefinitamente ampliati da indagini ulteriori. La storia è ricreazione del passato fatta sulla scorta di testimonianze documentarie che non hanno vita per sé stesse, e solo la ricevono dal soffio animatore della ricerca, dagli interessi che muovono lo spirito investigatore alla soluzione di determinati problemi. Perciò la storia è sempre adeguazione progressiva alla verità, non conquista d'una verità assoluta. Lo spirito umano, che ha creato e va creando giorno per giorno tutta la realtà storica e che, appunto per ciò, può ripensarla e riviverla attualmente e concretamente, non potrebbe esaurire una volta per sempre tutto il dominio del reale senza esaurire sé stesso; vale a dire senza concludere il suo processo evolutivo, ch'è vita e movimento, cadendo per sempre nell'immobilità e nella morte; ciò che è assurdo e contraddittorio. Se, dunque, per iniziare una qualsiasi ricostruzione storica si volesse attendere il giorno segnato per la sintesi definitiva, è chiaro che l'attesa non avrebbe mai fine perchè l'aurora di un tal giorno non rischiarebbe mai il cielo della cultura.

Un'altra obiezione potrebbe essermi fatta sulla ripartizione per nazioni da me adottata nel disporre la materia; ripartizione certamente arbitraria quanto qualunque altra, ma che per più ragioni m'è parsa preferibile, dato che una bisognava pure adottarne, non avendoci ancora il progresso dei mezzi meccanici potuto fornire il modo di esporre simultaneamente al pensiero tutte le parti di un libro. La musica, universale nei suoi mezzi d'espressione, è sempre legata nelle sue manifestazioni più significative all'anima di una razza. Si può anzi asserire che l'assenza di caratteri nazionali in un'opera musicale, è sempre indizio di scarsa originalità inventiva, perchè il genio, anche in musica, è immancabilmente il compendiatore d'una tradizione, il rias-

suntore dell'evoluzione d'un popolo e d'una civiltà. Per questo, una distribuzione della materia basata unicamente sulla classificazione dei generi (musica sacra, musica strumentale, melodramma), come quella adottata dal Combarieu, m'è parsa meno efficace e conforme al mio scopo, come quella che, presentando l'opera dei grandi creatori su differenti piani, non ci consente di coglierne l'unità, che deve accentrarsi nello sviluppo organico della loro personalità.

Convinto inoltre che lo svolgimento ideale di un secolo non possa contenersi entro i limiti posti dal calendario, ma debba seguirsi in tutte le sue premesse e le sue conseguenze più o meno immediate, onde inquadrarne l'evoluzione e definire esattamente il valore e il significato dei suoi apporti, rispetto al passato e all'avvenire, non ho esitato a oltrepassare, tutte le volte che mi è sembrato utile farlo, i termini cronologici del periodo studiato, additandone i precedenti e i risultati di maggior rilievo storico, segnatamente col mostrare come i maggiori filoni della musica secentesca, formati durante il quattro e il cinquecento e grandemente arricchiti da quel secolo d'intenso fervore creativo che fu per la musica il seicento, si assommarono nell'opera dei più grandi maestri della prima metà del settecento, dei quali, senza fornire cenni biografici che sarebbero stati estranei al mio assunto, ho però creduto opportuno tratteggiare rapidamente la fisionomia spirituale e precisare nettamente l'importanza storica.

Altri ragguagli potrei fornire sui criteri da me seguiti nel raggruppare e disporre la materia d'ogni singolo capitolo, criteri sempre informati ad esigenze di ordine distributivo e di chiarezza espositiva; ma preferisco lasciarli al discernimento del lettore, che argomenterà via via dai risultati raggiunti.

Ma qualunque possa essere giudicato il valore di tali risultati, una cosa posso attestare con sicura coscienza: di aver compiuta questa lunga fatica col cuore colmo di letizia, per la gioia di poter servire in qualche modo quell'arte divina, dinanzi alla quale ogni animo alto e gentile deve inchinarsi con adorante umiltà.

ANTONIO CAPRI

ITALIA

CAPITOLO PRIMO

LE ORIGINI DEL MELODRAMMA

SOMMARIO. — I. Dal medioevo al Rinascimento. — II. Il madrigale e i principali madrigalisti. — III. Orazio Vecchi, Giovanni Croce, Alessandro Striggio. — IV. Rappresentazioni teatrali con musica (tragedie, commedie, favole pastorali, commedia dell'arte) e i canti carnascialeschi. — V. Riflessi dell'umanismo nella musica.

§ I.

Non vi è periodo storico più vario di tendenze, più molteplice di orientamenti e d'indirizzi, più difficile ad essere definito e precisato in tutti i suoi elementi costitutivi, del Rinascimento italiano.

I motivi ideali, i germi diversamente attivi e fattivi che diedero l'impulso alla variopinta fioritura rinascimentale, suscitando e promovendo un magnifico risveglio di anime e di coscienze, devono ricercarsi nell'Italia del due e del trecento; fucina di potenti energie, in cui il misticismo si fonde al razionalismo, il volo lirico e gotico alla speculazione dialettica, l'ardore inconsumabile della fede alla formazione enciclopedica del pensiero, riunendo e armonizzando in un solo quadro storico la *Somma* di Tommaso d'Aquino e l'incontenibile impeto francescano, le idee universali della Chiesa e dell'Impero alle immagini grandiose, risorgenti a nuova vita della non mai dimenticata unità romana, il frammentismo delle torri e delle guerriglie alle mirabili costituzioni e centraliz-

zazioni dei comuni e delle repubbliche guerriere e marinare, l'individualismo centrifugo e dispersivo delle sette religiose ed ereticali, pullulanti dal ceppo evangelico alla imperturbata maestà della Chiesa di Roma, che consacrava vescovi e imperatori, restando arbitra suprema e regolatrice morale e spirituale del mondo civile.

In questo tumulto di passioni e di energie, in questo fervore d'idee e di opere si faceva strada quell'amore per l'antichità che si è battezzato col nome di «umanismo», e che, richiamando alla vita autori dimenticati, restaurando monumenti e tradizioni, rintracciando codici e volumi, rievocando le vicende storiche della Grecia e di Roma, le gesta degli eroi, i lumi dei saggi, le norme e le forme del diritto, le figurazioni e le trasfigurazioni dei poeti, le epiche narrazioni degli storici, doveva dare al popolo italiano il senso delle sue origini auguste e vetuste, ricreare e consolidare l'immagine d'un passato in cui il presente potè specchiarsi col desiderio di assomigliarvi, di compenetrarsene sempre più intimamente, per quanto lo consentivano le mutate condizioni di vita.

Uno strano profumo sorgeva dalla terra in quel tempo; profumo di misteriosa stagione, di rinnovellate aurore: quello della civiltà dissepolta, delle statue preservate e conservate sotto le zolle. Grande dovette essere la vertigine della rivelazione, quando l'ansia dei grandi segreti si appagava, scoprendoli già risolti dai millenni, ma altri se ne annunciavano. La maturità intatta e incontaminata dei mondi lontani insegnava ai fiori della nuova primavera qual forma avrebbe avuto il prodigioso frutto dell'estate. Raminghi per chinarsi su un marmo dissepolto come sullo specchio del loro domani, gli artisti andavano di città in città, pellegrini verso il mondo antico, come altri verso la Terra Santa; e sotto il loro passo si santificava questa nuova terra dei miracoli.

Così il risorto sentimento classico trovò in Italia una rispondenza immediata nell'anima nazionale e popolare; e, prima di isterilirsi nell'academismo, prima di stagnare nelle secche del secentismo e dell'aradnia, fu manifestazione profonda dell'anima della stirpe, anelante a ricongiungersi alle sue radici storiche e a far rifluire nelle sue vene tutta la linfa della tradizione.

Ne abbiamo un magnifico esempio nella maestosa figura-

zione dell'antichità che ci è offerta dal limbo dantesco, ove il Poeta si circonfonde spontaneamente dell'aureola emanante dalle opere di bellezza e di pensiero da essa tramandate, facendosi accogliere quale fratello da Omero, Virgilio, Ovidio, Lucano ed Orazio: « sì ch'io fui sesto fra cotanto senno ». Ed è Dante stesso che, dopo aver cercato la consacrazione dei maggiori esponenti della poesia classica e pagana, si fa coronare poeta da S. Pietro, mostrando per tal modo che, nella sua coscienza non esisteva un distacco assoluto, una inconciliabilità radicale fra il mondo antico e il nuovo ordine di valori morali e spirituali instaurati dal cristianesimo, così che tutti i simboli e tutte le dottrine espresse dalle due opposte concezioni potevano armonizzarsi e fondersi alla luce unificatrice dell'eterna poesia.

Col Petrarca la visione umanistica si allarga, investe tutta la vita. Essa non è più soltanto culturale, ma è stato d'animo intimamente esplorato, ricco di risonanze e di sfumature. Il poeta di Laura vive in intima corrispondenza spirituale con gli scrittori antichi, come fossero suoi contemporanei, s'intrattiene con essi in lunghi colloqui, indirizza loro epistole come a persone vive, li fa partecipi di ogni atto importante della sua vita, e muore reclinando il capo sul volume del suo poeta prediletto: Virgilio. In lui la fede nella virtù formatrice dei classici va congiunta all'ossequio costantemente tributato all'universalità del cattolicesimo romano; e questo tratto si perpetua nel quattrocento, quando la passione per l'antichità desta un fervore di ricerche e di esplorazioni che il Carducci definiva una grande crociata della civiltà.

Inoltrandoci nel Rinascimento, vediamo tramontare gli ideali e i sistemi politici del medioevo. Non si pensa più alla monarchia universale, e tanto meno al protettorato germanico invocato da Dante. Anche il sentimento vivissimo della libertà comunale si affievolisce fino a spegnersi interamente. La nuova realtà storica è lo stato fondato dal condottiero e governato dal tiranno; signore che non tarda a divenire principe.

Il popolo non ha più alcun peso sulla bilancia della cosa pubblica, è livellato dal giogo dei dominatori che non ne fanno alcun conto come classe sociale; e questo accade anche nella repubblica veneta, dove invece di uno si ha una

oligarchia di tiranni. In compenso, questi despoti erano protettori delle arti. Nel campo della musica avremo modo di constatare ad ogni passo nel corso di questo lavoro quanto quest'arte deva all'opera illuminata dei Gonzaga, dei Medici, degli Este. Lo splendore d'arte a cui assurge nel cinque e seicento la cappella granducale di S. Marco, non è comparabile che a quello di cui godette nella stessa epoca la cappella pontificia; e tutte le Corti d'Italia furono, sebbene in grado diverso, centri d'arte e di cultura aperti a poeti, pittori, architetti, scultori, musicisti, che vi trovarono i mezzi necessari al pieno esplicamento della loro attività creatrice.

Principi e privati si fanno ricercatori assidui e difensori tenaci della risorgente antichità di cui le scuole, le accademie, le università divengono focolari attivissimi, centri di culto e di propaganda. Tutte le manifestazioni dell'arte e del pensiero sono penetrate e riplasmate da un lievito di rinnovazione che fermenta in ogni campo dell'attività spirituale, fecondando tutti i rami dello scibile; e, a fondamento di questa grande trasformazione, sta un mutamento radicale della coscienza, un nuovo apprezzamento del mondo e della vita.

L'uomo, che nel medioevo aveva tenuti fissi i suoi occhi verso il cielo, considerando l'oltretomba come la sua vera patria e non attribuendo alla vita terrena altro valore che d'una apparizione fugace, d'una sosta momentanea, transitoria ed effimera, valevole solo come preparazione e scala all'eterno, ora celebra la vita in sè stessa, e ne trova la ragione e la giustificazione nella bellezza, nell'arte, nella poesia, nel pensiero, o nell'azione operosa e produttiva, che gliene rivelano il significato ed il valore. L'uomo, che nel medioevo aveva riguardata la natura terrena come nemica della perfezione celeste, come il carcere platonico dell'anima, interpretandola come un immenso geroglifico simbolico, ora si sente pervaso e inebbiato dallo spettacolo molteplice dell'universo, dalla sinfonia delle forme e dei colori, e spalanca gli occhi davanti a tutte le incarnazioni della bellezza, davanti a tutte le apparizioni di corporea e plastica venustà. Inoltre, l'uomo rinascimentale non si sente più parte di un tutto, atomo nell'universo, ma si sente centro di questo universo, microcosmo riflettente il macrocosmo; sentimento da cui derivano due altri aspetti della vita italiana in quel periodo: sviluppo della personalità e cosmopolitismo.

Un'aura primaverile, carica di tutti gli effluvi della bellezza antica, rigermogliante nella freschezza di una nuova aurora spirituale, di un nuovo mattino d'arte e di poesia, circola in tutte le città italiane, ognuna delle quali porta al meraviglioso concerto la sua nota concorde e tuttavia inconfondibile; si effonde nelle sale magnifiche dei palagi signorili, istoriate di battaglie e di trionfi; aleggia nei giardini delle ville sontuose ridenti di marmi e sonanti di chiari zampilli; trascorre sulle verande fiorite dei castelli, ove dame e cavalieri si scambiano motti faceti e galanterie preziose, o intonano sonetti e strambotti, ballate e madrigali, o sussurrano languidamente d'amori furtivi e di esotiche nostalgie; penetra nella misteriosa silenziosità delle basiliche e delle cattedrali, ove la insonne fatica degli artefici effigiava empirei di luce e apocalittiche ombre, miracoli e martirii, resurrezioni e agonie, condanne e assunzioni, gesti di profeti e voli di angeli, nelle nicchie, sulle cupole, sulle volte, sugli altari.

Ora, che accade della musica nelle vicende storiche del periodo che corre da Dante alla fine del cinquecento? Partecipa essa del risveglio umanistico e rinascimentale, o, malgrado tanta e sì diversa fioritura, s'attiene ancora ai modi e alle forme lasciate in retaggio dal medioevo? E, se partecipa al movimento generale, in quale misura e sotto quali aspetti le sue fasi evolutive si accordano a quelle delle altre arti, e fino a qual segno si può affermare che le modificazioni e le trasformazioni ch'essa subisce, si accordino o differiscano dalle manifestazioni coeve dello spirito italiano? Sono queste le domande a cui bisogna rispondere quando si voglia comprendere pienamente la genesi delle forme musicali che alla fine del cinquecento e nei primi decenni del seicento sembrano sbocciare improvvisi, come se fossero nate per generazione spontanea, maturate al sole d'una breve giornata, ma che poi, considerate più attentamente, ci appaiono come il prodotto d'una lunga evoluzione storica, in cui entrano elementi e fattori di varia natura e provenienza, svoltisi non solo nell'ambito esclusivo dell'arte sonora, ma anche in quello più largo e comprensivo della poesia, della letteratura, della drammatica sacra e profana, dell'erudizione umanistica e filologica.

Considerando le cose superficialmente, potrà sembrare a molti che il Rinascimento musicale ritardi di due secoli ri-

spetto a quello delle altre arti, giacchè è soltanto alla fine del secolo XVI e al principio del XVII che si verificano i grandi fatti abitualmente additati come indice e prodotto del rinnovamento artistico nel campo musicale: la creazione del dramma musicale, avvenuta a Firenze, attraverso gli esperimenti di un cenacolo di letterati, di poeti, di eruditi, di musicisti e di colti dilettanti, che dagli storici prese nome di « camerata fiorentina », e la consacrazione del nuovo genere, per opera di Claudio Monteverdi, che lo innalzò fino da quei primordi a un'alta significazione umana e spirituale; la creazione parallela dell'oratorio, che raggiunse la perfezione di cui era suscettibile lo svolgimento intrinseco e coerente delle sue forme organiche mercè il genio di Giacomo Carissimi; la creazione e lo sviluppo della musica strumentale, che raggiunse la sua espressione più alta nella toccata di Gerolamo Frescobaldi e nella sonata di Corelli.

Ma, per valutare esattamente la portata storica di questa mirabile fioritura d'intelletti e di opere e spiegarne la complessità di struttura e la molteplicità di forme, bisogna rendersi ben conto che essa non sbocciò improvvisamente, come per il miracolo di un « fiat » sceso inopinatamente dal cielo, ma sorse attraverso un lungo processo storico, su un terreno alimentato dalle linfe e dai succhi di esperienze multiple; fu il punto di arrivo e di convergenza di vari filoni culturali, che bisogna rintracciare e sceverare investigando l'occulto lavoro dei secoli.

Il melodramma, l'oratorio e le diverse forme della musica strumentale furono, non già premesse, ma conseguenze, internanti le loro radici in un lungo passato storico che alla critica spetta di scoprire e di determinare esattamente, come noi ora tenteremo di fare, cominciando dallo studio di quel complesso di fattori che si assommarono nella creazione del teatro musicale italiano: i canti popolari, le frottole, il madrigale, le prime rappresentazioni profane, specie in occasione di feste; il teatro drammatico con le tragedie, coi drammi sacri, con le favole pastorali, con le commedie classiche o moderne e, segnatamente, con gl'« intermedî », che infiltratisi in esse, divennero infine preponderanti; forme d'arte tutte codeste nelle quali ebbe maggiore o minor parte la musica e che, perciò, quando vi si aggiungano i canti carnascialeschi, le mascherate, le giostre, i rispetti, gli stram-

botti e tutte le forme della lirica popolare, rappresentano le fonti dirette ed immediate del melodramma, quale si costituì organicamente alla fine del cinquecento. Onde, la camerata fiorentina, se ebbe innegabilmente una grandissima importanza, in quanto dette a tutti gli elementi entrati nel quadro del melodramma una forma definitiva, che poi rimase come modello del genere, non può in alcun modo essere indicata come sola iniziatrice di un movimento che ebbe scaturigini varie e profonde, così che la riforma, operata dai fiorentini, non fece in sostanza che fissare ed integrare in un'azione scenica concreta, elementi musicali e drammatici che già preesistevano.

La vera efficacia e la profonda originalità di quella che si suol chiamare con poca proprietà la « rivoluzione musicale italiana del seicento », e che fu invece il risultato lentamente maturato di un lungo processo evolutivo, sta invece propriamente nel fatto che questa pretesa rivoluzione era nata da uno spontaneo sbocciare di canti popolari, da un potente risveglio del sentimento musicale che, scaturito dal popolo e penetrato nella musica d'arte, la liberò dalla pedanteria accademica, la svestì delle formule scolastiche e le restituì la piena umanità del suo contenuto, l'intimo valore della sua essenza spirituale ed espressiva. Fu un movimento spontaneo, schietto, istintivo, in virtù del quale, nella prima metà del cinquecento, appaiono già definiti quegli elementi che i musicisti eruditi innestarono poi alla tradizione.

Appunto per questo l'opera in musica riassume tutte le aspirazioni che, per logica necessità, dovevano confluire in essa: quelle tendenze dualistiche di musicalità nel linguaggio, di concretezza nell'idealità, di piacere nel sentimento, di abbandono nel realismo, che erano caratteristiche della nostra anima nazionale, così come l'aveva foggiate la Rinascenza.

L'umanesimo in musica (e la camerata fiorentina non è che un episodio umanistico) fu una riproduzione tarda e riflessa, limitata a una ristretta cerchia di studiosi; fu una sovrapposizione, un fenomeno appartenente al periodo meno spontaneo.

Si deve tuttavia — come meglio vedremo in seguito — ai tentativi dei fiorentini se si poté vincere l'abitudine invalsa di considerare come classica soltanto la polifonia, e se poté farsi strada il concetto dell'attore unico, ciò che con-

sentì il passaggio decisivo dalla musica puramente vocale alla musica drammatica, e trasse alla luce dalla massa corale del canto polifonico l'individuo senziente, sofferente, operante, che prima non era che una voce anonima e impersonale (soprano, contralto, tenore, basso), ed ora assume un carattere, acquista una fisionomia, svolge un'azione autonoma, diviene persona drammatica dotata d'una vita indipendente e inconfondibile, di passioni, d'affetti, d'una sensibilità, d'un nome: si chiama Dafne od Arianna, Orfeo o Euridice: creature viventi di vita propria, anelanti nell'amore e nel dolore, soggiacenti al caso o al destino.

Per poco che si rifletta, si comprenderà tutta l'enorme importanza di questa trasformazione. Era un nuovo mondo che entrava nella musica: il mondo della personalità che si staccava dallo sfondo neutro del canto collettivo e si profilava nettamente, con lineamenti precisi. Era l'individuo che si sostituiva alla collettività, il trionfo della melodia, del canto espressivo o, come ebbero a dire i fiorentini, del « recitar cantando ».

Ma, per quanto concerne la formazione e l'elaborazione degli elementi essenziali e costitutivi della nuova tendenza (il risorgere del senso melodico, l'apparire del senso armonico, l'affermarsi della tonalità moderna), bisogna cercarne il germe e la sorgente nella musica popolare, da cui nacque il nuovo principio dell'espressione soggettiva che il madrigale doveva svolgere artisticamente, giungendo fino alla scena dialogata e al monologo drammatico, a misura che nel complesso corale della composizione multivoca, la melodia tende a stabilirsi nella voce superiore, mentre le altre voci si raccolgono, si subordinano, perdono la loro individualità, assumono l'ufficio d'accompagnamento che, in seguito, passerà agli strumenti, più efficaci per il contrasto dei timbri. Il movimento, iniziatosi nella musica popolare, passa a poco a poco alla musica dotta; e poichè esso compie le sue esperienze principalmente sul terreno del madrigale, è questa forma della musica cameristica cinquecentesca che dobbiamo innanzi tutto caratterizzare.

§ II.

Nel trecento, all'epoca di Dante, il madrigale aveva avuta una intensa, sebbene fugace, fioritura per opera di Gherardelli, di Giovanni da Cascia e di altri musicisti che, come si può chiaramente scorgere dall'episodio del musicista Casella nel secondo canto del *Purgatorio* dantesco, dove lo sentiamo intonare una canzone del Poeta, solevano rivestire di note i sonetti, le canzoni, le ballate, le cacce, accrescendone il fascino con l'ala canora di dolci e fragranti melodie, d'impronta schiettamente popolare. Ma, questa primitiva efflorescenza madrigalesca che, per la semplicità della sua espressione monodica (tratto che la distingue nettamente dal madrigale cinquecentesco essenzialmente polifonico), e per la dolce armonia del suo canto poetico, è stata talvolta additata come un antecedente e un antefatto storico del melodramma, ebbe in realtà breve durata, e non lasciò traccia nella musica quattrocentesca dove, malgrado il culto persistente del Petrarca, le norme metriche e le forme melodiche praticate dai trecentisti andarono perdute, non escluso quel tipico organamento in terzine coronate da uno o più distici a rime baciato che, secondo il Carducci, ne attesta l'origine popolare.

Analogamente, si perdette ciò che nel madrigale trecentesco era di autoctono, di nazionale, di schiettamente popolare e nativo, per l'inatteso sopraggiungere dalla Francia di due manifestazioni imprevedute: l'«*ars nova*» di Filippo da Vitry (1291-1351), che ebbe una immediata ripercussione nelle speculazioni dotte e complicate dei teorici, e il canto polifonico fiammingo, importato specialmente attraverso i contatti dei nostri cantori con quelli oltremontani, provenienti in particolar modo dalla cattedrale di Cambrai, che fecero prevalere rapidamente il gusto per le sapienti combinazioni contrappuntistiche, soffocando i timidi fiorellini «*pur mo nati*» della lirica popolare.

Varie circostanze ambientali e condizioni politiche aumentarono il flusso dei musicisti stranieri in Italia, a cui la Corte Pontificia, reduce dalla cattività d'Avignone, aveva segnato la via; circostanze e condizioni che G. Cesari, in uno

studio sulla musica alla Corte sforzesca ⁽¹⁾ addita nei seguenti fatti: l'azione personale di Pietro d'Ailly, cancelliere dell'Università di Parigi, indi vescovo di Cambrai; la facoltà concessa dalla Curia romana ai cantori beneficiati nella cattedrale della stessa Cambrai, di conservare i loro *fructus in absentia*; l'esempio autorevole offerto dal Grenon, trasferitosi da Cambrai a Roma con un piccolo coro di putti cantori, e dal Dufay, caposecuola del fiamminghismo contrappuntistico che, maturato alla scuola dell'inglese Dunstaple, passò successivamente in Italia.

Le canzoni francesi e le messe composte nello stile del primo grande triumvirato di contrappuntisti, Gilles Binchois (1400?-1460), John Dunstaple (1370?-1453), Guillaume Dufay (1400-1474) sostituiscono per tal guisa, fino dall'alba del quattrocento, i madrigaletti e le fresche cacce della lirica monodica trecentesca; e il madrigale polifonico italiano, quale si svolse nel cinquecento nella cornice ambientale delle Corti principesche, non offre dunque alcun nesso di derivazione storica con quello del secolo XIV, ma appare piuttosto come una propaggine del tronco fiammingo, penetrata da nuove esigenze di espressività e chiarezza; esigenze che trovano una materia poetica adeguata nella lirica galante e profana.

Lo spirito sociale e l'anima collettiva del Rinascimento, variamente espressi dalla tendenza di tutte le arti alla costruzione armonica e sintetica, alla complessità, all'affresco grandioso, alla vastità degli sfondi architettonici e delle proporzioni statuarie, trovarono nella coralità polifonica un linguaggio particolarmente adeguato ed efficace; e gli edifici contrappuntistici delle messe e dei mottetti sorsero gareggiando di lena costruttiva con le cattedrali erette dalla insomne fatica di intere generazioni d'artefici. Polifonismo sacro (musica liturgica) e polifonismo profano (madrigale) sono il duplice fiore sbocciato dalla medesima radice fiamminga.

La musica religiosa del cinquecento, improntata ad austerità solennità, è, in certo senso, ricongiungibile alla corrente umanistica che, tesaurizzando l'antichità, realizza un

(1) G. CESARI: *La musica alla Corte Sforzesca*. « Riv. Mus. It. », Torino, Bocca, 1922.

accordo superiore fra il naturalismo ideale di un paganesimo artisticamente raffinato, e lo spirito mistico e cristiano tramandato dal medioevo. Così, ad esempio, Palestrina traduce l'anima della cattolicità in una perfetta euritmia e venustà di forme. Ciò che la parola di Dante aveva sfiorato e vagheggiato con l'intimo struggimento dell'inattingibile, col sentimento ripetutamente espresso della propria inadeguatezza e insufficienza: l'ardore e il fulgore della visione divina, la manifestazione sensibile e intelligibile di quella viva forma di bellezza « che solo amore e luce ha per confine », Palestrina riesce ad esprimere nel linguaggio indefinito e magicamente evocatore della musica. Vero Raffaello dei suoni, il divino perde in lui ogni bruma di trascendenza, cala sulla terra, diviene poesia, amore, verbo di riscatto e di rigenerazione, s'incarna in una forma classica e plastica, d'una sublimità austera e dolce, intima e inaccessibile.

Il madrigale cinquecentesco nasce invece dalla congiunzione del mottetto tradizionale fiammingo con la frottole italiana, ma assume subito un carattere proprio e inconfondibile.

Le frottole o barzellette ⁽¹⁾, d'andatura popolare, scritte in contrappunto omofono e sillabico, rappresentano in fine del quattrocento e in principio del cinquecento la reazione dei musicisti italiani agli eccessi del tecnicismo nordico, la riscossa della melodia immolata al culto del contrappunto. Celebri compositori italiani e francesi furono attratti da questo genere, in cui eccellevano Bartolomeo Trombonecino, veronese; Marco Cara, che fu al servizio della Corte mantovana dei Gonzaga dal 1495 al 1525; Ludovico Fogliano (detto anche Fogliani e Folianus), modenese, morto nella sua città natale verso il 1539; Pesenti, Capreoli, Luprani, Scrivani, ecc.; musicisti che si compiacevano di obliare nella freschezza rusticana di questa composizione gli artifici di scrittura richiesti dalla elaborazione delle cinque parti d'una messa, variate indefinitamente. Adriano Willaert, Arcadelt, Verdelot si mostrano sensibili al fascino ingenuo della frottole che fornisce quasi unicamente la materia delle prime raccolte pubblicate da Ottaviano Petrucci da Fossombrone

⁽¹⁾ Dette anche « giustiniane », da Leonardo Giustiniani (1385-1446), patrizio veneziano che per primo le coltivò.

(1466-1549), che dal 1501 inizia a Venezia la stampa musicale, valendosi di caratteri metallici di sua invenzione.

Ma questi compositori, formati nella tradizione contrappuntistica fiamminga, sono troppo raffinati per non mirare più in alto, vagheggiando un genere che, pur serbando la stessa libertà d'ispirazione, rispondesse alle esigenze del loro gusto squisitamente coltivato. Questo genere fu appunto il madrigale, principale strumento dell'evoluzione musicale durante la Rinascenza; mezzo efficacissimo e multiforme di espressione, contenente, dapprima in forma di chiuso e inviluppato germe, poi in modo sempre più evidente e appariscente, il principio estetico che formerà la base della riforma fiorentina. In quanto alla forma del madrigale, essa non ebbe limiti; è la poesia che ne determina la struttura. Esso non è costruito su un tema gregoriano (*cantus firmus*), come la messa e il mottetto; tutte le parti vi svolgono liberamente il loro processo discorsivo, motivato unicamente dagli accenti, dalle inflessioni, da tutte le particolarità espressive del testo poetico. Taluni madrigalisti, avendo scelto testi composti di versi liberi o ineguali, a rime distribuite casualmente, senz'altra regola che l'accento lirico o il capriccio sentimentale e fantasioso, hanno dato a questo genere una completa indipendenza dalle regole; altri si chiusero invece tra le strettoie della più rigida disciplina contrappuntistica; tutti tendono ad una esatta traduzione sonora della parola, all'espressione fedele dei sentimenti; tutti cercano l'equivalente fonico del pensiero poetico. Il musicista prendeva un gruppo di versi (generalmente una strofa stralciata da un poema) e li trattava, sia in contrappunto omofono semplicissimo, sia, al contrario, in uno stile finemente cesellato. La più grande libertà regnava in questo nuovo genere. Le quinte parallele, le false relazioni che sarebbero state severamente rimproverate a un compositore di messe e di mottetti, erano qui tollerate, a condizione però che siffatte derogazioni alle regole potessero giustificarsi con una chiara intenzione espressiva.

La musica del madrigale non aveva il suo fine in sè stessa, come quella liturgica; essa traeva dal testo poetico la sua ragion d'essere e ne subiva tutte le suggestioni. Il compositore non si limitava a tradurre melodicamente e armonicamente il carattere generale del corto poema, ma ne sotto-

lineava minuziosamente ogni frase, ogni inflessione, ogni parola. L'idea della durata, dell'immobilità era caratterizzata dall'arresto d'una voce; i sospiri si esalavano in pause del discorso melodico; le carezze amorose si snodavano in ghirlande di fioriti contrappunti. Questi artifici madrigalistici non tardarono a penetrare nelle vecchie forme della musica polifonica (mottetto, messa, canzone francese, ecc.), e finirono per costituire un vasto repertorio di procedimenti convenzionali, a cui tutti i compositori attinsero largamente.

Concepito dapprima nei modi chiesastici tradizionali da Willaert ed Arcadelt, il madrigale è tratto dalla libertà della sua condotta generale e dalle sue intenzioni pittoresche e descrittive ad accogliere l'impiego di note alterate, che portarono a tentare modulazioni fino allora sconosciute, preparando l'avvento delle tonalità moderne e delle cadenze armoniche. E se Gesualdo da Venosa, accumulando passaggi alterati e artifici modulatori in continue sovrapposizioni, non mostra vero senso della tonalità moderna, ma si rivela piuttosto unicamente preoccupato dal proposito di sorprendere, di meravigliare, di stupire, (proposito che diverrà il tratto essenziale dell'estetica barocca in ciò che ha di più affettato e caduco), Luca Marenzio, Cipriano di Rore, Nicola Vicentino e, più tardi, Claudio Monteverdi applicano il genere cromatico con vero senso di artistica espressività; e il Vicentino, nel suo trattato de *L'Antica Musica ridotta alla Moderna pratica* (1555), si oppone al rigido tradizionalismo di Zarlino, facendo intravedere nuove strade, percorse in seguito appunto dal genio di Monteverdi.

Letterariamente il madrigale è un piccolo componimento poetico che svolge un concetto ingegnoso o un pensiero galante; quasi sempre opera di circostanza, contrassegnata dalla raffinatezza elegante e manierata delle Corti rinascimentali, atta ad appagare il gusto d'una società che si compiacceva dei suoi giuochi di spirito. Materia abituale della lirica madrigalesca è il vasto repertorio del petrarchismo e quello più vivo e spigliato delle canzoni e canzonette, degli strambotti e rispetti d'amore, senza nulla di epico, a modo della ballata scozzese o della romanza spagnola, con accenti e intonazioni spesso affini alla satira e al cinismo della novella borghese. È una lirica non più intellettuale e riflessiva come quella dei poeti anteriori, e neppure di pura forma come

quella dei poeti di poi, ma di sentimento e, più ancora che di sentimento, di senso, con le raffinatezze e i rapimenti ed anche le grossolanità del sensualismo.

Svoltosi in un ambiente aperto alle più diverse tendenze, il madrigale superò ogni limite di frontiera e fu improntato al più vario eclettismo di forme e di atteggiamenti che mai abbia offerto la lirica profana, sebbene i testi poetici, a qualsiasi genere appartenessero, oscillassero quasi sempre fra la preziosità sentenziosa e concettosa dell'erotismo cortigianesco e le espressioni d'una sensualità più schietta ed immediata, e perciò più viva nelle sue intonazioni e nei suoi colori.

I maggiori esponenti del madrigale furono — oltre ai già citati — Luca Marenzio (1553?-1599), Jacob Arcadelt (1514?-1557), Gesualdo principe di Venosa (1560?-1614), Cipriano di Rore (1516-1565), che Monteverdi chiama il divino Cipriano, e Filippo Verdelot (vissuto in Italia dal 1525 al 1565, e morto prima del '67) — Francesco Corteccia (1510-1571), Alfonso Ferrabosco (1543-1588), Vincenzo Rufo (1520-fine del 1500), Costanzo Festa (cantore della cappella Pontificia dal 1517, morto a Roma nel 1545), Orlando di Lasso (1530-1594), Claudio Merulo (1533-1604), Costanzo Porta (1530?-1601), Filippo di Monte (1521-1603), Andrea Gabrieli (1510?-1586), Giovanni Gabrieli (1557-1612) e lo stesso Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), che pubblicò tre raccolte di madrigali, i quali tuttavia, malgrado la purezza della scrittura e la venustà della forma, non hanno che un'importanza secondaria rispetto alla restante produzione palestriniana.

Madrigalisti furono pure gl'iniziatori del melodramma, Jacopo Peri, Emilio de' Cavalieri, Marco da Gagliano, e madrigalista grande fu, come s'è accennato, Claudio Monteverdi. Il madrigale acquista grande voga a cominciare dal 1530 ⁽¹⁾. Le nozze di Cosimo de' Medici con Eleonora di Toledo (1539), di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria (1565), di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lo-

(¹) Ci si può formare un'idea del numero di madrigali composti in questo periodo, scorrendo il catalogo delle loro edizioni nella bibliografia di EMIL VOGEL: *Bibliothek der gedruckten Weltlichen Vocalmusik Italiens, aus den Jahren 1500-1700*, Berlin, Hack, 1892, due volumi. —

rena (1580) fornirono l'occasione di copiose esibizioni madrigalistiche, e segnano i cinquant'anni di maggior fioritura del madrigale.

Durante questo periodo il madrigale non resta stazionario. Le sue tendenze descrittive e imitative vanno sempre più accentuandosi, e la cura della perfetta adesione fra il testo e la musica si fa sempre più meticolosa. Sebbene il suo precipuo interesse rimanga sempre motivato e condizionato dagli espedienti arcaici dello stile contrappuntistico (canoni, intrecci, imitazioni, passi fugati, ecc.) pure, per la tendenza di questa composizione ad assorbire in sé ogni sorta di effetti, a utilizzare tutti i mezzi, ad assumere ogni maniera di atteggiamenti espressivi, tendenza che già l'aveva tratta ad una grande varietà di forme metriche e polifoniche (dialoghi, giochi, imitazioni, epigrammi, battaglie, satire, ecc.), essa finisce per accogliere un accompagnamento strumentale; e quando vuol concretare ed attuare artisticamente un contenuto veramente espressivo, patetico e sentimentale, si accosta gradatamente allo stile monodico, dando così origine all'aria a una sola voce.

In questo processo evolutivo, attraverso il quale si vengono elaborando e plasmando gli elementi costitutivi del futuro melodramma, si ebbero naturalmente delle fasi intermedie di oscillazione e di transizione, durante le quali il madrigale tentò di assimilarsi i modi e le finalità espressive del canto monodico, sviluppando e facendo predominare la parte del soprano; e la monodia stessa s'infiorò di artifici derivati dalla consuetudine del contrappunto e della polifonia. Poco importa che l'accompagnamento fosse eseguito da altre voci, da parecchi strumenti o da uno strumento solo; che la parte di ciascuna voce fosse scritta per intero o abbreviata nelle intavolature o nel basso numerato, nato da una trasformazione delle stesse intavolature, allorché il senso armonico, già vivo nei canti popolari, si risvegliò anche nella mente dei teorici, che escogitarono il modo più agevole di applicarlo nella pratica. Il fatto saliente da notare si è che alla fine del

Il madrigale persiste fino alla fine del *seicento*, e si ritrova ancora, sebbene intimamente trasformato, nei duetti e terzetti da camera di Legrenzi, Clari, Lotti, Marcello, A. Scarlatti, e nella cantata da camera degli stessi e di molti altri compositori dell'epoca.

cinquecento la musica madrigalesca, rinfrescata e illeggierita dalla chiara polla sorgiva sgorgante dallo stile semplice e popolare dei frottolisti, si accoppia a tutti i generi letterari e s'introduce nelle rappresentazioni teatrali, non solo per colmarne gl'intervalli, ma anche per accompagnarne, commentarne e intensificarne gli svolgimenti, così che in breve volger di tempo si hanno commedie interamente madrigalizzate, come l'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, curiosa e interessante figura d'uomo e di musicista, al tempo stesso contrappuntista esertissimo e compositore genialmente ispirato che, dando al suo canto una morbidezza sinuosa di linee, una freschezza villereccia e nativa e animandolo con lo spirito satirico e la comicità burlesca dell'anima popolare, crea un vero saggio di opera giocosa, e deve essere indicato come l'immediato precursore dei fiorentini.

§ III.

Orazio Vecchi nacque a Modena verso il 1550, ed ivi morì il 19 febbraio 1605. Studiò la musica a Bologna col frate Salvatore Essenga, modenese. La sua prima opera pubblicata è un madrigale del 1566, inserito nel primo libro di madrigali del suo maestro.

Vecchi è il vero uomo della Rinascenza; ne ha l'impeto, l'esuberanza, il bisogno d'azione. Lo si incontra su tutte le strade, in tutte le città d'Italia: nel 1577 a Brescia col conte Baldassarre Rangoni, nel 78 a Bergamo, nel 91 a Venezia; nel 95 partecipa a un pellegrinaggio a Loreto, e ne fa il racconto; nel 1600 si reca a Roma col cardinale Alessandro d'Este e, strada facendo, si ferma a Firenze per sentirvi l'*Euridice* di Peri e Rinuccini. Carattere turbolento e combattivo, ebbe liti violente e ricevette una coltellata. Canonico e arcidiacono di Correggio ⁽¹⁾ è sospeso tre volte dalle sue funzioni; ma la sua rinomanza è tale che l'autorità ecclesiastica non esita a incaricarlo (con Giovanni Gabrieli e Luigi Balbi) della correzione del *Graduale* romano.

(1) Il Tiraboschi, dagli atti del Capitolo di Correggio, nota che ottenne un canonicato nella cattedrale di questo luogo il 15 ottobre del 1586.

Questa mescolanza di sacro e di profano, di pratiche austere e di chiassosità piazzaiola si addice molto bene al carattere del Vecchi che, mentre compone messe e mottetti, organizza mascherate pubbliche e private e scrive commedie musicali. Il 12 ottobre 1598 è nominato maestro di cappella della Corte ducale di Modena e dei giovani principi, con uno stipendio di 80 scudi al mese.

Tutti i signori del tempo gli prodigano i loro favori, e il suo nome si estende in Danimarca, in Austria e in Polonia. Nella dedica delle *Veglie di Siena* al Re di Danimarca e di Norvegia, Cristiano IV, Vecchi esprime la sua meraviglia di essere conosciuto ed apprezzato in paesi così lontani, e rende omaggio al capo della musica del Re, il danese Porchgrevinek, allievo di Giovanni Gabrieli.

L'opera di Vecchi, assai copiosa, comprende musica sacra e profana, madrigali, messe, mottetti ⁽¹⁾. Ma noi non fermeremo qui la nostra attenzione che sopra le due opere che unicamente riguardano il nostro assunto: l'*Anfiparnaso* e le *Veglie di Siena*.

L'*Anfiparnaso* ⁽²⁾, di cui il Vecchi scrisse poesia e musica, fu rappresentato a Modena nel 1594 ⁽³⁾. Più che dall'intendimento umanistico di rifarsi all'antico teatro latino, Vecchi fu tratto a comporre quest'opera dal gusto dominante del pubblico e da inclinazione spontanea verso le espressioni di carattere popolare e buffonesco; e la chiamò *Commedia Harmonica* perchè tutta l'azione scenica vi era cantata; designazione sommamente significativa della trasformazione che si andava compiendo.

Si ha nell'*Anfiparnaso* un curioso tentativo di fusione delle forme madrigalesche con le maschere e i tipi conven-

⁽¹⁾ 1587: *Lamentationes* (dedicate al vescovo di Modena); 1590: *Motecta* (dedicati al Principe Palatino Guglielmo, duca di Baviera e conte del Reno); 1590: *Selva di Nuova Ricreatione* (dedicato all'Ill.mo Sig. Giac. Senior e G. Fuccari); 1597: *Convictio* (dedicato al Seren.mo Ferdinando II, Arciduca d'Austria); 1604: *Hymni* (dedicati all'arcivescovo di Salisburgo).

⁽²⁾ L'*Anfiparnaso*, « *Commedia Harmonica* d'ORATIO VECCHI DA MODENA nuovamente posto in luce con privilegio in Venetia appresso Angelo Gardano, MDLXXXVII ».

⁽³⁾ L'ANTEAGA ne *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano* (1783) dice: « s'ignora dove e quando si recitasse ».

zionali della commedia dell'arte. Sono 14 pezzi composti in stile madrigalesco, su parole per lo più atteggiate dialogicamente: 11 dialoghi e 3 monologhi, tutti a 5 voci, salvo un pezzo a 4.

Il legame di questi pezzi è assai poco afferrabile, tanto che qualcuno ha potuto dubitare della intenzione drammatica dell'autore; intenzione che tuttavia risulta evidente, non fosse altro dalla prefazione. Le leggi della commedia musicale sembrano a Vecchi, non solo consentire, ma richiedere una apparente incoerenza dell'azione. Bisogna supplire alle lacune dell'opera immaginando ciò che non si vede, e tener presente che si tratta d'un lavoro senza attori, senza decorazioni, scritto soltanto per l'orecchio e che, perciò, può far apparire legittime certe incongruenze e incoerenze.

Le scene sono annunciate da un prologo, ciò che consente una libera scelta di quelle che l'autore vuol musicare. Inoltre, Vecchi pone in scena personaggi già noti a tutti dopo il Burchiello e Angelo Beolco che resero popolari le maschere della commedia dell'arte, ciò che dispensa l'autore dal compito di presentarle al pubblico. Non era necessario insistere sulle loro avventure. Tutti sapevano ciò che sarebbe toccato all'ottuso e barboglio Pantalone, al pedante dottor Graziano, al burbanzoso capitano spagnolo, vittime immancabili della gioventù scaltra e impertinente.

Numerosi interlocutori intervengono nell'*Anfiparnaso*: Pantalone; Francatrippa, suo servo; dottor Graziano; Lucio, amante d'Isabella; Isabella; capitano Cardon, spagnolo; Zanni; Frulla, servo di Lucio, e un coro di usurai ebrei. Ogni personaggio canta nel proprio idioma nativo; si sente del bergamasco, del veneziano, del bolognese, dello spagnolo, del toscano e, perfino dell'ebraico macheronico; e non è a dire delle storpiature e imperfezioni di pronuncia, dei balbettamenti di Pantalone, del chiasso del ghetto in cui l'autore spiega una sapienza contrappuntistica e una vis comica che a Romain Rolland ⁽¹⁾ fa pensare alla baruffa dei *Maestri Cantori* di Wagner e alle scene più indiate e scintillanti di Rossini.

(1) ROMAIN ROLLAND: *Histoire dell'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; Paris, Ernest Thorin 1895; ristampata da Bocard, Parigi 1931.

La commedia non ha nulla di particolare e non si differenzia dalle mille altre dell'epoca. Il centro dell'intrigo è l'amore di Lucio e d'Isabella, figlia di Pantalone. Quest'ultimo la destina invece al pedante Graziano, e tutto è già pronto per il matrimonio. Quando Lucio lo apprende, corre a gettarsi in un precipizio; ma è salvato a tempo. Isabella, che s'apparecchiava a seguirlo nella morte, gli dichiara il suo amore e gli offre la sua mano. Essi s'impalmano e, nell'ultima scena, ricevono i consensi forzati e i doni di tutti i personaggi. Frattanto il vecchio Pantalone si fa beffeggiare dalla cortigiana Hortensia, sotto la finestra della quale viene a spiattellare il suo amore. L'amico di Lucio, Lelio, tesse un altro amoretto con la bella Nisa, semplice pretesto a cantare insieme madrigali. Il capitano Cardon si crede amato da Isabella che lo schernisce come si conviene. Il dottor Graziano canta bizzarre serenate, e Francatrippa, servo di Pantalone, va a farsi prestare del danaro dagli ebrei per il matrimonio, ma essi lo cacciano col pretesto ch'è sabato e non si lavora.

Il difetto di questa commedia è la mancanza di caratterizzazione individuale dei personaggi. L'azione è tutta un coro a cinque parti, non escluso il prologo che solo per una finzione scenica l'autore fa proferire da Lelio, ma che in realtà è cantato da tutto il coro. Tutte le voci cantano costantemente e uniformemente il ruolo di ciascun personaggio, dalla prima all'ultima scena. Non v'è quindi vero rapporto espressivo fra il carattere che il musicista vuol plasmare e tratteggiare e la materia musicale di cui si serve, perchè qualunque sia il personaggio, uomo o donna, serio o comico, musicalmente è sempre rappresentato dal coro. Si ha così nell'*Anfiparnaso* il documento significativo della trasformazione che si stava compiendo. Il personaggio drammatico, pur affacciandosi sulla scena della commedia musicale, non giunge ancora a liberarsi dalla placenta del canto polifonico, che lo tiene impigliato, e rimane amorfo e indeterminato in seno alla massa corale.

Perchè il dramma musicale fosse possibile, bisognava trarlo fuori dall'indistinto fluttuare del tessuto contrappuntistico e porgli in bocca un canto che ne scolpisce la fisionomia individuale e ne precisasse il carattere singolo e inconfondibile, ciò che si poteva ottenere solo abbandonando il

canto multivoco per adottare quello a una sola voce, e sostituendo allo stile contrappuntistico, fatto d'intrecci polifonici e di combinazioni multiple, lo stile monodico e recitativo, semplice e lineare.

Questo appunto fecero i fiorentini, dando così origine al canto drammatico e rappresentativo per eccellenza, che doveva ben presto dilatarsi e spandersi nel fiore olezzante e magnifico dell'italica melodia, che per secoli propagò ovunque la vaghezza delle sue corolle e l'incanto delle sue fragranze, effondendo sotto tutti i cieli d'Europa l'anima canora della nostra stirpe.

Non è tuttavia chi non veda l'importanza dell'*Anfiparnaso* nell'evoluzione delle forme che doveva portare alla creazione del melodramma; come non è chi non veda l'errore di quei critici che, come il Combarieu, considerano la semplificazione operata dai fiorentini come un impoverimento e una scarnificazione dell'espressione musicale, che i polifonisti avevano portato a tanta opulenza e che i novatori parvero assottigliare e depauperare, riducendola all'arida secchezza d'una monotona declamazione, mentre, in realtà, si trattò d'un rinnovamento necessario e improrogabile, dovuto al fatto che il contrappunto aveva ormai esaurita (almeno in Italia) la sua funzione storica, sollecitando l'avvento di nuovi modi e procedimenti espressivi.

Palestrina era stato la conclusione, il coronamento di un'epoca della storia musicale; Monteverdi doveva iniziarne un'altra non meno splendida e feconda.

Non dissimili dall'*Anfiparnaso* sono le *Veglie di Siena* ⁽¹⁾ dedicate al Re di Danimarca. Già nella raccolta di madrigali del 1597 intitolata *Convicto*, Vecchi aveva schizzato dialoghi, monologhi, scene comiche, ma senza nesso e senza unità d'azione. Nelle *Veglie* si ha invece una vera commediola di società, rappresentata per spasso da dame e cavalieri; un quadro della vita contemporanea.

(1) *Le Veglie di Siena, ovvero i vari humori della musica moderna*, d'HORATIO VECCHI, a 3, 4, 5 e 6 voci composte e divise in due parti: *Piacevole e Grave*. « Con privilegio, Venezia, Gardano, 1604 ». Le parti complete sono alla Biblioteca Nazionale di Firenze, al Liceo Musicale di Bologna, all'Accademia Filarmonica di Bologna, al Conservatorio di Napoli e a Cassel.

Una giovane e gaia compagnia d'entrambi i sessi si riunisce a Siena. La sera si cerca un giuoco per passare lieta-mente il tempo. Il capo della brigata non propone, come nel Boccaccio, il torneo delle novelle amorose, ma escogita un passatempo di nuovo genere: il giuoco dell'imitazione. Ognuno dovrà contraffare il compagno da lui indicato. Tutti applaudono all'idea, e il giuoco comincia. Sfilano uno dopo l'altro il siciliano folle d'amore, la contadina civettuola, il tedesco che storpia grottescamente parole italiane, lo spa-agnolo tronfio e spaccone, il francese languido e svenevole, il veneziano che vezzeggia le sue damine, gli ebrei che vocife-rano chiusi nel ghetto. Ogni personaggio parla la sua lingua o il suo dialetto, ed è caratterizzato da particolari maniere, da difetti fisici, da smorfie e imperfezioni di pronuncia. Frattanto i giovani amici schiamazzano e si burlano a vi-cenda. Uno flirta, un altro medita, un terzo applaude. Il gallo canta e si va a dormire. La sera seguente il corifeo della festa proclama l'amore tiranno e invita gli amici alla caccia. La « Caccia d'Amore », sinfonia drammatica e ga-lante, trascorre per monti e per valli, finchè appare nel cielo la bella luna d'argento:

*Hor che la luna inargentat' e bella
compart' il suo splendore
in questa parte 'n quella,
non più giochiam, perchè son tarde l'hore.
Gitene a sì bel lume
a rigodere le gradite piume.*

In notti successive si alternano vari giuochi di spirito con musiche; segue una serie di pezzi, ciascuno dei quali mira a tratteggiare una sfumatura delicata del sentimento e della passione; e le *Veglie* si chiudono con canti e danze.

Vecchi afferma nella prefazione d'aver scelto questo sog-getto per aver modo di provarsi in tutti i generi di musica: « per haver tuttavia occasione di variare et ischerzare in tutti « i generi della musica ». Ed è evidente, infatti, che anche qui, come nell'*Anfiparnaso*, si ha il prodromo di quella che sarà pei fiorentini e per Monteverdi la descrizione delle passioni, l'espressione della natura e della realtà, principi sostanziali e basilari del dramma musicale.

Tuttavia, a differenza dei fiorentini, i quali non trattano che il genere tragico, mitologico e pastorale, Vecchi non scrive che commedie. La sua gaiezza esuberante ha bisogno di espandersi; il suo spirito è troppo vivace per appagarsi delle imitazioni accademiche e classicheggianti del gusto umanistico. Solo nella commedia egli può trovare un riflesso del mondo che vive intorno a lui, della società a cui appartiene e che fortemente lo attrae e lo interessa. La pittura dei caratteri, la satira dei costumi, il senso vivissimo del particolare realistico; tali sono i campi in cui eccelle la fantasia di Vecchi, e tali le attitudini e le qualità del suo temperamento; ed è curioso di sentire questo musicista cinquecentesco proclamare i diritti della commedia e rivendicarne la nobiltà contro i suoi detrattori, come (dice il Rolland), circa ottant'anni più tardi farà Molière contro i partigiani della grande arte tragica ⁽¹⁻²⁾.

Vecchi non vuol rinunciare alla libertà dell'ispirazione musicale; vuole che la sua vena trabocchi e si espanda senza ostacoli ⁽³⁾. Il compito della musica, nel suo connubio con la poesia è, non di esprimere il pensiero, ma d'intensificare il sentimento. La passione è il suo dominio. Vecchi insiste molto sul carattere espressivo della sua musica. Essa non è un arabesco sonoro. Gli attori devono tener presente che tutto vi ha una precisa intenzione. Si tratta di rintracciare questi

⁽¹⁾ ROMAIN ROLLAND: op. cit.

⁽²⁾ « Le troppo smoderate e spesse faccette che si veggono in molte commedie de nostri tempi introdotte più tosto per cibo che per condimento, hanno cagionato, che quando si dice commedia, pare che si voglia dire un passatempo buffonesco. E pur sono errati quelli che danno a così gratioso poema titolo così poco degno; perciocchè egli, essendo fatto con le debite regole, se si riguarda bene a dentro la sostanza sua, rappresenta sotto diverse persone quasi tutte le azioni dell'huomo privato, la onde come specchio dell'humana vita, ha per fine non meno l'utile che'l diletto, e non il muovere solamente a riso, come forse alcuni si faranno a credere che sia per fare questa mia commedia musicale, non mirando punto al convenevole » (*Aufiparnazo*, 1597).

⁽³⁾ « E s'alcuno dicesse ch'è differente il musico dal poeta, s'inganna, chè tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia, non suonando altro questa voce *poesia* che *imitatione* »: *Veglie di Siena*.

intendimenti molteplici, di tradurli convenientemente in atto onde dar vita all'opera ⁽¹⁾.

Questo carattere passionale o, almeno, emozionale, della commedia musicale, ne determina le leggi e la distingue dalla commedia ordinaria. L'utilità, o, piuttosto, l'intenzione morale, sarà per necessità di cose minore che nella commedia unicamente parlata, poichè il canto interpreta ed esprime piuttosto la passione che il ragionamento, ed agisce sul cuore più assai che sull'intelletto. Nella commedia musicale l'azione ha inoltre minore spazio per svilupparsi, giacchè la parola semplicemente detta è molto più rapida della parola cantata. Bisogna dunque condensare, intensificare, sopprimere i dettagli, non fermandosi che alle situazioni capitali e ai momenti essenziali del soggetto trattato, e lasciando il resto all'immaginazione dell'ascoltatore ⁽²⁾.

Mentre con tanto acume d'intuizioni estetiche e con creazioni smaglianti di spirito e d'immaginazione, Orazio Vecchi si faceva iniziatore d'un genere che prelude immediatamente al dramma musicale, pur differendone ancora alquanto nei mezzi tecnici e nella realizzazione formale ed espressiva, altri musicisti battevano con diverso ingegno la medesima strada. Fra questi bisogna citare Giovanni Croce, nato a Chioggia nel 1557, morto a Venezia il 15 maggio 1609. Allievo di Zarlino, G. Croce fu nominato maestro della cappella di S. Marco in Venezia nel 1603. Scrisse quattro libri di madrigali (pubblicati rispettivamente nel 1585, 1590, 1592

(1) « Potrebbe avvenir ancora (com'è natural costume), che quegli « che non sapranno questa mia commedia cantare, siano per biasimarla, « ma sappiano essi ch'ogni soggetto, che s'è composto in essa, è diriz- « zato al suo proprio affetto; il qual debb'esser trovato, e conosciuto « dal prudente Cantore, et espresso bene e con ordine per dar spirito « alla composizione »: *Amfiparnasso*.

(2) È ben vero che'l giovamento di essa sarà alquanto rimesso, e « minor di quello della semplice commedia, perchè dovend'lo il canto più « tosto all'effetto che alla moralità, mi è convenuto usare gran risparmio « di sentenze. E però l'azione è più breve del dovere, perchè essendo il « nudo parlare più spedito del canto unito alle parole, non era bene « discendere a certi particolari della favola, a ciò che l'udito non si « stancasse prima che giungesse al fine, tanto più non essendo trattenuta « la musica dalla vaghezza della vista, in modo tale che l'un senso venga « ricreato dalla vicissitudine dell'altro »: *Amfiparnasso*.

e 1607), dei *Novi Pensieri Musicali* a 5 voci (1594), delle *Mascherate Piacevoli et Ridicolose per il Carnevale* da 4 ad 8 voci, pubblicate nel 1590 e ristampate nel 1604. In quest'ultima opera egli rappresentò con briosa comicità e vivezza realistica le maschere del carnevale veneziano ⁽¹⁾.

Alessandro Striggio, nato a Mantova verso il 1535 ed ivi morto il 22 settembre 1587, di famiglia patrizia, visse dapprima alla Corte di Cosimo I e Francesco I; fu a Parigi e in Inghilterra nel 1567 e, dal 1574, maestro di cappella della Corte di Mantova. Liutista e organista reputato, compose intermezzi in stile madrigalesco, intercalati negli spettacoli di Corte. Speciale interesse per il nostro assunto ha una composizione pittoresca e drammatica che annuncia e, sotto certi rispetti, precede l'opera. È una successione di madrigali a cinque parti, di carattere pittoresco e descrittivo, con un profumo fra villereccio e popolare: *Il Cicalamento delle donne al bucato* ⁽²⁾.

Ma il più fedele prosecutore di Vecchi è Adriano Banchieri, uno degli organisti e dei teorici più notevoli appartenenti all'epoca dell'apparizione del basso numerato, nato a Bologna nel 1565 o '67, morto nel 1634. Allievo di Guami a Lucca, fu dapprima organista ad Imola; entrò poscia nel convento degli Olivetani di S. Michele in Bosco, poi di Bologna. Fondò l'Accademia dei « Floridi », nella quale fu battezzato il « dissonante ». Scrisse musica religiosa, salmi, concerti sacri, pezzi organistici in stile fugato, e pubblicò numerosi trattati teorici e polemici ⁽³⁾.

⁽¹⁾ *Mascherate Piacevoli et Ridicolose per il Carnevale* a 4, 5, 6, 7 e 8 voci; lib. I, Vincenti, 1590.

⁽²⁾ *Il Cicalamento delle Donne al Bucato*, « di ALESSANDRO STRIGGIO gentiluomo mantovano, servitore dell'Ill.mo et Eccell.mo Cosimo de' Medici, Duca di Firenze; 1567 ».

⁽³⁾ *Conclusioni del Suono d'Organo* (1591-1609); *L'organo Suonarino* (1605-1607); *Cartella, ovvero Regole Utilissime a quelli che desiderano imparare il canto figurato* (1601); *Cartellina del Canto Fermo Gregoriano* (1614); *Cartella Musicale del Canto Figurato Fermo e Contrappunto* (1614); *Armoniche Conclusioni del suono dell'organo, Canto Fermo Figurato e Contrappunto con le corroborationi dell'organo suonarino* (1626); *La Banchierina, ovvero Cartella Picciola del Canto Figurato* (1623).

Ma speciale interesse hanno per noi le sue opere drammatiche composte sulla falsa riga di quelle di Vecchi, come l'autore stesso riconosce nel titolo dello: *Studio Dilettevole a 3 voci, nuovamente con vaghi argomenti e spassosi intermedî fiorito dall'Amfiparnasso, commedia musicale dell'Orazio Vecchi. La Pazza Senile* (1598), *La Prudenza Giovenile* (1607), *Lo Zabaione Musicale* (1604), *La Barca di Venezia per Padova* (1605), *Tirsi, Filli e Clori* (1614), *La Saviezza Giovenile* (1628), *Trattenimenti in Villa* (1630), *le Nozze di Primavera*, *le Metamorfosi*, *il Festino della Sera del Giovedì Grasso*, ecc., sono lavori riecheggianti quelli del Vecchi per gli argomenti, i personaggi, lo stile. Ma Banchieri abbassa alquanto il livello della commedia musicale, dando troppo largo posto a grossolani effetti onomatopeici, in luogo di sviluppare l'effettiva comicità. Per vedere fino a qual segno egli spinge la ricerca del buffonesco, basta pensare al suo *Contrappunto Bestiale alla mente*, dove un cane, un gatto, un cuculo, un assiolo intrecciano contrappunti su uno sconclusionato sproloquio latino in tono dottorale, mentre due innamorati cantano una canzonetta e la zia Bernardina racconta una fiaba.

Alle commedie madrigalesche di Banchieri arrise molto successo, sebbene (come egli stesso s'informa) chi componeva in contrappunto fosse ormai tacciato di « antiquario ». E, in realtà, quando Vecchi scriveva l'*Amfiparnasso*, instaurava un genere nuovo, dandone il primo esempio significativo; ma, quando Banchieri componeva *La Saviezza Giovenile* l'influsso delle teorie dei fiorentini era già diffuso, e Monteverdi aveva già dato l'*Orfeo* e l'*Arianna*. Lo stile drammatico vero e proprio era dunque creato; i riformatori erano pienamente consapevoli dell'importanza e della novità della loro scoperta che, mercè i saggi monteverdiani, si rivelava mirabilmente feconda e apriva all'arte orizzonti ancora inesplorati. Banchieri non poteva quindi apparire che un ritar-datario e un retrivo; fermatosi a mezza strada tra il vecchio e il nuovo. Tale appunto fu giudicato dai contemporanei; e noi dovremmo sottoscrivere al loro giudizio s'egli non avesse avuto il merito di riconoscere la grandezza di Monteverdi e di rendergli pubbliche testimonianze d'ammirazione.

§ IV.

Mentre nel madrigale si elaboravano musicalmente gli elementi espressivi del futuro melodramma, tutti i generi letterari rappresentativi, svoltisi nella seconda metà del cinquecento, erano penetrati e, talvolta, specie negli intermedi e nelle favole pastorali rivestiti interamente dalla musica. Sebbene i traduttori e i commentatori della *Poetica* d'Aristotele non si trovassero d'accordo nel definire quale e quanta parte avesse la musica nella drammatica antica, l'usanza si imponeva. Attori e popolo non volevano privarsene; i trattatisti lo constatavano; e quando passavano dalla teoria alla pratica, scrivendo commedie e tragedie, si guardavano bene dal rinunciare a un così prezioso ausilio, e cercavano nella musica un nuovo mezzo di allettamento edonistico. Così, ad esempio, il Giraldis Cinzio discute a lungo sul coro greco ed anche sulla melodia in uso nella tragedia; e quando nota che il coro antico divideva le parti, o atti, soggiunge: « la « qual distinzione si fa oggidì appresso noi colle musiche « che si fanno al fine degli atti allora che la scena riman « vuota ».

Il Trissino, nella sesta divisione della *Poetica*, non ammette (sia nella commedia che nella tragedia) che il canto corale; ma è poi costretto a notare che: « invece di questi « tali cori, ne le commedie che oggidì si rappresentano, vi « inducono suoni e balli et altre cose le quali dimandano in- « « *termidi*... Cosa inconvenientissima e che non lascia gustare « la dottrina de la commedia ».

Analoghe lagnanze fa il Lasca sullo sviluppo crescente degli « intermedi », notando che, se prima si facevano « gli intermedi per le commedie », ora si fanno « le commedie per gl'intermedi ». Questi intermedi, assunsero a poco a poco la forma di organiche rappresentazioni drammatiche; e la musica, dapprima unicamente polifonica, poi con sparsi tentativi di monodia, venne preparando il terreno al melodramma. « Se, pertanto, qualche altro elemento alla formazione del teatro musicale in Italia potè essere fornito dai « canti carnascialeschi, dalle cacce, dai trofei, dalle maschere, « rate, dai balletti e dai carri, sui quali, a immagine dell'antico e famoso carro di Tespi, si facevano piccole rap-

« presentazioni in forma dialogica con musica, si può conchiudere essere stati gl'intermedi la fonte precipua e di « retta del nostro teatro musicale » ⁽¹⁾.

L'uso d'intercalare didascalie e disposizioni sceniche nei drammi in versi, uso molto anteriore all'avvento dei primi melodrammi, come si può constatare esaminando i testi delle tragedie, degli idilli, delle favole pastorali e boscherecce, stampati prima del 1600, consente di rendersi pienamente conto di questo processo evolutivo ⁽²⁾.

Senza risalire alle sacre rappresentazioni e ai misteri medievali, che pure furono accompagnati da canti e da strumenti, basta rifarsi alle origini del dramma mitologico, che rappresenta l'ideale più alto a cui sia pervenuto la poesia del Rinascimento. In questa forma drammatica, che si esercita su un mondo di pura fantasia, con sfondi boschivi e tremolanti marine, la musica s'insinuò fin da principio, come si può scorgere nell'*Orfeo* di Angelo Poliziano che, per il primo, adattò le forme e l'assetto scenico, in uso nella drammatica sacra, a una favola mitologica. L'*Orfeo* può ritenersi il primo dramma rappresentato con musica (1471) ⁽³⁾.

⁽¹⁾ A. BONAVENTURA: *Saggio Storico sul teatro musicale italiano*; Livorno, ed. Giusti, 1913.

⁽²⁾ Queste indicazioni spariscono nei primi libretti d'opera per non riapparire che molto più tardi. Nel primo melodramma, *La Dafne* del RINUCCINI (Firenze, Marescotti, 1600) non ve n'è che una sola: « Qui Apollo mette mano all'arco e saetta il pitone ». Questa scomparsa delle indicazioni didascaliche si deve forse al fatto che, ordinariamente, le opere in musica venivano eseguite in occasioni speciali o, comunque, in ambienti sontuosi di Sovrani e di nobili, ed erano ampiamente illustrate da appositi opuscoli che descrivevano i minuti particolari scenici della rappresentazione. Inoltre, altre didascalie si trovano di solito nelle partiture musicali (quella della *Dafne* è perduta). Ma è assai improbabile che gli ascoltatori consultassero gli opuscoli illustrativi, pubblicati — del resto — quasi sempre dopo l'esecuzione; ed è anche meno verosimile che per intendere i movimenti scenici leggessero le partiture. (Ved. U. ROLLANDI: *Didascalie sceniche in un libretto dell'Euridice* del RINUCCINI; « Riv. Mus. It. », Torino, Ed. Bocca, 1926).

⁽³⁾ L'*Orfeo* fu rappresentato in Mantova, in occasione delle feste che si fecero al cardinale Gonzaga nel 1471, e ripetuto nel 1474 a Venezia. Della musica che ne rivestì alcune parti nulla si è fin'ora rintracciato.

Alcuni storici della musica (e tra questi anche il Caffi) errarono

Così, nel fiore della Rinascenza, mentre esordivano Botticelli e il Ghirlandaio, mentre il Verrocchio lavorava al suo Davide di bronzo e Leonardo, adolescente, studiava a Firenze, nell'anno precedente a quello in cui nacque Michelangelo, Poliziano, l'amico di Lorenzo il Magnifico, portava sulla scena italiana con clamoroso successo il soggetto che doveva essere ripreso dai cameratisti fiorentini, poi da Claudio Monteverdi nel 1607, da Stefano Landi nel 1619; il soggetto con cui nel 1647 Luigi Rossi doveva introdurre in Francia l'opera italiana; soggetto che tre secoli non bastarono ad esaurire, così che ancora alla metà del settecento esso doveva dare con Gluck un nuovo capolavoro.

Al 1480 sembrano doversi ascrivere le prime rappresentazioni di tragedie con parti musicali, delle quali si vantava instauratore il grammatico Giovanni Sulpizio da Veroli, chiamato per antonomasia il Verolano, come appare da un'epistola latina indirizzata al cardinale Raffaello Riario. *L'Orbecche*, tragedia di G. B. Giraldi Cintio, rappresentata per la prima volta a Ferrara nel 1541, fu musicata da Alfonso della Viuola, compositore ferrarese, nato al principio del secolo XVI, che fu (a dire del Fétis) uno dei primi musicisti che apponessero note a un'azione drammatica. Egli musicò anche tre favole pastorali; e, certo, dovette godere di molta fama, com'è provato da ciò che il Denticci scrisse in una pagina del suo dialogo sulla musica, stampato a Roma nel 1553, dove il Viuola è giudicato miracoloso nel contrappunto, nella composizione e nel suonare la viola d'arco.

Dello stesso Giraldi Cintio, e sempre a Ferrara, è rappresentata nel 1545 l'*Egle*, posta in scena a spese dell'Università, con musica di Antonio da Corneto (o Del Cornetto). Nè di musica mancò la rappresentazione della *Sofonisba* (1562) di Giangiorgio Trissino, com'egli stesso ci attesta dicendo che le musiche furono divine. Claudio Merulo introduce la musica nella tragedia *Le Troiane* di Ludovico Dolce.

asserendo che l'*Orfeo* fu musicato da Zarlino. Il Canal affermò, e con lui ripeterono il D'Ancona e il Solerti, che la musica fu d'un certo Germi, del quale mancano notizie, e che le parti musicate della favola furono: la canzone di Aristeo, il coro delle Driadi, la preghiera d'Orfeo agli spiriti infernali e il coro delle Baccanti; BONAVENTURA, op. cit. Il Cesari afferma che Germi non è mai esistito, pur non escludendo che alcune parti dell'*Orfeo* siano state musicate.

Parimenti sappiamo che furono musicati i cori della *Canace* dello Speroni, e che l'*Edipo Re* di Sofocle, nella versione dei Giustiniani, fu rappresentato nel 1585 al teatro Olimpico di Vicenza (costruito dal Palladio) con musiche di Andrea Gabrieli, contenenti forse qualche tentativo di monodia, come sembra indicare la parola « solo » che vi s'incontra, ma per il rimanente nel consueto stile madrigalesco.

Di maggior interesse sono due rappresentazioni avvenute a Venezia nel 1571 e 1574; la prima con musiche forse di Zarlino, la seconda che ebbe luogo nella sala del Gran Consiglio, in occasione dei festeggiamenti offerti dalla Signoria di Venezia a Enrico III. In tale circostanza fu rappresentata una *Tragedia all'Antica*, di Claudio Cornelio Frangipane ⁽¹⁾, con musica di Claudio Merulo, allora organista in S. Marco. Il Frangipane nella prefazione alla seconda edizione lascia scorgere che, mentre con la tragedia si pensava di risalire all'antichità, con la musica si riteneva di poter fare meglio; ond'egli dà lode al Merulo d'aver fatto in guisa « che a tal grado non devono essere giunti gli antichi ». Il Frangipane fa pure allusione al fatto che i recitanti cantavano « quando soli e quando accompagnati ». Ma ciò non deve far pensare a una anticipazione dello stile monodico, perchè l'indicazione « soli », si riferisce evidentemente all'assenza dell'accompagnamento e viene a dire, in sostanza, che i pezzi a sole voci (ma sempre a parecchie parti) si cantavano quando con e quando senza strumenti; ciò che d'altra parte è confermato dal fatto che tutte le composizioni del Merulo, a noi pervenute, sono scritte in stile polifonico.

Non si può dire con precisione se in queste rappresentazioni di tragedie la musica accompagnasse soltanto i cori o se essa si estendeva anche alle altre parti dell'azione. Sebbene la prima ipotesi sembri più verosimile, la seconda pare confermata dalle dichiarazioni che il Dolce fa a proposito della rappresentazione della *Marianna* (Venezia, 1565), dicendo che « fu recitata con gli abiti, col canto e con gli ornamenti convenevoli nel palazzo del signor eccell. duca di « Ferrara ».

Nella rappresentazione della prima commedia in prosa,

(1) Ed. Domenico Farri, 1574. La musica è perduta.

La Calandra, del Castiglione, data in Urbino nel 1513, l'autore, nella lettera in cui descrive l'apparato scenico, non dimentica « le musiche bizzarre di questa commedia, tutte nascoste e in diversi lochi ». La *Panfila*, ossia il *Demetrio*, di Antonio da Pistoia, fu recitata alla Corte di Ferrara, vivente Ercole I, con canzonette alla fine degli atti. In una farsa d'un certo Damiano (Siena, 1519), al suono della lira un personaggio chiamato Orfeo cantava canzonette piacevoli, a cui seguì un madrigale cantato dal coro. Il Fontanini cita la commedia in versi *Amicizia* di Jacopo Nardi, e ne fissa la rappresentazione nell'anno 1494. In essa quattro stanze erano cantate da un attore che s'accompagnava sulla lira.

La farsa del Sannazaro eseguita in Napoli il 4 marzo del 1492 « davanti l'Ill.mo Duca di Calabria, nella sala del « Castel Capuano », Letizia veniva insieme a tre compagne; e ciascuna delle quattro giovinette recava un istrumento: viola, cornamusa, flauto, ribecca. Lesbina cantava e portava la viola « accordando ogni cosa insieme dolcemente ».

Il Macchiavelli introduce una canzonetta nel testo della *Mandragola* (1525), la quale non mancò di intermedi, come non ne mancarono tutte le commedie del tempo, così che riesce superfluo moltiplicare le citazioni.

Per dar nuova vita allo spettacolo comico, si pensò se non fosse il caso di assegnare una parte maggiore alla musica. Si ottenne buon risultato affidando a musicisti di professione le parti dei personaggi della commedia « che riducono « gran parte delle parole dei poeti in canto, e le fanno recitare per diletto così ridotte agli spettatori » ⁽¹⁾.

La « Favola pastorale », derivata nella seconda metà del cinquecento dall'egloga pastorale e divenuta dialogica e rappresentativa, passò con ampliamenti continui dalle mani di Galeotto del Caretto, Bernardo Bellincioni e Serafino Aquilano a quelle del Castiglione, del Tansillo, di G. B. Casalio che la adattarono alla scena, prendendo finalmente la sua forma definitiva col *Sacrificio* di Agostino Beccari, recitato l'11 febbraio e il 4 marzo 1554, con l'*Aretusa* del Lolio, rap-

(1) DE NORES: *Discorso intorno alla Poesia*, pag. 36; Padova, 1587; Ved. D'ARLENZO: *Origini dell'Opera Comica*; « Riv. Mus. It. », Torino, Bocca, 1895.

presentata nel 1561, e con *Lo Sfortunato* dell'Argenti, dato nel 1567; tutt'e tre con musiche di Alfonso della Viuola. Il capolavoro del genere fu l'*Aminta* di Torquato Tasso ⁽¹⁾, a proposito della quale il Carducci scrive: «ala alla popolarità del nuovo dramma fu la musica nuova che dal 1594 « al 1617 rivestì i più bei pezzi della pastorale di Torquato, « segnatamente lirici ed elegiaci; cinque volte il lamento del « pastore innamorato (atto primo, scena seconda), e il com- « pianto di Dafne su lui creduto morto (atto quarto, scena « prima), quello di Silvia (ivi, scena seconda), e il racconto « del rinvenire d'Aminta (atto quinto, scena prima), anche, « il coro nell'atto primo e il soliloquio nel secondo: finchè la « musicò tutta un frate siciliano, Erasmo Marotta, morto a « Palermo nel 1641 ».

Fatta eccezione per Domenico Megli (o Melli) che, musicando il lamento di Aminta (atto primo, scena seconda) si valse dello stile monodico, tutti gli altri precedenti e susseguenti che posero le note a qualche brano della pastorale toscana, impiegarono l'usato stile polifonico. Così prima del Megli, Simone Balsamino (1594), Rinaldo del Mel (1595), l'opera del quale fu pubblicata nel 1602; e, dopo di lui, Tiburzio Massaini, Orindio Bartolini, Giovanni Ghizzolo e Giovanni Macinchi. Come asserisce il Carducci, e secondo anche l'opinione del Fétis, l'*Aminta* fu poi musicata per intero da Erasmo Marotta nel 1630. Ma, parecchi anni prima, cioè nel 1616, era stata data a Firenze con intermezzi musicali di Domenico Belli, che scelse a soggetto di essi il mito di Orfeo; e nel 1628 l'*Aminta* veniva rappresentata, per le nozze di Margherita Medici con Odoardo Farnese, con un prologo di Claudio Achillini e intermedî di Aseanio Pio di Savoia, musicati l'uno e gli altri da Claudio Monteverdi.

Nella favola pastorale la musica non aveva soltanto parte negli intermedî e nei cori, ma anche in molti episodi dell'azione. Angelo Ingegneri, trattatista del nuovo genere, mentre si mostra avverso all'uso degli intermedî nella tra-

(1) Ci manca ogni notizia della prima rappresentazione avvenuta l'11 luglio 1573 sull'isoletta del Belvedere in mezzo al Po, dove convennero da Ferrara i Duchi e la Corte. Ma il luogo e il tempo ci fanno certi che la musica non dovette mancare.

« musica » ⁽¹⁾. E il Solerti così riassume il passaggio dalle forme teatrali del secolo XVI a quelle del secolo XVII sotto l'influsso della musica: « dalla tragedia, dalla favola pastorale e dagli intermedi proviene l'opera seria; dalla commedia dell'arte l'opera buffa; dalle mascherate e dagli intermedii, le veglie e i balletti ».

In realtà, noi abbiamo ormai potuto renderci conto che, anche dal punto di vista musicale, il melodramma non si produce per immediata e improvvisa germinazione al principio del seicento, ma è il risultato d'una complessa evoluzione storica, il punto d'arrivo e di convergenza di fattori molteplici, sintetizzati e riplasmati dalle esigenze espressive di nuove condizioni di sensibilità e di culture, da nuovi atteggiamenti psicologici, combinati all'azione di riflessi ambientali di varia natura e derivazione. Se si vuole una riprova di ciò, bisogna por mente alle oscillazioni e fluttuazioni tra il vecchio e il nuovo stile che, ancora nel primo trentennio del seicento, contrassegnano l'espressione musicale, dandole il peculiare aspetto d'una fase di passaggio e di transizione, con quelle incertezze d'indirizzi e d'orientamenti, con quel vagare ancor perplesso e dubitoso che sono propri di siffatti periodi e attestano una coscienza artistica non interamente chiarita e definita; bisogna por mente al coesistere della pratica dello stile madrigalesco accanto a quello monodico e recitativo, e alle modificazioni che il madrigale va subendo di giorno in giorno, accostandosi sempre più alla cantata; bisogna por mente al contrasto fra vecchie e nuove aspirazioni, al dualismo tra la polifonia concertante, propria del madrigalismo, e la libera espressione monodica e drammatica a cui già tendeva il madrigale, e allora comprenderemo come la trasformazione e l'elaborazione che si andava compiendo, s'inoltri e perduri nei primi decenni del secolo XVII; comprenderemo come il periodo anteriore a Stradella, a Carissimi, ad Alessandro Scarlatti è tutto di preparazione e di gestazione, e come, nella valutazione complessiva di questo divenire, gli esperimenti della camerata fiorentina e le opere monteverdiane devono considerarsi come tappe importanti e significative quanto si vuole,

(1) A. SOLERTI: *Precedenti del Melodramma*; « Riv. Mus. It. », Torino, Bocca, 1903.

ma non prive di precedenti storici e, sopra tutto, non conclusive e non destinate a fissarsi e irrigidirsi in una formula, ma suscettibili di ulteriori e progressive fecondazioni, di integrazioni ed ampliamenti, allora impreveduti e imprevedibili.

In questo periodo i singoli autori non arrivano ancora ad affermare la propria personalità con tratti decisivi e inconfondibili, ma conservano quella uniformità di fisionomia che è propria delle espressioni generiche, nate dall'indirizzo di un'epoca più che dall'iniziativa di particolari individui; frutto della collettività più che del travaglio personale di singoli artisti; fiore culturale più che esperimento d'anima, e dove tuttavia non mancano gl'indizi sicuri d'un progresso indefettibile, attestato da una ricerca assidua di nuovi mezzi, da un vigile e ansioso sforzo onde allontanarsi dalle vie battute, da tutto un complesso di esigenze e di tendenze che talvolta giungono a concretarsi in opere di alto valore estetico e di significato ideale non perituro.

Ma, ad ogni modo, resta assodato che in tutto questo movimento non esiste soluzione di continuità e che la nascita del melodramma non avvenne per l'opera isolata di pochi individui, ma fu il coronamento di un'epoca, la conclusione logica e necessaria d'una lunga fase d'incubazione e, al tempo stesso, la premessa di nuovi sviluppi artistici, il fatto unico, saliente, immaneabile, che doveva additare alla musica il suo futuro cammino, schiudendo nel cielo dell'arte l'aurora di quell'opera in musica che, non ostante tanto volger di tempo e mutare di gusti, non ha più cessato di brillare sul nostro orizzonte spirituale.

§ V.

Non dimentichiamo finalmente che la musica fu sempre considerata nel Rinascimento un elegante ornamento, un oggetto di lusso, un godimento raffinato da aggiungere ai piaceri della vita; donde il suo cosmopolitismo non limitato da alcun confine nazionale e il suo eclettismo comprendente la più variopinta flora formale; il fascino ch'essa esercitava sulle classi più elevate, avido di estetici eccitamenti. È nelle feste di Corte, nelle ricorrenze commemorative di eventi e di vittorie, nelle celebrazioni di genetliaci o d'insediamenti

principeschi o episcopali, nei ricevimenti sontuosi offerti a principi e cardinali, nelle cerimonie pubbliche e private, in cui le maggiori case gentilizie del tempo profondavano somme strabocchevoli per dar lustro ai loro nomi, che i musicisti fecero più frequentemente le loro prove; ed è in questo ambiente che l'opera nacque. Il teatro fu aristocratico, principesco, cortigiano a Firenze e a Roma, prima di divenire popolare e pagante a Venezia. È un tratto di cui bisogna tener conto per intendere alcuni suoi caratteri, come la predilezione che i musicisti fiorentini mostrano per gli argomenti mitologici, il decoro letterario che i poeti si studiano di mantenere ai libretti, il fasto delle decorazioni che, tuttavia, da principio rimane scevro dalle barocche macchinosità che s'introdurranno ulteriormente negli apparati scenici dell'opera; tutto ciò, insomma, che costituisce l'impronta raffinata e signorile creata dall'umanismo, e da cui si esala il profumo di quella primavera fiorentina dello spirito e dei sensi, che distillava le essenze più preziose della cultura, e il gran sapere accompagnava al dolce vivere.

La musica penetrava tutti gli strati sociali. Non v'era avvenimento di qualche importanza e solennità che non se ne valesse; e, mentre le polifonie corali accompagnavano le pratiche austere del culto, i riti ieratici delle cerimonie religiose; mentre il suono delle arpe, delle viole, dei liuti si spandeva nelle sale dorate ad accrescere il fascino degli spettacoli allestiti con magnificenza fastosa, con pompa mirabile di affreschi e di decorazioni, di pitture e di sculture, di abbigliamenti e di figurazioni sceniche, la musica da camera si associava altresì ai festini, ai conviti, alle danze, ai matrimoni, inneggiando alle gioie, intonandosi alle magnificenze, preludiando agli amori, come possiamo scorgere, fra l'altro, dall'*Odhecaton*, messo insieme col fior fiore della musica più gradita nell'ultimo quarto del quattrocento dall'editore Ottaviano Petrucci che, nella prefazione, allude all'ufficio delle musiche da camera quando dice: « nulla senza di esse di grave o di giocondo potersi compiere ».

Questo è l'aspetto sociale in cui si attua la tendenza umanistica, divenendo gusto, costume, pratica di vita. Il suo aspetto culturale si coglie invece nel risorgere anche nella musica della passione per l'antichità. Di quello che poteva essere stato l'impiego della musica nella tragedia antica, non

si avevano che notizie molto vaghe e imprecise, nè sarebbe stato possibile raggiungere nozioni più documentate e provate al vaglio della scienza in una materia in cui, ancora oggi e dopo tanto armeggiare di erudite discussioni, navighiamo in un mare d'incertezza. Ma questo non potè impedire che, quando la polifonia cominciò a cadere in discredito e da parte di molti si principiò a vagheggiare una lingua musicale più atta ad esprimere la varietà degli affetti di cui è piena l'anima e a manifestare stati psicologici individuali, si pensasse naturalmente di ripristinare il canto usato nell'antica tragedia greca, canto che, per una illusione del tutto ovvia e comprensibile, venne spontaneamente identificato con la monodia espressiva accompagnata che, sul cadere del cinquecento, s'era già definita in Italia, ed era entrata nel sentire comune, trovando applicazioni più o meno estese e precorritrici al discorso poetico, al dialogo, al dramma scenico.

In realtà, tutto ciò che si sapeva dell'antica musica, proveniva dai teorici e trattatisti ai quali si rivolgeva unanimemente la curiosità intellettuale dei dotti, e non era illustrato da alcun esempio. Le regole che si desumevano dagli scrittori antichi erano contestabilissime, e sarebbero anche riuscite dannose alla musica che aveva raggiunto un alto grado di perfezione, sì da non consentire ritorni verso un passato interamente sconosciuto, se l'elasticità stessa di tali regole non si fosse prestata alle interpretazioni più disparate, così che il conservatore Zarlino e il teorico della tendenza innovatrice, Vincenzo Galilei, invocavano gli stessi principi, l'uno per condannare i compositori moderni, l'altro per magnificarli.

I cinque libri del *De Musica* di Boezio, illustranti i principi degli antichi musicografi greci (Aristosseno, Tolomeo, Nicomaco), furono stampati a Venezia nel 1491-92, e nel 1497-99 se ne fece una nuova edizione. Nel 1498 Giorgio Valla pubblicò pure a Venezia una versione latina della *Introduzione Armonica* di Euclide, sotto il nome di Cleonida. Durante la prima metà del cinquecento Boezio fece testo, dispensando dallo studio diretto delle fonti. Non si ebbe che una traduzione latina di Carlo Valguglio dei *Commentari* di Plutarco sulla musica (1532). Ma nel 1562 anche i maggiori teorici greci (Tolomeo, Aristosseno e frammenti d'Ari-

stotele) furono tradotti in latino e pubblicati per iniziativa di Zarlino da Anton Hermann Gogavinus ⁽¹⁾; e, pure per suggerimento di Zarlino, il patriarca d'Aquilea, Daniello Barbaro, traduce e commenta i capitoli sulla musica di Vitruvio.

Questi autori resero possibile una conoscenza, non certo esauriente, ma per lo meno diretta dell'antica concezione della musica. Le teorie aristosseniche si propagarono nel mondo intellettuale e furono appassionatamente discusse. L'ammirazione fervidissima della Rinascenza per le arti plastiche dell'antichità, si rinnovò un secolo più tardi per la musica. Nel 1581 Vincenzo Galilei, padre di Galileo, pubblicò il suo dialogo *Della Musica Antica e Moderna*, aggiungendovi tre inni greci da lui scoperti.

Nel 1589, per il matrimonio di Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, Luca Marenzio pose in musica il *Combattimento di Apollo col serpente pitone*, soggetto ispirato dai concorsi musicali dei giuochi pitiei. Di questa composizione non restano che tre cori, a 4, 8 e 12 voci, del popolo di Delo; ma i dialoghi dovettero essere declamati in stile recitativo.

Questo intermedio di Marenzio faceva parte d'una serie di sei intermedi immaginati per la stessa circostanza da Giovanni de' Bardi, che trasse ispirazione dall'antichità classica con l'intento finale di mostrare la potenza della musica sull'anima umana, ciò che dà all'insieme una certa unità. I soggetti erano: l'armonia delle sfere; la gara tra Muse e Pieridi; il combattimento pitico d'Apollo; la regione dei demoni; il canto d'Arione; la discesa d'Apollo e Bacco col ritmo e l'armonia. Il primo, quarto e quinto erano dunque allegorie in senso platonico sul significato della musica nel cosmos, della musica «mondana» (universale), come allora si diceva; il secondo, terzo e sesto erano rappresentazioni tolte dalla vita degli dèi e degli uomini nell'età mitica, che mostravano gli effetti psichici della musica e però fornivano anche un esempio della «musica humana». Il primo intermedio — salvo il madrigale introduttivo che ebbe le note da

(1) ARISTOXENI, *Harmonicorum Elementorum*, libri tre; PROLOMAEI, *Harmonicorum*, libri tre; ARISTOTELIS, *De Objecta Audita*, Venezia, 1562.

Emilio de' Cavalieri — fu musicato da Cristofano Malvezzi; il secondo e il terzo interamente da Luca Marenzio; il quarto, parte da Marenzio e parte da Giovanni de Bardi; il quinto, parte da Malvezzi e parte da Jacopo Peri; l'ultimo, parte da Malvezzi e parte da Emilio de Cavalieri ⁽¹⁾.

Troviamo così riuniti in quest'opera tutti i principali esponenti della camerata fiorentina. Ormai il movimento non s'arresterà più e porterà senza interruzione all'avvento del melodramma, che avrà la sua consacrazione con la rappresentazione della *Euridice* di Peri e Rinuccini nel 1600. Ma, come abbiamo potuto chiaramente vedere nel corso di questo capitolo, il grande avvenimento non giunge improvviso. Vari fattori storici lo preparano, lo condizionano, lo determinano: la melodia popolare, il madrigale drammatico, le commedie madrigalesche, le veglie, i balletti, i canti carnascialeschi, le favole pastorali. A tutti questi elementi si aggiunge da ultimo il riflesso culturale dell'umanismo, che porta un nuovo colore al quadro già così vario e molteplice delle origini dell'opera in musica. La quale, appunto per questa sua complessa genesi storica che la fa essere il prodotto d'una lenta evoluzione, anzichè d'un movimento repentino, rivoluzionario, essenzialmente antistorico e antitradizionalista, come per molto tempo s'è creduto, appare ancor oggi come uno dei portati più originali dello spirito italiano nella Rinascenza.

(1) CRISTOFANO MALVEZZI pensò di raccogliere le fatiche proprie e le altrui, e due anni più tardi dava alla luce gli *Intermedi et Concerti*, fatti per la commedia rappresentata in Firenze, nelle nozze del Serenissimo Don Ferdinando Medici e Madama Christiana di Lorena, (impresa) in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, MDXCI, in quarto.

CAPITOLO SECONDO

LA CAMERATA FIORENTINA E CLAUDIO MONTEVERDI

SOMMARIO. — I. Nascita del melodramma per opera dei riformatori fiorentini: Emilio de' Cavalieri, Giulio Caccini, Ottavio Rinuccini, Jacopo Peri, Marco da Gagliano. — II. Claudio Monteverdi: nascita, educazione e sviluppo durante il periodo mantovano. — III. Periodo veneziano: la musica a Venezia; attività di Monteverdi quale maestro di cappella in S. Marco; Monteverdi instauratore dell'opera veneziana; glorificazione e morte. — IV. Le idee estetiche di Monteverdi e la sua concezione del dramma musicale.

§ I.

Dal 1580 al 1600 ebbe luogo a Firenze una intensa fermentazione artistica, una gestazione feconda di nuovi orientamenti e di nuovi pensieri nel teatro e nella musica. Tutto nel teatro italiano di quel periodo tendeva alla musica e, per converso, tutto nella musica tendeva alla drammatizzazione e al teatro. Abbiamo già visto come tutti i generi teatrali antichi e nuovi rivaleggiassero durante il cinquecento nel tentativo di associare la musica al dramma. Ora il proposito si fa anche più esplicito nell'iniziativa individuale di alcuni musicisti, poeti, letterati e dilettanti, costituenti un vero sodalizio artistico e culturale, che si pone come precipuo intento la semplificazione del canto polifonico, sì da ottenere la piena intelligibilità delle parole di cui andava smarrito il senso negli intrecci labirinticamente complicati del contrapunto e, per conseguenza, la subordinazione integrale della musica alla poesia, indirizzate entrambe al libero esplicitamento e potenziamento dell'espressione drammatica. E poi- chè si riteneva comunemente che tale appunto fosse stato il principio estetico fondamentale dell'antica tragedia greca,

il criterio che plasmava l'organismo della sua struttura, così si fece della restaurazione del dramma greco la bandiera del movimento, il punto di partenza da cui si presero le mosse nell'esplorazione di quella terra ancora sconosciuta.

Il cenacolo degli umanisti riformatori si riunì dapprima in casa di Giovanni Bardi dei conti di Vernio, presso il ponte alle Grazie in via dei Benci, e più tardi in casa di Jacopo Corsi: due gentiluomini fiorentini, cultori appassionati delle arti belle, musicisti e poeti essi medesimi. Ne facevano parte, oltre ai signori della casa, i cantori Jacopo Peri e Giulio Caccini, il poeta Ottavio Rinuccini, i compositori Emilio de' Cavalieri e Marco da Gagliano, il musicologo Vincenzo Galilei, l'umanista G. B. Doni, Giulio Strozzi, Girolamo Mei.

La prima scintilla del movimento fu accesa dal Galilei che, dopo aver dato l'impulso al nuovo orientamento con la pubblicazione del citato dialogo sulla musica antica e moderna, in cui formulava teoricamente il nuovo punto di vista, pose mano l'anno successivo (1590) a illustrare praticamente i suoi principi, musicando a una sola voce con accompagnamento di viola il canto del conte Ugolino di Dante e le lamentazioni di Geremia. Il successo ch'egli ottenne fu grande. La spinta era data. La nuova via era aperta. Ormai non restava che percorrerla. I novatori vi si inoltrarono con alacrità e fervore, portandovi ognuno il proprio contributo personale. I più geniali, quelli che segnarono una tappa decisiva nel graduale costituirsi del melodramma e dei quali perciò bisogna indugiarsi a caratterizzare la fisionomia e l'opera, sono Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini e Marco da Gagliano.

L'aria popolare innalzata — come abbiamo visto — a forma d'arte nel madrigale, e il recitativo consistente, come ebbe a dire il Peri nella prefazione all'Euridice, nell'impiego di forme musicali che « più rilevate del parlare ordinario, « meno regolarmente disegnate della pura melodia del canto, « fossero a mezza via tra i due »: tali furono i principali fattori del dramma musicale, e tali rimasero per molto tempo. Monteverdi vi aggiunse il terzo elemento: l'orchestra, non però fondata — come da taluni fu detto — sul quartetto d'archi, il quale prende posto nell'istrumentazione melodrammatica soltanto col Cavalli.

Emilio de' Cavalieri (o del Cavaliere), gentiluomo romano, nacque il 1550. Trasferitosi a Firenze, fu nominato il 3 settembre 1588 Intendente Generale della Corte di Toscana per tutto quanto concerneva l'arte, le feste e il teatro ⁽¹⁾. Uomo distintissimo, compositore abile, inventore di balletti e danzatore rinomato (« leggiadrissimo danzatore »), Cavalieri era l'anima di tutti i divertimenti granducali, l'organizzatore ingegnoso e sapiente degli apparati che per essi si escogitavano. Verso il 1588 egli fece la conoscenza d'una gentildonna di Lucca, Laura Guidiccioni ⁽²⁾, donna intelligente e colta, autrice di mediocri versi che le procurarono un sonetto eloquente del Tasso. Laura e Cavalieri collaborarono dapprima alla parte musicale dell'*Aminta*, rappresentata alla Corte nel carnevale del 1590; poi diedero a breve distanza l'una dall'altra due pastorali in musica, *Il Satiro* e *La Disperazione di Fileno*. Le due opere non ci sono pervenute; ma la prefazione di un'opera posteriore del Cavaliere, *La Rappresentazione di Anima e di Corpo* (Roma, 1600) ci fa sapere come quella musica « rinnovata » facesse passare gli uditori per diverse emozioni comiche o patetiche. V'erano

(1) Più tardi gli fu anche affidata la direzione del nuovo laboratorio dei cristalli, e ancora nel 1599 lo troviamo nei ruoli della famiglia granducale come « provvisionato di Corte con veste lunga e cappa corta ».

(2) Laura, di messer Nicolò Guidiccioni e di Caterina de' Benedetti, nacque a Lucca il 29 ottobre 1550. Sposò, non si sa quando, Orazio Lucchesini. Un suo discendente scrive di lei: « in un libro manoscritto di « notizie della mia famiglia trovo che i più chiari spiriti che vivevano in « Lucca a quel tempo si radunavano sovente in casa sua. Era fra questi « un certo Ippolito Santini, canonico della cattedrale, che le persuase essere qui perduto il suo talento e dovere il suo marito condurla a Firenze, dove vivrebbe a quella Corte in maggior gloria e splendore. Ve « la condusse il dabben marito; ma ella rimase delusa nelle concepite « speranze, chè vi morì d'età immatura senza prole ».

Lucca era centro di cultura, e Laura nasceva da famiglia nella quale il culto delle lettere era onorevole tradizione. La costumanza del tempo favoriva le accademie e le riunioni; far versi era obbligo d'ogni persona colta, e ne scrisse anche Laura, della quale si cita un sonetto nella *Raccolta di dicetti Accademici Senesi*, pubblicata da Gismondo Santi riferito anche dal Crescimbeni. — Vedi A. SOLERTI: *Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri, i primi tentativi del melodramma*; « Riv. Mus. It. »; Torino, Ed. Bocca, 1902.

effetti patetici in una scena della *Disperazione di Fileno*, dove la famosa cantatrice, Vittoria Archilei, strappò le lacrime agli uditori « recitando », mentre il ruolo di Fileno eccitò il riso. La parola « rinnovata » sembra qui significare che il Cavaliere pensasse d'aver ritrovato la musica dell'antichità, realizzando il sogno dell'umanismo; mentre, d'altra parte, l'espressione « recitando », attesta che il canto da lui impiegato era già in stile recitativo o rappresentativo, la cui invenzione non si dovrebbe perciò, a rigore di termini, attribuire a Peri e Caccini ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Sebbene questo sembri altresì provato da una lettera della madre di Laura sul *Fileno*, dove si parla di « un altro modo di cantare che l'ordinario », pure nel naufragio totale delle musiche riesce impossibile stabilire con certezza quale sia stata effettivamente la portata innovatrice dei saggi del Cavaliere. Volendo basarci sul giudizio dei contemporanei, troviamo che di lui non fanno parola né Marco da Gagliano nella prefazione alla *Dafne* (1608), né Don Severo Bonini nel suo dialogo sulla musica, né Pietro de' Bardi nella famosa lettera del 1634 sulle origini del melodramma, da cui si ricavano quasi tutti i ragguagli informativi su tale argomento, né il Caccini nelle sue prefazioni, né il Giustiniani nelle notizie lasciateci sopra la musica dei suoi tempi. Di fronte a costoro stanno il Peri, il Della Valle e G. B. Doni. Il Peri e il Doni gli attribuiscono il merito della priorità; il Della Valle quello di aver importato il nuovo stile a Roma. Ma il Doni critica poi aspramente le musiche del Cavaliere e le idee che questi espone nella prefazione alla *Rappresentazione di Anima e di Corpo*. Il Baini ritiene il Cavaliere per « un genio « grande ed uno dei principali restauratori della musica vocale unita al « suono »; (*Memorie Storico-Critiche sulla vita e le Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, ecc.; Roma, 1828). A darci un'idea esatta dei suoi meriti reali quale innovatore e precursore non può valere la summenzionata *Rappresentazione di Anima e di Corpo* posteriore alla *Dafne*, al *Rapimento di Cefalo* e all'*Euridice*, opere dalle quali il Cavaliere fu certamente influenzato.

Incontestabile è però il merito del Cavaliere quale organizzatore di spettacoli e direttore della messa in scena, come appare dalla prefazione alla *Rappresentazione* suddetta, dove impartisce norme che attestano il suo vivo senso del teatro. La sala non deve, secondo lui, contenere più di mille spettatori comodamente seduti; le sale più vaste hanno una cattiva acustica e obbligano i cantori a forzare la voce alterando l'espressione naturale. Quando non s'intendono le parole, la musica diviene insignificante. L'orchestra dev'essere invisibile; l'istrumentazione deve modificarsi secondo le esigenze delle passioni espresse; l'attore cercherà di raggiungere la perfezione nella voce, nel gesto, nel passo « che sono

Il tentativo ebbe tanto successo che il *Satiro* fu ripetuto fra il 1590 e il '95, anno in cui Laura e Cavalieri fecero rappresentare una nuova favola interamente musicata: *Il Giuoco della Cieca*, tratta dal *Pastor Fido* di Guarini. Ma avvenimenti privati sembrano avere successivamente scoraggiato i due collaboratori, che non posero mano ad altra opera. Laura morì nel 1599, e il Cavalieri scomparve subito dopo dalla Corte medicea. Egli scrisse ancora la musica per un *Dialogo fra Giunone e Minerva*, cantato in occasione delle nozze di Maria de' Medici nell'ottobre del 1600; ma a quell'epoca non si trovava già più a Firenze. Un ambasciatore veneziano dice che il Cavalieri era un uomo che amava la libertà; è quindi assai probabile ch'egli si sentisse disgustato della vita cortigianesca e mondana, ciò che sembrerebbe anche provato dal carattere malinconico della « rappresentazione » succitata, da lui ulteriormente composta, dove la vita è considerata pessimisticamente come caduca e vana. Morì a Roma nel marzo del 1602.

L'opera che restava da compiere ai riformatori fiorentini era duplice. Si trattava, in primo luogo, di continuare a perfezionare i tentativi di Galilei e del Cavalieri, creando il modello dello stile recitativo (e tale fu il compito di Caccini), e si trattava, in secondo luogo, di applicare questo nuovo stile all'adeguata realizzazione del dramma musicale; ciò che fecero specialmente Jacopo Peri come musicista e Ottavio Rinuccini come poeta.

Giulio Caccini, detto Giulio Romano, nacque a Roma verso il 1545; si trasferì a Firenze ove divenne cantore alla

aiuti molto efficaci a muovere l'affetto ». Egli canterà con espressione, ma rispettando scrupolosamente la nota scritta, senza aggiunta di passaggi ornamentali, pronunciando distintamente le parole così « che siano intese ». I cori non resteranno estranei alla rappresentazione neppure quando non devono cantare; essi si muoveranno, muteranno posto quando la vicenda scenica lo richiede, parteciperanno insomma all'azione. Le rappresentazioni non sorpasseranno mai la durata di due ore. Il poema comprenderà circa 700 versi, scritti in piccoli metri, a rime baciute; i dialoghi senza enfasi; vivaci le risposte; brevi i racconti e i monologhi. Tre atti basteranno, e si cercherà di renderli vari, non solo nel poema e nella musica, ma altresì nei costumi. Sarà bene alternare i soli ai cori, mescolare i toni, le armonie, le danze, introdurre balletti e intermezzi (5 per opera), pantomime che cambieranno ogni volta.

Corte granducale e dove morì nel 1618. Figura moralmente ignobile ⁽¹⁾, ma artista intelligente e ben dotato, aveva ricevuto un'istruzione molto incompleta, che tuttavia poté integrare ed ampliare nel colto ambiente di casa Bardi. Essendosi reso conto che la musica vocale, qualunque ne fosse il valore, non poteva suscitare nell'uditore emozione alcuna se le parole erano rese incomprensibili dagli intricati sviluppi del canto polifonico e degli artifici contrappuntistici, pensò di escogitare una maniera di canto che consentisse, in certo modo, di parlare in musica: «quasi in armonia favellare», attenendosi «a quella maniera cotanto lodata da Platone et altri filosofi che affermarono la musica altro non essere che la favella e il ritmo e il suono per ultimo, e non per lo contrario ⁽²⁾».

Caccini cominciò col comporre alcuni madrigali non più in stile polifonico, ma ad una sola voce accompagnata da un istrumento, e li fece sentire nelle riunioni della camerata ottenendovi grande successo. In seguito, desiderando avere una conferma dell'efficacia del nuovo metodo di canto da lui praticato, si recò a Roma per sottoporre quei primi saggi al giudizio dei musicisti e degli amatori residenti in quella città; e l'esito che vi ottenne non fece che confermarlo nelle sue convinzioni, dandogli piena confidenza in sè stesso. Tornato a Firenze, musicò versi polimetri del Chiabrera sforzandosi di tradurre il senso preciso delle parole, sì da intensificarne l'espressione. Egli non soppresse interamente gli ornamenti, dei quali aveva potuto sperimentare l'effetto nella sua qualità di cantore, ma si preoccupò sopra tutto della intelligibilità del discorso poetico, che gli appariva essere lo scopo precipuo della riforma vagheggiata: «alla buona

(1) Fu implicato in una tragica avventura nella quale fece la parte del delatore. Eleonora di Toledo, moglie di Pietro de' Medici, amava segretamente Bernardo Antinori, il quale affidò a Caccini una lettera per lei. Caccini l'aperse e la consegnò al Gran Duca che, d'accordo col fratello, decise di uccidere Eleonora e, condottala in una villa presso Firenze, la pugnò. La delazione di Caccini dovette in seguito farlo espellere dal cenacolo dei suoi compagni d'arte, ciò che vale a spiegare l'acrimonia con cui egli ne parla.

(2) *Le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano*. Firenze, Marsiccotti, 1601.

«maniera di comporre e cantare questo stile, serve molto più
«l'intelligenza del concetto e delle parole, il gusto e l'imita-
«zione di esso, così nelle corde affettuose come nell'esprì-
«merlo con affetto cantando, che non serve il contrap-
«punto» (1).

Qui entrano in campo Jacopo Peri, soprannominato il Zazzerino per la sua lunga chioma, nato a Roma il 20 agosto 1561, ma di famiglia fiorentina e vissuto quasi sempre a Firenze, ove morì il 12 agosto 1633; e il poeta Ottavio Rinuccini, morto il 28 marzo 1621 a Firenze, dov'era nato e aveva trascorso la maggior parte della sua vita. Da un lato, Peri, valendosi sopra tutto della sua arte canora, prosegue le ricerche di Galilei, Cavalieri e Caccini sulla prosodia, sforzandosi di conseguire una forma di declamato musicale che sia atta a scolpire i caratteri, ad esprimere le passioni, serbando tutta la naturalezza e la semplicità del linguaggio e giungendo, per tal modo, alla rappresentazione del dramma in tutte le sue gradazioni psicologiche (dove la denominazione di «stile rappresentativo» applicata dai fiorentini alla declamazione musicale); d'altro lato Rinuccini, affascinato dal miraggio dell'antico teatro greco, dopo aver compiuta una prima riforma teatrale in sede puramente letteraria, rinunciando agli intrighi barocchi e stravaganti dei tragediografi della fine del cinquecento e componendo tragedie dalle forme armoniose e dalle linee semplici e pure (2), si votò interamente alla riforma melodrammatica, foggiano il primo modello e, forse il più perfetto, di tragedia musicale. Dalla collaborazione di Peri e Rinuccini nacque la prima vera opera in musica, la *Dafne*, rappresentata nel carnevale del 1597 alla presenza di principi e cardinali plaudenti, e ripetuta nel 1598 e '99 (3). Peri e Rinuccini, infiammati dalla vittoria, si rimisero ben presto al lavoro, e composero l'*Euridice*, rappresentata il 6 ottobre 1600 a palazzo Pitti, per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV.

(1) Op. cit.

(2) Vedi TIRABOSCHI: *Storia della Letteratura Italiana*: tomo VII.

(3) La musica della *Dafne* di Peri e Rinuccini è perduta. Soltanto due frammenti di essa furono ritrovati da Ortensia Panum di Copenhagen in un codice posseduto dalla biblioteca del Conservatorio di Bruxelles, e più volte pubblicati.

La musica dell'*Euridice* è giunta fino a noi ⁽¹⁾, ed è quindi possibile formarsene un concetto più esatto di quello che ci forniscono per altre musiche dell'epoca le descrizioni iperboliche dei contemporanei.

Il prologo dell'opera è cantato da una personificazione allegorica della tragedia; i personaggi sono, oltre ad Euridice ed Orfeo, i pastori Tirsi, Aminto, Arcetro e le ninfe. La partitura si riduce a una monodia accompagnata dal basso numerato, realizzato da un piccolo complesso strumentale, composto d'un chitarrone, d'un gravicembalo, d'un liuto grosso e d'una lira grande. Non v'è sinfonia o preludio. L'opera si compone quasi per intero di recitativi lunghi e semplici, in cui monologhi e dialoghi si succedono in una specie di melopea, che di rado e di poco si scosta dalla recitazione. Il canto non manca d'espressione, ma è affatto sprovvisto di varietà nelle movenze e nelle inflessioni, e spesso s'immobilizza su una sola nota con atteggiamento salmodico. Spuntano tuttavia qua e là timidi accenni di frase melodica, spunti embrionali di quell'arioso — intermediario fra il recitativo e l'aria — che doveva poi svilupparsi nella melodia propriamente detta. Particolare interesse dal punto di vista espressivo ha il canto d'Orfeo all'inferno: « funeste piagge », che strappò lagrime agli uditori, e il suo canto di ritorno: « gioite al canto mio »; le strofe del pastore Tirsi: « nel puro ardor »; i terzetti delle due ninfe e del pastore: « bel nocchier costante e forte ». I cori, sebbene in numero esiguo, valgono ad interrompere la monotonia dei continui recitativi, essendo concepiti contrappuntisticamente a 4 e 5 voci. L'armonizzazione vaga nell'incertezza in cui ancora fluttuava la tonalità moderna, e per certe successioni accordiche richiama le atmosfere sonore del moderno impressionismo. Il basso è imperniato su un movimento cadenzale, in cui il quarto grado della scala discende al terzo con transizione uniforme. L'insieme dà un'impressione di secchezza scheletrica, di arida nudità, e bisogna far appello a tutte le condizioni del luogo e del tempo, alle esigenze ancora molto

(1) « Le Musiche di Jacopo Peri, nobil fiorentino, sopra l'*Euridice* del Signor Ottavio Rinuccini rappresentata nelle sposalizio della Cristianissima Maria de Medici, Regina di Francia e di Navarra ». Firenze, Marscotti, 1609.

limitate d'una sensibilità avvezza agli effetti del tutto diversi del canto polifonico, non meno che all'entusiasmo suscitato dal miraggio d'aver ritrovata la tragedia antica, per comprendere come una tale musica potesse destare negli uditori la commozione di cui ci parlano i contemporanei.

La rappresentazione dell'*Euridice* segna l'avvento definitivo dell'opera. L'arte di Peri, che vi tenne il ruolo d'Orfeo, conquistò interamente il pubblico, in cui era il fior fiore dell'aristocrazia e del mondo intellettuale. Ben presto Giulio Caccini, che nel frattempo aveva fatto rappresentare a palazzo Pitti una piccola pastorale: *Il Ratto di Cefalo* ⁽¹⁾, compose una nuova *Euridice* sulle parole di Rinuccini già musicate dal Peri ⁽²⁾.

L'opera dei fiorentini fu proseguita da Mare'Antonio Zanobi, detto da Gagliano dal suo luogo di nascita. Nacque infatti a Gagliano, piccolo villaggio della Toscana, versò il 1574 da un orafo cesellatore. Ebbe un'infanzia e un'adolescenza duramente provate dalla miseria, alla quale si sottrasse volgendosi al sacerdozio. Trasferitosi a Firenze, entrò nella scuola di Luca Buti allievo di Cortecchia, e canonico di S. Lorenzo, dove fu nominato maestro di cappella dopo la morte di Cristoforo Malvezzi. Buti procurò al suo allievo il titolo di cappellano aggiunto a S. Lorenzo; poi, nel 1602, di maestro di canto della Chiesa. Questi impieghi, per quanto

(1) L'ultimo coro di questa pastorale fa parte delle *Nuove musiche*.

(2) « OTTAVIO RINUCCINI: *Euridice*, composta in musica in stile rappresentativo da GIULIO CACCINI detto Romano; Firenze, Marescotti, 1600 »: recante una dedica del 20 dicembre a Giovanni de Bardi. (Esemplare a Firenze, Roma, Napoli, Vienna). Oltre alle opere citate non si ha di Caccini che un *Fuggilottio musicale* del 1633, contenente madrigali, sonetti, canzoni, scherzi, ecc.

Jacopo Peri, che fu incaricato di missioni onorifiche alla Corte medicea ricevendo nel 1618 il titolo di Camerlengo Generale, compose, oltre alle già citate, alcune altre opere, delle quali non restano che pochi frammenti. Nel 1609, per il matrimonio di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, fu incaricato dalla Corte di Mantova di comporre una *Feti* su libretto di Cini; ma quest'opera non fu rappresentata e fu sostituita dall'*Arianna* monteverdiana. Ugual sorte pare sia toccata a un'altra sua opera pure scritta per la Corte mantovana nel 1620, *Adone*, su libretto di Cicognini. Si sa che Peri collaborò al carosello con musica *La Guerra d'Amore* (Firenze, 1615), con P. Grazi, G. B. Signorini e G. Del Turco,

modesti, permisero a Gagliano di terminare la sua educazione artistica e di farsi conoscere a Firenze. Fu certamente amico di Corsi, e nel 1597 sentì la *Dafne* di Peri, che gli fece una grande impressione. Fu soltanto nel 1607 ch'egli tentò il genere nuovo, musicando lui pure la *Dafne* del Rinuccini, rappresentata con le musiche di Gagliano, dapprima a Mantova, alla fine di gennaio del 1608 per le feste dell'assunzione di Ferdinando Gonzaga al cardinalato, poi a Firenze, probabilmente nel 1610. Quest'opera affermò il nome di Gagliano, già noto per 5 libri di madrigali, per alcune composizioni religiose e per la fondazione dell'accademia degli « Elevati », sorta sotto il patronato del cardinale Gonzaga.

Dopo la morte di Luca Buti, Gagliano divenne maestro di cappella in S. Lorenzo e, in seguito, canonico di S. Cosimo e S. Damiano (gennaio 1609), maestro di cappella della Corte Granducale (febbraio 1609), e da quel momento fu il musicista ufficiale delle feste religiose e profane del palazzo e della chiesa dei Medici. Morì a Firenze il 24 febbraio 1642.

Marco da Gagliano fu uno spirito lucido, equilibrato, dominato da una intelligenza serena e ponderatrice che arginava e disciplinava ogni tumulto interiore. Sebbene si sentisse attratto dalla novità del dramma musicale, le sue vere tendenze lo portavano alla musica pura, dove egli eccelleva

e che fu autore d'un altro carosello o combattimento alla barriera: *La Precedenza delle Dame*, data alla Corte di Firenze nel 1625. Collaborò pure alla *Flora* di Gagliano, componendo l'intero ruolo di Clori. Di tutte queste opere non si è sfortunatamente conservato che il poco che si è dato alle stampe: *Euridice* (Firenze 1600, ristampata a Venezia nel 1608); *Le Varie Musiche...* con alcuni madrigali spirituali a 1, 2 e 3 voci e basso continuo per il clavicembalo, l'organo e la tiorba (1609, ristampata nel 1619), raccolta importante d'arie monodiche nel nuovo stile, alternanti arie, recitativi e ritornelli.

Altre raccolte collettive dell'epoca comprendono qualche aria staccata di Peri: *Musiche* di PIETRO BENEDETTI (Firenze, 1611); *Scherzi* di ANTONIO BRUNELLI (Venezia 1614); il primo libro di Madrigali di Cristofano Malvezzi (Venezia 1583), maestro del Peri, contiene un madrigale a 5 voci di quest'ultimo. L'edizione della *Flora* (Firenze 1628) contiene le arie composte da Peri. Finalmente, un lungo e bellissimo recitativo (*Lamento di Iole per l'abbandono di Alcide*) si trova manoscritto al Liceo Musicale di Bologna.

specialmente nel genere sacro. Nel dramma lirico egli dà maggior preponderanza alla musica, accostandosi a Monteverdi più che a Peri e a Caccini, ma senza raggiungere la potenza geniale del grande cremonese. Oltre la *Dafne* scrisse due altre opere importanti: *La Rappresentazione di S. Orsola Vergine e Martire* (autunno e inverno 1624), di cui non resta che il libretto; e *La Flora* ⁽¹⁾, composta in collaborazione con Peri che scrisse l'intero ruolo di Clori.

Anche Gagliano, nella prefazione alla *Dafne*, proclama la necessità della piena intelligenza delle parole, e critica l'abuso degli ornamenti, raccomandando ai cantori di non fare come quel pittore che, essendosi acquistata una particolare abilità nel dipingere i cipressi, ne metteva dappertutto; vuole che la declamazione sia incisiva ed efficace, che la mimica s'accordi perfettamente al canto, e dà minuziosi consigli su tutti i particolari scenici e interpretativi della rappresentazione teatrale.

I fiorentini affrontano per la prima volta consapevolmente il problema concernente la modalità del rapporto fra poesia e musica, e lo risolvono subordinando decisamente questa a quella. La riforma fiorentina, nata da una reazione contro gli artificiosi contrappuntistici del canto polifonico che precludeva la comprensione delle parole, procede incessantemente, attraverso vari tentativi ed esperimenti, alla ricerca d'una forma melodica che consenta la piena intelligenza del discorso poetico, condizione che i novatori giudicano indispensabile al conseguimento di un mezzo espressivo che sappia tradurre tutte le sfumature del dramma, e rivelare interamente il meccanismo psicologico dei personaggi, lo svolgimento dei caratteri e delle situazioni.

A tale scopo, essi sfrondano l'espressione musicale di tutte le ridondanze e le superfluità, cercando la sua bellezza, non nella qualità dell'idea musicale, nell'intrinseco valore del

(1) « *La Flora* del Signor Andrea Salvadori, posta in musica da Marco da Gagliano, maestro di Cappella del Serenissimo Granduca di Toscana, rappresentata al teatro del Seren. Gran Duca nelle Reali Nozze del Seren. Odoardo Farnese di Parma e di Piacenza e della Seren. Margherita di Toscana ». Firenze, Zan-Pignoni, 1628. (Copia al Liceo Musicale di Bologna, alla Biblioteca Estense di Modena, al Conservatorio di Napoli).

suo contenuto, ma nella sua adeguatezza e convenienza ai fini della poesia. Ne risulta una melopea schematica, lineare, foggiaa sugli accenti e le inflessioni della parola, appena variata da qualche fioretatura di vocalizzo, da qualche arabesco di melisma, dovuto più che altro al gusto di quei compositori, quasi tutti anche cantori, per il virtuosismo canoro; ma che nel suo insieme non sfugge all'uniformità e alla monotonia.

Questa concezione dell'opera in musica, che ne fa una vera e propria tragedia musicale, verrà adottata in Francia da Lulli e da Rameau, e ripresa più tardi, con facoltà d'invenzione musicale di gran lunga superiore, da Gluck. In Italia il melodramma segue invece un'altra strada. Dopo la metà del seicento la melodia, lungamente soffocata fra gli sterpi del contrappunto, poscia infrenata dalle rigide norme prosodiche del discorso parlato, si svincola da tutti i legami, aprendo la sua ala canora con senso di primaverile freschezza e d'ebbrezza gioiosa nell'opera di Cesti e di Stradella, e ancora più in quella di Alessandro Searlatti e della scuola napoletana. Naturalmente, anche questa indipendenza assoluta della melodia che si pone per sé stessa, come organismo di pura bellezza, piegando la parola ai suoi capricciosi avvolgimenti e alle sue volute sinuose, presenta inconvenienti gravi, che portarono nell'economia generale del melodramma settecentesco un elemento di perturbazione e di squilibrio irreparabile. Ma, in compenso, innumerevoli dovevano essere i fiori melodici germogliati sul terreno dell'opera italiana; e tra questi fiori si troveranno anche quelli sbocciati dalla fantasia di Mozart, che dichiarò la poesia figlia obbediente della musica e diede a quest'ultima una incondizionata supremazia.

Comunque si giudichi il valore di queste due opposte soluzioni del problema melodrammatico, è certo che fra esse oscilla fino all'alba dell'ottocento tutta la storia dell'opera in musica, e che entrambe provennero dall'Italia. Soltanto Weber ebbe il sentimento o, meglio, il presentimento della possibilità d'una più intima unione delle due arti sorelle; unione che il genio di Wagner realizzò in modo incomparabile, sia nel campo della speculazione teorica che in quello della creazione artistica, raggiungendo una delle più alte e complesse forme di bellezza ideale che mai mente

umana abbia saputo concepire e realizzare. Ma anche di fronte a Weber e a Wagner, l'Italia può vantare un precursore geniale che, due secoli prima, intuì la vera forma della tragedia musicale e seppe anche pienamente attuarla, ben inteso per quanto lo consentivano le condizioni culturali e i mezzi tecnici dell'epoca.

Questo precursore fu Claudio Monteverdi, vero creatore del melodramma di cui, per primo, addita ed attua le più alte finalità. Spirito a un tempo contemplativo e appassionato, ragionativo e pratico; intelligenza sempre alacre, insonne, operosa, feconda, foggia da assidui travagli interiori in una gagliarda sintesi di volontà e di pensiero, Monteverdi ci appare ancora oggi artista grande e significativo. Studiare la sua opera significa tuttora rievocare una delle più grandi e interessanti personalità della storia musicale.

§ II.

L'unico ritratto che di Monteverdi ci è rimasto, inciso su rame e inserito in una raccolta di *Fiori Poetici* pubblicata a scopo commemorativo nel 1644, un anno dopo la sua morte, da G. B. Marinoni, raffigura il musicista quale doveva essere verso i sessant'anni: una fisionomia rivelante straordinaria profondità di pensiero, scatti d'accumulato vigore; una fronte alta, incorniciata da capelli folti e corti; un volto dai lineamenti marescatissimi, maggiormente accentuati dai baffi ispidi ed imperiosi; un mento prolungato da una barbetta grigiastra; due grandi occhi neri, in cui sembra tremare una indefinita malinconia sognatrice, una vaga nostalgia di remote idealità, che contrasta stranamente con l'aspetto energico e risoluto del viso. L'impressione complessiva spirante da questo ritratto è quella d'una volontà potente, di un'anima temprata da assidui travagli interiori, da austere meditazioni, dai tumulti della passione e del dolore. Par quasi impossibile che quelle labbra così severamente atteggiate abbiano mai potuto sorridere; eppure esse avevano sorriso con la grazia più affascinante e la più schietta espansività; e il cantore d'Arianna e di Orfeo, delle messe e dei mottetti, non aveva sdegnato intonare talvolta il madrigale amoroso, la canzone giuliva e lasciva.

Ma la suprema grandezza di Monteverdi, quella che lo affratella spiritualmente a Michelangelo, a G. S. Bach, a Beethoven, a Wagner e a Verdi, sta in quella intensità dell'ispirazione, in quella concentrazione d'umanità che fa di lui uno dei massimi cantori del dolore, a cui l'anelito inesausto e sconfinato della sua immensità interiore imprime un ritmo trasfigurante di purificazione, che converte i torbidi fermenti della vita passionale in purissima armonia di forma, e dalla tragedia placata e rasserenata trae gaudi estatici, splendori divini, presagi di mirifiche assunzioni. Vi è in lui un impeto e una pienezza, un ardore e un vigore da cui si sprigiona il sentimento di un'indomita forza creatrice, dolorosamente protesa verso le balenanti immagini di un'arte fatta di pensieri lapidari, incarnati in forme luminose ed intangibili; vi è un'aspirazione incoercibile del terrestre e dell'umano a redimersi dalla caducità, ad attingere sfere di superiore bellezza, dove la natura è come assunta in gloria, e la vita si fa raggianti; vi è il cristiano e il pagano, la passione ed il sogno, lo slancio irrefrenabile verso la vita e l'ansia del celeste e del divino. Basta pensare ad alcune pagine che di lui ci rimangono, come quel *Lamento d'Arianna* in cui la commozione si effonde con ineffabile purezza e intensità, e dove è mirabilmente espresso il conflitto fra un implacato desiderio di vita e la ferrea inesorabilità d'un destino di morte che passa nell'alto canto, trasmutato, per virtù dell'arte, in essenza sublime che l'anima può accogliere senza soffrirne; mentre le singole parole, sciolte dai limiti angusti d'una significazione esatta, si cangiano in note eterne d'amore e di dolore, indefinitamente rivelatrici.

I lineamenti morali della personalità di Monteverdi ci rivelano una grande bontà di cuore, una sensibilità delicata e vibrante, maniere amabili e distinte, una cura costante, tenera, appassionata dei suoi due figli, un profondo sentimento religioso, che gli fece vestire l'abito sacerdotale dopo la peste del 1630, a cui va congiunta una fede senza limiti nella propria arte e un ardore infaticabile nell'allargarne il dominio e accrescerne il potere per la gloria di Dio e la sua propria felicità. Dalla sua corrispondenza sorge l'impressione d'una intelligenza vivace, pronta a cogliere il punto essenziale d'una questione. Il suo stile epistolare è prolioso, ma pieno di buon senso e irresistibile nelle argomentazioni.

Da queste lettere sorge l'immagine d'un uomo austero, grave, conscio del suo genio, vigile difensore dei propri diritti. Le lettere ch'egli indirizza al duca di Mantova, spogliate del solito frasario cortigianesco, riboccano di sentimenti nobili e dignitosi, e rivelano la maschia tempra di un uomo nato per creare e per agire, ma non per servire.

Il 15 maggio del 1567 Baldassarre Monteverdi fece battezzare alla chiesa di S. Nazzaro e Celso di Cremona il suo primogenito, al quale furono imposti i nomi di Claudio Zuan-Antonio. I Monteverdi erano numerosi a Cremona, e non è possibile stabilire legami di parentela fra le varie famiglie di questo nome, di cui è rimasta traccia negli archivi della città. Pare, tuttavia, che il grande compositore contasse fra i suoi antenati dei medici e dei musicisti o, almeno, dei fabbricanti di strumenti. Il padre di Claudio esercitava la professione di medico e godeva d'una certa agiatezza. Le lettere che di lui si possiedono rivelano uno spirito colto e un carattere onesto e buono, un uomo interamente votato all'interesse morale e materiale della sua famiglia. L'istruzione di Claudio, senza essere estesissima, dovette raggiungere un grado sufficiente a predisporlo a un assiduo lavoro d'assimilazione intensa e di formazione autodidattica, che diede alla sua cultura quell'impronta d'universalità propria delle intelligenze più aperte, versatili e comprensive.

Educato in questo ambiente di sana e virile bontà, il carattere di Claudio si foggì saldamente e trovò modo di sviluppare le sue migliori energie. Fino da fanciullo egli potè votarsi alla musica; e bisogna credere che la passione per quest'arte fosse viva nella sua famiglia, giacchè un suo fratello, Giulio Cesare, si diede agli stessi studi.

Il suo maestro — quello almeno ch'egli riconosce ripetutamente per tale e al quale dedica le sue prime opere — fu Marc'Antonio Ingegneri (Verona 1545, Cremona 1592), maestro di cappella della cattedrale di Cremona. Claudio non poteva essere affidato a mani migliori e più atte a formare il suo talento. Ingegneri era un musicista geniale, come modernamente si potè constatare quando fu riconosciuto autore di 27 responsori pubblicati sotto il nome di Palestrina e non indegni di quel grande, sebbene scritti in uno stile diversissimo. Monteverdi apprese dall'Ingegneri, oltre al contrappunto, anche la tecnica della viole e del canto. Egli

ricevette altresì l'insegnamento di Giacomo de Wert (nato probabilmente in Anversa verso il 1526, Mantova, 23 maggio 1596), e dal mantovano Alessandro Striggio, già menzionato quale autore d'intermedi e di madrigali, entrambi musicisti celebri alla Corte di Mantova. A 16 anni Monteverdi pubblicò la sua prima raccolta di *Madrigali Spirituali* a 4 voci, stampati a Brescia con la data del 31 luglio 1583, e dedicati a un ricco cittadino cremonese, che lo aveva aiutato nei suoi studi, Alessandro Fraganese. Di questi madrigali non ci è pervenuta che la parte del basso; la quale, naturalmente, non consente di formarsi un'idea adeguata del loro valore. Sono invece giunte fino a noi le sue *Canzonette a tre voci* apparse l'anno seguente a Venezia. Ognuna di esse si divide in due parti ineguali con ritornello; la melodia è ben ritmata; l'andatura è viva e graziosa. Questi primi saggi non tardarono a diffondere il nome di Monteverdi. La rinomanza d'un artista, nel secolo XVI, si propagava rapidamente per l'ambizione di ogni città italiana di non trovarsi in ritardo rispetto alle città sorelle. Pittori, scultori, musicisti, architetti si riunivano ad uomini di scienza, formando quelle accademie, che divennero una delle caratteristiche della vita intellettuale italiana, e alcune delle quali dovevano in seguito onorarsi di contare anche Monteverdi fra i loro membri.

Negli ultimi mesi del 1589, o nei primi del 1590, Monteverdi fu nominato suonatore di viola alla Corte di Mantova ⁽¹⁾. Non era piccolo onore per un giovane di 23 anni essere assunto al servizio di questa Corte magnifica, votata al culto dell'arte, ove il solo passaporto valevole era il talento. Mantova contendeva allora a Venezia, Ferrara e Firenze la supremazia artistica dell'Italia settentrionale. Da due secoli poeti, pittori, musicisti, scultori, architetti vi af-

(1) Gli strumentisti erano molto numerosi alla Corte dei Gonzaga. Essi si producevano sia come solisti, sia in piccole orchestre che accompagnavano le danze, sia finalmente partecipando all'esecuzione dei madrigali. Dopo il 1580 accade raramente che un madrigale sia cantato per sole voci. Di solito gli strumenti si uniscono alle parti vocali, raddoppiandole o sostituendosi addirittura ad esse. Al contrario, non era altrettanto frequente il caso che un'orchestra eseguisse composizioni appositamente scritte per strumenti.

fluivano da tutte le parti d'Europa, certi di trovarvi fortuna e fama. Quando Monteverdi fu assunto al servizio dei Gonzaga, il Duca Vincenzo regnava da tre anni e si occupava assiduamente dello sviluppo e dell'organizzazione della sua musica. Dal padre, Duca Guglielmo, aveva ereditata una grande passione per le lettere e le arti. Poeta egli medesimo, si compiaceva di circondarsi di artisti e di dotti. Attratto dalle scoperte e dalle teorie di Galileo, frequentò il celebre astronomo colmandolo di doni. Cercò di attirare alla sua Corte tutti i musicisti di maggior rinomanza; affidò a Lodovico da Viadana la direzione della cappella della cattedrale mantovana, e invitò anche l'Ingegneri, che però non accettò. Attrasse a sé Rubens e Porbus. Costituì la più celebre compagnia italiana di commedianti e cantori, che offrivano concerti famosi nella splendida sala degli specchi la sera di ogni venerdì, come Monteverdi stesso narra in una sua lettera del 22 giugno 1611. Il Duca contribuì a rischiarare Monteverdi sulla sua vera vocazione incaricandolo di comporre tragedie musicali. È durante i primi anni del suo soggiorno mantovano che Monteverdi concepisce l'idea grandiosa, riaffacciatasi un secolo più tardi a Gluck e attuata pienamente da Wagner, di ricondurre il teatro alle sue nobili origini, al suo significato più alto e più puro, facendone lo specchio dell'anima umana. Trasportato in un ambiente così favorevole, nella prima fioritura della sua giovinezza e del suo genio; posto in contatto, non solo coi più insigni musicisti del tempo, ma con le maggiori illustrazioni di ogni ramo dell'arte e della scienza, il suo spirito non progredì soltanto nel dominio particolare dell'arte sonora, ma si arricchì di conoscenze varie, esplorò diversi campi di cultura e di esperienza, allargò indefinitamente la prospettiva delle sue visioni e, per conseguenza, approfondì anche la sua concezione della musica, innalzandone il significato ed il valore a una sfera fino allora insospettata.

Questo è il debito di gratitudine che Monteverdi ebbe inenargabilmente verso il Duca Vincenzo Gonzaga, debito ch'egli mostrò di sentire vivamente, serbandosi per tutta la vita affezionato alla sua casa. Ma i benefici del Duca non andarono oltre. Egli non trattò certo il musicista, che tanto illustrava la sua Corte, con molta generosità e fu ben lontano dal fare per lui quello che Luigi II di Baviera fece per

Wagner. Malgrado la predilezione del Duca per la musica, il suo gusto artistico era troppo eclettico perchè potesse limitarsi a un solo dominio del bello; o, forse più verosimilmente, il Duca Vincenzo non comprese appieno la grandezza di Monteverdi e non seppe prevedere che la posterità gli avrebbe chiesto minuziosamente conto della sua condotta verso il cantore di Orfeo e di Arianna. Certo si è che da una lettera di Monteverdi del 27 ottobre 1604 cominciano quelle recriminazioni per i pagamenti mancati o ritardati o, comunque, irregolari che il musicista cremonese non cesserà per tutta la vita d'indirizzare alla tesoreria di Mantova, dapprima — fino che rimane al servizio del Duca — per la riscossione del suo stipendio poi, quando si trasferisce a Venezia, per la pensione e per i vari compensi che gli sono dovuti.

Nel 1587 Monteverdi pubblica il primo libro di madrigali (primo integralmente conservato); nel 1590 il secondo e nel 1592 il terzo; opere che valsero a metterlo molto in vista. Del terzo libro apparvero successivamente a Venezia otto edizioni, dal 1594 al 1622, e se ne fece un'edizione ad Anversa nel 1615. Ognuna di tali ristampe reca l'impronta di ritocchi e rimaneggiamenti che dimostrano come la sua ispirazione non s'appagasse del primo getto, ma venisse da lui continuamente modificata ed affinata con vigile ansia di perfezione.

In mezzo alle sue molteplici occupazioni, Monteverdi conobbe le gioie dell'amore che gli furono rivelate da una giovane cantatrice mantovana, come lui al servizio della Corte ducale, Claudia Cattaneo, figlia d'un suonatore di viola. Il matrimonio fu probabilmente celebrato nel 1595, sebbene i registri parrocchiali di Mantova non ne rechino traccia. Sappiamo soltanto che il Duca Vincenzo acconsentì alle nozze, che furono allietate dalla nascita di due figli: Francesco (1600) e Massimiliano (1605), ai quali Monteverdi prodigò costantemente le più tenere cure. Il dolore provato per la fine immatura di Claudia ci autorizza a credere ch'essa avesse pienamente compreso il genio del marito e lo circondasse di quell'atmosfera fatta di appassionata dedizione e d'entusiastico consentimento, da cui la creazione artistica trae l'incitamento più efficace e più fecondo. Ma le grandi felicità sono mute come i grandi dolori; ed è appunto perchè Mon-

teverdi visse nella pienezza avviluppante dell'amore e della gioia familiare, che noi non possediamo su questo aspetto, così interessante della sua vita, alcun documento significativo, mentre un Beethoven non cesserà mai di gridare il suo desiderio insoddisfatto d'una felicità, rimasta per lui irraggiungibile, viva e fremente soltanto nell'anelito del suo grande cuore.

Poco tempo dopo il matrimonio, Monteverdi dovette accompagnare il Duca in lunghi viaggi. Questi aveva deciso di assumere personalmente il comando delle truppe assoldate per combattere in Ungheria contro gl'infedeli. Egli condusse con sé un seguito numeroso di cortigiani e qualcuno dei suoi musicisti preferiti. Monteverdi ebbe per compagni di viaggio i cantori G. B. Marinoni, Teodoro Bacchini e Serafino Terzo. La sera, durante le soste, essi dovettero certo eseguire musiche vocali e strumentali sotto la tenda del Duca; e, forse, un riflesso di questi giorni di fatiche, di lunghe cavalcate, di canti intorno ai fuochi del bivacco, contribuirono ad ispirare il soffio eroico e guerriero di certe pagine monteverdiane, come il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Prima di partire, Monteverdi aveva accompagnata la moglie a Cremona presso il padre. Claudio non riceveva che 12 scudi di Mantova al mese, e la moglie 24 lire. Ora, se si considera che la sua condizione lo costringeva a mantenere un tenore di vita più che decoroso, si comprenderà facilmente come le sue condizioni finanziarie non dovessero essere molto floride, dovendo egli — fra l'altro — tenere servitori e carrozza. Durante la sua assenza la moglie non percepì che metà del magro stipendio; Monteverdi stesso incontrò molte spese e ritornò fortemente indebitato. Giacomo de Wert, maestro di cappella del Duca, era morto nel maggio 1596 mentre Monteverdi si trovava sulle rive del Danubio, ma il posto ch'egli sperava di ottenere era stato invece affidato a un musicista cremonese da lui poco stimato, Benedetto Pallavicino. Tre anni più tardi Monteverdi dovette nuovamente accompagnare il Duca in un viaggio di piacere nelle Fiandre, donde giungevano a Mantova poeti e musicisti illustri. Il 12 agosto 1599 il Duca entrava col suo seguito a Liegi, il 21 ad Anversa, il 26 a Bruxelles, dove si trattenne per un mese, fatto oggetto di magnifici festeggiamenti.

Qui Monteverdi ebbe campo di conoscere le più recenti

produzioni della scuola francese. Suo fratello, Giulio Cesare, nella prefazione che Claudio lo incaricò di preporre agli *Scherzi Musicali*, pubblicati nel 1607, in risposta ad alcune critiche mosse alle sue musiche, insiste sull'importanza di questo viaggio per la formazione artistica di Claudio. Giulio Cesare afferma che suo fratello praticò per primo quel canto francese e quello stile nuovo che da tre o quattro anni s'ammirava nelle stampe musicali, applicato nei motetti e nei madrigali non meno che nelle canzoni e nelle arie. Henry Prunières ritiene non si alluda qui alle canzoni francesi scritte nello stile contrappuntistico del canto polifonico, già note e comunemente trattate in Italia da oltre un secolo, ma ai saggi di « musica misurata all'antica », iniziati dall'accademia di Baif, che avrebbero, per tal modo, offerto a Monteverdi i primi esempi dello stile monodico contemporaneamente ai cameratisti fiorentini.

Tornato a Mantova, Monteverdi ebbe a sostenere i primi attacchi della critica, che gli sferrò contro il canonico bolognese Giovanni-Maria Artusi, pubblicando un intero libro sulle *Imperfetioni della Moderna Musica* ⁽¹⁾, che è tutto una requisitoria in forma dialogica contro Monteverdi. L'autore non dà prova d'eccessiva modestia, non esitando a farsi citare come esempio dagli interlocutori immaginari che fanno da portavoce alle sue stesse idee. Monteverdi non rispose. Egli preferiva lasciar parlare la sua musica che gli sembrava a buon diritto ben più eloquente di tutti i ragionamenti astratti. Inviperito, l'Artusi tornò alla carica nel 1603 con un secondo libro, in cui critica aspramente dei frammenti di madrigali del quarto e quinto libro che circolavano manoscritti. Questa volta Monteverdi gli fa attendere due anni la risposta, e non ne fa cenno che nella prefazione al quinto libro di madrigali ove, parodiando il titolo dell'Artusi, annuncia una *Seconda Prattica ovvero perfetione della moderna musica*, in cui si propone di far conoscere ai suoi censori e detrattori ch'egli non scrive a caso, ma che esiste un sistema diverso da quello di cui Zarlino aveva codificato

(1) « Prima Prattica ovvero delle imperfetioni della Moderna Musica, ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni compositori, del R. P. Gio. Maria Artusi da Bologna. « In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1600 ».

le regole; sistema che il compositore moderno ha tutti i diritti di praticare, poichè egli ubbidisce a esigenze del tutto diverse da quelle a cui si erano uniformati i vecchi maestri. Questi, infatti, non badano che all'architettura, alla costruzione, all'intreccio delle parti multiple; lui, Monteverdi, non mira che alla verità dell'espressione e, per raggiungerla, adotta i mezzi che ritiene più adeguati al suo intento.

Nel 1604 appare il quarto libro di madrigali. Nel titolo Monteverdi è designato quale « Maestro della Musica del Seren. Sig. Duca di Mantova ». Il suo voto più caro s'era dunque compiuto. Nè le testimonianze di stima tributategli dalla Corte mantovana si limitarono al conferimento di questa carica. Il 17 aprile del 1602 il Duca Vincenzo lo nominava cittadino onorario di Mantova, titolo trasmissibile ai suoi discendenti d'entrambi i sessi; onore davvero singolare per un artista che aveva di poco vareata la trentina. Ma per una negligenza inesplicabile questo titolo non fu iscritto sui registri della cancelleria mantovana, e Monteverdi fu obbligato a reelamarne l'iscrizione nel 1628.

Il quinto libro di madrigali, apparso nel 1605, è una delle prime opere del genere recanti un basso *ad libitum* per i primi tredici madrigali che lo compongono, obbligato per gli ultimi sei; ciò che attesta l'evoluzione di questa forma verso l'aria e la cantata. Grande è la novità armonica di questi madrigali, in cui per la prima volta gli accordi di settima di dominante e di nona sono usati senza preparazione e determinano una cadenza tonale. Monteverdi moltiplica le cadenze di questa specie con evidente compiacimento della sua scoperta.

Frattanto, egli rivolge le sue mire al teatro. Il duca Vincenzo aveva assistito alle rappresentazioni fiorentine; il principe ereditario Francesco s'interessava vivamente al nuovo stile; e il futuro cardinale Ferdinando Gonzaga, allora studente all'Università di Padova, componeva libretti d'opera. Un impulso efficace doveva quindi venire a Monteverdi da questi alti personaggi per tentare la via del melodramma; impulso che trovava un'eco immediata nel suo innato istinto di compositore drammatico.

La prima opera di Monteverdi fu l'*Orfeo* su libretto di Alessandro Striggio, figlio del madrigalista famoso, consi-

gliere del Duca e protettore di Monteverdi, col quale tenne una corrispondenza assidua anche dopo ch'egli ebbe lasciata definitivamente la città dei Gonzaga. *L'Orfeo* fu rappresentato dapprima privatamente in una adunanza dell'Accademia degli «Invaghiti», durante il carnevale del 1607, poi al teatro di Corte il 24 febbraio e il primo marzo dello stesso anno. Il successo fu grande e segnò l'affermazione definitiva dell'opera in musica come vera forma d'arte. *L'Orfeo* fu ripetuto a Torino due anni più tardi, e probabilmente anche a Firenze. Parecchi brani dell'opera vennero inseriti nei programmi dei concerti. La partitura fu stampata a Venezia nel 1609 e ristampata nel 1615.

Ma la gioia del compositore per l'esito magnifico della sua opera, esito che gli schiudeva sconfinati orizzonti artistici, fu di breve durata. L'anno del 1607 doveva essere il più triste della sua vita. Il 10 settembre Claudia, la sua diletta compagna, si spegneva repentinamente.

Sarebbe vano tentar di rievocare l'indieicabile strazio di quella perdita, l'abisso incolmabile di cupa malinconia e di gelida solitudine in cui Monteverdi fu improvvisamente gettato dalla radiosa e serena atmosfera della sua felicità coniugale. Fu uno schianto di tutto l'essere, un crollo che travolse con sé speranze e illusioni, sogni lungamente accarezzati, desideri gelosamente custoditi nel segreto del cuore, ricordi d'una trepida tenerezza, d'una calda e soave intimità di giorni e di anni che profumavano le immagini dell'avvenire di promesse e di attese, d'inviti, di richiami, di aspettative ansiose, con l'incanto indieicabile e arcano d'una musica non mai udita.

Ma è appunto in queste ore decisive che gli spiriti nati a salire manifestano le loro virtù eroiche, rendendo attive e feconde le loro possibilità più gloriose; è in questi urti del destino avverso, che sembrano sfasciare l'intero edificio della vita, che il genio si rileva conquistando le più alte cime e celebrando le sue supreme vittorie morali. Il dolore di Monteverdi, per quanto sembrasse spalancare in lui una voragine tenebrosa, incidersi nel suo cuore come un suggello rovente, non ruppe irreparabilmente l'equilibrio delle sue facoltà, l'armonia delle sue forze; non infranse la sua tempra; non estinse in lui ogni luce; non intaccò la fibra vitale del suo spirito, ma finì per divenire fiamma d'affinamento, ala

d'elevazione. L'intima sorgente della sua creazione non fu essiccata, ma indefinitamente arricchita e potenziata; il dolore diede alla sua ispirazione un impeto incontenibile di elevamento e di sublimazione. L'arte fu la sua confidente, la sua consolatrice. Il lavoro assiduo fu il farmaco migliore che potesse lenire la sua sofferenza. Al termine di quel periodo febbrile d'attività si trovò esausto ma guarito, riconciliato col mondo e con la vita, pronto a nuove battaglie e a nuove conquiste.

Il 28 maggio 1608 fu rappresentata l'*Arianna* davanti a una folla immensa, e il successo fu anche più clamoroso di quello dell'*Orfeo*. Di quell'opera, composta nel periodo più doloroso della vita del grande musicista, non resta che il celebre lamento che ci mostra a quale sublimazione sapesse assurgere la sua anima ispirata dal dolore. Nella profondità di questa musica trema veramente il pianto per un immenso bene perduto, ma composto in una austera serenità di mestizia, in un'accorata soavità d'implorazione e di preghiera. Si sente l'impero d'una forza che argina la piena torrenziale delle energie interiori, imponendo a tutti i tumulti e gli scatenamenti passionali il freno disciplinatore e infallibile dell'arte. Dalle note di questo canto emerge un'affascinazione magica che ci attira in un fondo ove l'anima si perde; da esse sorge quel senso ineffabile del prodigioso che giace nascosto in ogni grande spirito di poeta. La tragedia, trasformata, acquista la serena compostezza d'una scultura antica. È una musica che ha l'intensità dei più bei frammenti leopardiani e dove il suono si fa immateriale come il chiaro-scuro di Leonardo.

Protagonista dell'opera doveva essere la famosa Caterinuccia Martinelli, detta Romanina, celebre per la sua bellezza non meno che per la sua voce e per la sua arte squisita; ma durante il carnevale essa fu colpita da una malattia che la trasse in pochi giorni al sepolcro. Allora Monteverdi si rivolse a Virginia Andreini, detta la Florinda, per una interpretazione da lei fatta della commedia *La Florinda* di suo marito, G. B. Andreini. L'*Arianna* fu provata per sei mesi. Monteverdi si occupò personalmente d'ogni più piccolo particolare scenico e interpretativo. Le sue lettere rivelano in lui una rara competenza nel giudicare i pregi e le caratteristiche delle voci, e un senso vivissimo dell'effetto teatrale ch'egli si studia di ottenere con tutti i mezzi.

A qual segno egli spingesse la cura minuziosa d'ogni dettaglio ci è provato altresì dalle accuse degli avversari. Così l'Artusi, parlando genericamente dei compositori moderni, ma alludendo in modo palese a Monteverdi, nota con molta acrimonia: « essi (i musicisti moderni), hanno molta minor cura di leggere e di commentare Boezio che d'infilzare « quelle solfe a modo loro, e d'insegnare ai cantori a cantare « le loro cantilene con delle contrazioni di tutto il corpo che « segue il movimento delle parole. Infine essi si lasciano andare in modo che sembrano morire: e in ciò è la perfezione della lor musica ».

Chiarezza del declamato, espressività della mimica, subordinazione della musica all'azione drammatica, sono tratti che scoprono in Monteverdi un artista della razza di Wagner. Molte altre analogie si possono cogliere fino nei dettagli dell'esecuzione. Se rileggiamo il racconto che Follino ci ha lasciato delle rappresentazioni mantovane allestite da Monteverdi, possiamo illuderci di assistere al levarsi del sipario sulla prima scena dell'*Oro del Reno*. Dopo che gl'invitati hanno preso posto, si dà il segnale dell'inizio con squilli di tromba. Al terzo squillo la tela scompare come per incanto e si scorgono tre nuvole « fatte con tanta arte che parevano naturali ». Al di sotto di esse le onde si sollevano e si stendono. Una testa di donna emerge improvvisamente; essa si leva e, mentre gli squilli si estinguono, raggiunge la sponda di un isolotto e, su l'accompagnamento dell'orchestra, nascosta dietro la scena, canta una melodia così toccante che tutti « ne furono rapiti ».

All'anno dell'*Arianna* appartiene altresì il *Ballo delle Ingrate*, che però Monteverdi pubblicò soltanto nel 1638. Egli non considera mai la sua musica come destinata alla apparizione effimera d'una festa principesca. Anche il *Lamento d'Arianna*, pubblicato per la prima volta nell'originaria forma di canto monodico, è da lui più volte rimaneggiato; dapprima egli ne fa un adattamento a 5 voci che inserisce nel VI libro dei madrigali (1614), poi, nel 1630, applica la musica del *Lamento* a un *Pianto della Madonna*, facendone un canto religioso. Altre composizioni monteverdiane subiscono metamorfosi analoghe e, fra esse, parecchi madrigali, pubblicati in un primo tempo su poesie italiane, poi su testi latini.

Ma questa tensione non mai allentata del suo spirito,

questa convergenza non mai distratta di tutte le sue facoltà, questo sforzo diuturno ed incessante, congiunto alle dolorose traversie della sua vita domestica, finiscono per cagionare un collasso generale del suo organismo. La gretta avarizia che la casa Gonzaga dimostra a suo riguardo lesinandogli il necessario per vivere e per mantenere i suoi due figli, lo amareggia e lo esaspera. Recatosi a Cremona, dichiara francamente al padre che non vuol più saperne di tornare a Mantova. Il vecchio medico, inquieto per le condizioni di salute del figlio e a sua volta rattristato dal vedere che, malgrado tanti elogi e tanta gloria, era lasciato languire nella miseria, approvò senza riserve la sua decisione e si offerse di scrivere personalmente al Duca per pregarlo di accordargli un congedo o, almeno, di non esigere da lui che il servizio della cappella. Il Duca non lo degnò neppure d'una risposta, e il segretario di Stato, Chieppio, invitò cortesemente ma esplicitamente Monteverdi a riprendere il suo posto. La lettera di Chieppio s'incrociò con un'altra che il padre indirizzò alla Duchessa pregandola di perorare la sua causa, ed esasperò ancor più l'animo di Claudio che doveva trovarsi in uno stato febbrile di sovraeccitazione. Troncando ogni indugio, egli rispose con una lunga e veemente lettera, nella quale dichiarava che non sarebbe mai e poi mai ritornato a Mantova, dove avrebbe infallibilmente trovata la morte. Egli soffre forti mali di capo e una infiammazione, contro la quale tenta inutilmente tutti i rimedi. Il Duca gli ha fatto l'onore d'invitarlo in Ungheria; la sua borsa si risente ancora di quel viaggio, non meno che di quello nelle Fiandre. Il Duca s'è deciso a portare il suo stipendio a 25 scudi al mese; ma poichè deve nutrire un paggio che gli è stato assegnato, non percepisce in realtà che 20 scudi. Il Duca gli ha fatto l'onore d'invitarlo a prestare la sua opera per le feste nuziali; vi ha guadagnato 1500 versi da mettere in musica e una grave malattia, senza aver ricevuto alcuna testimonianza pubblica di gratitudine. Il Duca gli aveva promessa una pensione di 100 scudi, ma dopo le nozze essi sono discesi a 80, sui quali si fanno ancora molte ritenute. A questo punto Monteverdi enumera tutti i musicisti che prima di lui hanno fatto fortuna alla Corte; egli invece ha ricevuto appena di che vivere con un solo servitore ed ha due figli a suo carico. Ah! egli esclama: dare 200 scudi a Marco

da Gagliano che non ha fatto nulla, e a me che ho fatto quello che ho fatto, niente. No! meglio non tornare a Mantova dove la fortuna non gli è meno avversa del clima; e Monteverdi esprime la sua fiducia in Chieppio perchè gli faccia ottenere il congedo, terminando con queste parole: « si che Illmo. Signore s'ho da cavare la conclusione da le « premisse dirò che mai ho da ricevere gratie e favori a « Mantova, ma più tosto sperare (venendo) di haver da la « mia mala fortuna l'ultimo crollo; so benissimo che il Sere- « nissimo Signor Duca è di bonissima intentione verso di me « et so che è principe liberalissimo, ma io sono troppo sfor- « tunato a Mantova... » ⁽¹⁾.

Malgrado tutte queste recriminazioni, Monteverdi dovette rimanere fino al 1612 al servizio dei Gonzaga. In quei tempi un'aperta ribellione lo avrebbe esposto a gravi rappresaglie mettendo fors'anche in pericolo la sua vita. Ma furono anni di relativo riposo, nei quali ritornò al madrigale, scrivendo per commissione del Duca *Le Lacrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata* su versi di Scipione Agnelli, in memoria della Caterinuccia Martinelli, e adattando il *Lamento d'Arianna* a 5 voci. In questo periodo egli musicò altresì *Il Pianto di Leandro* del Marino. Nel 1610 si recò a Roma con l'intenzione di farvi stampare le sue composizioni religiose e di ottenere l'ammissione del figlio Francesco, che aveva allora 10 anni, nel Seminario romano. Le lettere commendatizie ch'egli portava con sé per i cardinali Borghese e Montalto e la protezione del cardinale Gonzaga non valsero a fargli conseguire l'intento desiderato.

Finalmente il 16 febbraio 1612 morì il Duca Vincenzo. Monteverdi, che sapeva ormai di non aver più nulla da attendersi dai Gonzaga, alla gloria dei quali aveva tanto contribuito, chiese ed ottenne il suo congedo dal Duca Francesco, succeduto al padre. Quando Monteverdi partì da Mantova recava con sé 25 scudi (lettera del 6 ottobre 1612). Erano poche centinaia di lire per 21 anni di geniali servigi. Non si poteva davvero asserire che né il duca di Mantova né la musica l'avessero molto arricchito.

Liberato dai suoi impegni con la Corte di Mantova, Mon-

⁽¹⁾ Lettera ad Annibale Chieppio, Consigliere del Duca di Mantova, 2 dicembre 1608.

teverdi si ritirò a Cremona. Non possedendo che 25 scudi non poteva certo bastare a sè e ai due figli e fu aiutato dalla famiglia. Egli si occupò alacramente per trovare un posto degno di lui, al quale scopo, nel settembre 1612 fece un viaggio a Milano, dove aveva buone aderenze. Ma un avvenimento inatteso troncò le sue pratiche. Il 19 agosto 1613 la Repubblica Veneta lo nominò maestro della cappella di S. Marco. Era la maggior ventura ch'egli potesse desiderare. Nessuna carica era più degna del suo genio di questa, che alla fine del cinquecento e al principio del seicento era stata tenuta da Willaert, da Donati, da Croce, da Martinengo, che è quanto dire dal fior fiore dei musicisti dell'epoca.

Il regolamento della cappella di S. Marco prescriveva che il maestro fosse d'età matura, di buoni costumi e di carattere serio e dignitoso. Bisognava che il suo prestigio s'imponesse ai cantori, molti dei quali erano compositori di talento. Prima di dare un successore al defunto Martinengo, i procuratori della Signoria avevano scritto agli ambasciatori e residenti della Serenissima a Roma, Milano e Mantova chiedendo il loro parere sui musicisti di quelle città che ritenessero più adatti a compiere l'alta funzione. Tutti designarono Monteverdi, il quale, chiamato a Venezia per darvi un concerto di prova, si mostrò degno dell'onorifica fiducia che gli veniva così apertamente e unanimemente attestata, riportando un completo trionfo: (10 agosto 1613). I procuratori rimasero così soddisfatti che decisero senz'altro di portare l'onorario dalla somma di 200 ducati, percepita da Martinengo, a 300, a cui si aggiungevano i benefici molteplici di cui godeva il maestro di cappella, fra i quali l'alloggio nella casa canonica.

Le lettere di Monteverdi da Venezia attestano una profonda serenità di spirito, nascente dalla piena soddisfazione per il proprio stato. A Venezia egli visse circondato dalla universale ammirazione; le sue condizioni erano continuamente migliorate. Un decreto del 24 agosto 1616 elevava il suo stipendio a 400 ducati, il doppio dei suoi predecessori. La sua libertà d'azione non subiva alcun controllo. Poteva esimersi quando gli piacesse dal recarsi alla Chiesa; era arbitro di tutte le decisioni; la sua autorità era assoluta; nessun cantore poteva essere assunto senza il suo controllo; aveva facoltà di sospendere dalle loro funzioni i musicisti che si

trovavano ai suoi ordini, e di accordare o rifiutare i congedi richiesti. Monteverdi si valse del suo prestigio per operare parecchie riforme. Con l'esempio e la persuasione indusse a poco a poco i cantori a ripristinare le antiche tradizioni del canto liturgico, sopraffatte dagli abusi ornamentali, dimostrando così a chi ancora l'avesse ignorato, come, malgrado le sue tendenze innovatrici e rivoluzionarie, egli comprendesse meglio d'ogni altro il valore del classico stile contrappuntistico, quando l'austerità delle forme musicali chiesastiche e la maestà delle cerimonie religiose ne suggerivano e ne legittimavano l'impiego.

Non bisogna tuttavia dimenticare che la fedeltà all'uso antico del canto a cappella era prescritta dal regolamento di S. Marco per la liturgia e il cerimoniale e che, forse, prendendo possesso del suo ufficio, Monteverdi ricevette la consegna esplicita di serbarsi ligio a questo indirizzo ⁽¹⁾.

(1) Al suo arrivo a Venezia Monteverdi trovò quale vice-maestro Marc'Antonio Negri, al quale nel 1620 diede per successore il maestro di canto del Seminario Ducale, Alessandro Grandi, valente compositore di cantate e di musica sacra. Nel 27 Grandi fu nominato maestro di cappella del Duomo di Bergamo (dove morì tre anni più tardi) e fu sostituito nella funzione di vice-maestro in S. Marco da G. Rovetta, cantore della cappella marciana dal 1623. Monteverdi era ben coadiuvato e poteva assentarsi nei suoi viaggi (Verona, Parma, Bologna, Cremona).

Secondo Caffi, il personale della cappella comprendeva: due organisti che suonavano gli organi posti sulle tribune della chiesa; circa 30 cantori e 25 strumenti: viole (soprano, contralto, tenore, basso, contrabbasso), violini, cornetti, trombette, tromboni, flauti. Spesso gli strumenti sostituivano o rafforzavano le voci. Nei giorni ordinari bastava il canto a cappella; ma nelle cerimonie solenni si eseguivano messe, mottetti e cori in cui, secondo l'uso introdotto da Andrea e Giovanni Gabrieli, gli strumenti facevano i ritornelli e raddoppiavano le voci. Monteverdi sostituì nuovi cantori ai vecchi; impose una disciplina rigorosa, esigendo la presenza di tutti i musicisti alle prove ed alle esecuzioni; aumentò la biblioteca musicale procurandosi tutte le opere che ritenne degne di entrare nel repertorio della cantoria; fu continuamente invitato dai nobili veneziani e dai direttori dei collegi e delle scuole a comporre messe e mottetti per le loro cappelle, guadagnando così più di 200 ducati all'anno e ricevendo continue testimonianze di gratitudine. Compose incessantemente opere nuove per solennità religiose e feste profane.

§ III.

Come Roma, la città fatta per i grandi pensieri, dove cantici di gloria sembrano trascorrere per l'infinito azzurro e il senso della bellezza antica (oggi mirabilmente rinnovata e riconsacrata) è diffuso nei cieli, fu il massimo centro della musica sacra corale saliente in larghi ondeggianti fino alle soglie dell'eternità, così Venezia fu la culla della musica strumentale, favorita nelle sue origini e nel suo sviluppo dalle disposizioni per l'opulenza coloristica, per la vastità prospettica e visuale, per le luci ampiamente effuse; disposizioni, in virtù delle quali essa fu naturalmente orientata verso quelle sfere dell'effetto strumentale in cui suono e colore, luce e armonia, ritmo e disegno sembrano fondersi nell'unicità del fregio decorativo e comporre una sola venustà di forme. Pittura e musica si fusero a Venezia per cantare la gloria della Repubblica. Le volte di S. Marco e le sale del Palazzo Ducale hanno un contorno sonoro d'armonie strumentali. I pittori coltivavano la musica. In un quadro del Veronese il pittore ha rappresentato sè con la viola da gamba; Tiziano col contrabbasso; Bassano col flauto; Tintoretto con la viola da braccio. Il tema dei concerti è caro al pennello del Giorgione e di Bonifazio. Un'aura musicale circola nei paesaggi lirici del Tiziano e in quelli drammatici e tempestosi del Tintoretto. Nel gaudio e nell'ardore di quella primavera pittorica, che fa fiorire le carni come corolle e avvolge le figure e le messi nella stessa aureola dando alle rose nudità un'interna fosforescenza che richiama riflessi di acque lontane, la luce diviene armonia, la pittura diviene musica.

D'altro canto, le feste religiose e patriottiche in cui si spiegava con grande pompa di apparati tutto ciò che il genio, la ricchezza e le arti di Venezia potevano offrire di più sontuoso e magnifico, davano anche ai musicisti l'occasione di recare il loro contributo alla glorificazione della Repubblica; e a tali feste andavano congiunte cerimonie tradizionali e ricorrenze celebrative, come la commemorazione della vittoria di Lepanto, la scoperta della congiura di Marin Faliero, i giorni di S. Marco, di S. Isidoro, di S. Marina e di S. Giustina, tutti legati a ricordi storici, cari al cuore

del popolo veneziano. Una di tali solennità aveva luogo il giorno di Pasqua, quando il Doge si recava con gran pompa alla chiesa di S. Marco, poi a quella di S. Zaccaria. In questa circostanza Monteverdi (lettera del 21 aprile 1618) scriveva una messa cantata e mottetti per tutto il giorno. Questa medesima lettera parla della cerimonia fastosa che aveva luogo il giorno della Sensa (l'Ascensione) in cui Venezia marinara celebrava l'affermazione più solenne della sua potenza. In questo giorno il Doge con tutta la Signoria gettava dal Bucintoro fulgido, nel porto del lido, l'anello d'oro in mare, esclamando: « mare, noi ti sposiamo in segno del nostro vero e perpetuo dominio ». Tuonavano le artiglierie, echeggiavano clangori di fanfare, squillavano festosamente tutte le campane di Venezia e delle isole; la laguna era tutta navi pavesate, gondole inghirlandate. Il popolo, foltissimo, gridava: « viva S. Marco » ⁽¹⁾.

Nessun altro ambiente avrebbe potuto essere più favorevole di questo allo sviluppo delle intime tendenze del genio monteverdiano e all'esplicazione piena e integrale della sua personalità. Monteverdi non è un erudito che, in base a criteri più o meno esatti di classiche restaurazioni e d'investigazioni archeologiche, vada cercando di stabilire un accordo preciso e minuzioso fra la musica e la parola, ma è un colorista della famiglia dei Gabrieli e di Tiziano; è un'anima ricca, fervida, appassionata che anela ad esprimere il suo intimo dramma, più che a seguire scrupolosamente i dettagli e le inflessioni della parola; è un uomo che ha gioito e sofferto nella vita e nel sogno, nella realtà e nell'ideale prima di cantare la gioia e il dolore. Per lui la musica non è nè un calcolo di sapienti combinazioni, nè un diletto meramente sensuale, o un elegante ornamento, come generalmente era intesa nel Rinascimento; essa è il mezzo più efficace e potente onde esprimere tutto ciò che freme ed urge nel cuore umano.

A Venezia la creazione monteverdiana si attua su un triplice piano: la *musica religiosa*, il *madrigale* e il *dramma musicale*.

⁽¹⁾ Fu nell'Ascensione del 1797 che per l'ultima volta il vecchio Doge gettò l'anello nel mare. Poco tempo dopo il Bucintoro fu arso dai francesi invasori per colarne l'oro; ordine di Napoleone.

Monteverdi ha praticato due generi di composizioni sacre: quelle scritte in stile rigorosamente tradizionale, in cui applica, secondo la consuetudine, le formule contrappuntistiche del fiamminghismo canonico su un tema liturgico o sopra un frammento di canzone profana; e quelle scritte in stile più libero, che potrebbe definirsi concertante, in cui innesta al tronco fiammingo le nuove acquisizioni dello strumentalismo, fiorenti giorno per giorno per opera dei maestri veneziani. Non si può stabilire tra questi due stili un rapporto di successione cronologica. Essi coesistono nelle abitudini immaginative del compositore e sono da lui praticati simultaneamente. Nella fedeltà di Monteverdi ai vecchi canoni della musica religiosa, il Prunières ha creduto scorreggere il proposito deliberato del compositore di dare all'Artusi una prova della sua scienza contrappuntistica; ma è assai improbabile che un uomo, che aveva lasciato senza risposta due libri di critica asprissima, si perdesse in tali meschinità. No! La vera ragione di questo atteggiamento monteverdiano sta nella sua concezione austera delle cose divine, che gli vieta di applicare alle messe ed ai mottetti le arditezze armoniche, di cui si compiace nel madrigale e nel melodramma.

Si hanno di Monteverdi tre messe composte dal 1608 al 1642 in stile imitativo. La messa *In Illo Tempore*, pubblicata a Venezia nel 1610, è scritta secondo l'uso antico sulla melodia d'un mottetto di Gombert, divisa in dieci frammenti che, a vicenda o simultaneamente, servono alla costruzione polifonica. La messa a 4 voci *Da Cappella*, pubblicata nella *Selva Morale e Spirituale* del 1641, differisce profondamente dalla precedente. Anche qui Monteverdi evita l'espressione dettagliata del particolare, propria del recitativo drammatico, conformandosi scrupolosamente alle norme di un rigido arcaismo; ma, pur non concedendosi vere innovazioni armoniche, non rifugge tuttavia da qualche procedimento inusitato nella musica sacra e, segnatamente, dall'impiego continuo delle sequenze, manifestando quel senso dello svolgimento per gradi espressivi, che è una delle caratteristiche persistenti del suo stile. Inoltre, non v'è più in questa messa alcuna traccia dei vecchi modi chiesastici; il senso tonale moderno si afferma chiaramente; la messa è in *fa maggiore* con modulazioni alla dominante e al relativo minore.

La messa a 4 voci, pubblicata a Venezia nel 1650 (postuma), con un « basso seguente », non differisce sostanzialmente dalle due precedenti. Testimonianze contemporanee attestano che egli scrisse altre messe in diverso stile, in cui « trombe squarciate » accompagnavano il canto del Credo e del Gloria, producendo una meravigliosa armonia. Un'altra singolarità deve essere notata. La messa della *Selva Morale* porta un'indicazione che autorizza a sostituire al *Crocifixus*, al *Resurrexit* e al *Et Iterum*, tre pezzi contenuti nella stessa raccolta di carattere affatto diverso, così per la qualità dei temi melodici come per la forma generale della scrittura che si scosta dalla grande maniera palestriniana per adottare lo stile della cantata. Bellissimi esempi del più elevato stile polifonico si trovano invece nella raccolta di mottetti, salmi, *magnificat* e frammenti di messe, dove Monteverdi si mostra ispirato dalle più pure fonti della musica religiosa.

Dall'esame complessivo di questa musica si rileva tuttavia che, per quanto elevato fosse il suo sentimento del divino, Monteverdi non era un gotico smarrito fra gli splendori della Rinascenza, ma un figlio genuino del tempo suo, un fratello spirituale del Bernini, col quale condivide l'appassionato desiderio di vita, la sensualità, l'impeto potente. Il misticismo non è assente dal suo temperamento; ma la sua anima non naufraga nell'infinito, non si perde nella contemplazione estatica, non si annulla nel mistero. Quando, sotto le volte di S. Marco, tra i fumi degli incensi e i canti che salgono in larghe volute verso lo splendore di celesti beatitudini, egli innalza il suo spirito a Dio o alla Vergine, lo fa con ardore terreno, con un impeto passionale che trae alimento dalla natura e dalla vita.

Negli ultimi libri di madrigali Monteverdi, seguendo le tracce dei suoi precursori più geniali, e specialmente di Cipriano Di Rore, che fu il suo vero maestro in questa forma, stabilisce definitivamente il senso ed il gusto della tonalità moderna; semplifica l'intricato sviluppo degli intrecci polifonici, sì che la melodia risulti chiara e facilmente percepibile; e, progredendo per questa via, perviene a dare alle restanti parti del complesso corale il carattere d'un accompagnamento strumentale, a cui spetta il compito d'inquadrare il discorso melodico in una cornice armonica nettamente delineata. Per tal guisa, Monteverdi trasforma a poco a poco

il madrigale nella cantata, la polifonia nello stile drammatico, l'architettura contrappuntistica nel prodromo della concezione orchestrale, in cui l'espressione si intimizza e si concentra, ponendo il suo precipuo intento nella caratterizzazione coloristica e timbrica dello stato d'animo, nella traduzione di determinati complessi psicologici in adeguate figurezioni ed ambienti sonori di espressione.

Questo passaggio graduale dal madrigale alla cantata si compie in tre tappe, segnate dalla pubblicazione successiva del VI libro di madrigali (1614), del VII (1619) e dell'VIII (1638). Il primo di questi tre libri reca per la prima volta la dicitura di: « Maestro di cappella della chiesa di San Marco » e s'intitola *Il Sesto Libro di Madrigali a 5 voci con un dialogo a 7 e con un basso continuo per poterli concertare nel clavicembalo ed altri stromenti*. Come si vede, l'ideale puramente polifonico e vocale è prossimo a tramontare. Il basso continuo consente di raccogliere sul clavicembalo le diverse voci, lasciando il predominio a una sola parte melodica. A partire dal 1615 Monteverdi sostituisce al madrigale canzonette ed arie a 1, 2 e 3 voci, che formano in massima parte il contenuto del libro VII.

L'ottavo libro di madrigali (*Madrigali Guerrieri e Amoriosi*) contiene pure: « alcuni opuscoli in genere rappresentativo che saranno per brevi episodi fra i canti senza gesto ». Oltre a molte composizioni già apparse separatamente, figurano in questo libro *Il Ballo delle Ingrate*, composto a Mantova nel 1608, e *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, composto a Venezia nel 1624 sull'episodio del Tasso nella *Gerusalemme Liberata* ed eseguito per la prima volta in casa del senatore Mocenigo, una delle espressioni più alte del genio monteverdiano.

Ed eccoci giunti al più vasto campo d'azione del grande compositore: il dramma musicale. Nel 1617 egli mette in musica *Il Matrimonio d'Alceste e di Admeto* su un libretto di Scipione Agnelli che gli era stato inviato dalla Corte di Mantova. Per attendere a questo lavoro, Monteverdi rinuncia a recarsi a Firenze, dove Rinuccini lo invitava a musicare degli intermezzi e un'intera opera. Egli non ama lavorare in fretta e si dimostra più d'una volta convinto del detto proverbiale che presto e bene raro avviene. Ma il Duca di Mantova lo ricompensa come sempre malamente del suo zelo,

esonanderandolo dalla composizione dell'opera quando essa era già terminata. In questo stesso anno Monteverdi compone degli intermezzi in collaborazione con Muzio Effrem, Salomone Rossi ed Alessandro Giunizzoni per la *Maddalena* dell'Andreini, opera singolare che segna un momento di transizione tra la pastorale fiorentina e l'opera a grande spettacolo di Roma. Nel 1618 e 1619 musica un libretto di Ercole Maragliani: *Andromeda*. Quest'opera gli era stata ordinata dal Duca di Mantova, e si capisce come Monteverdi non mettesse molto impegno a condurla a termine. Durante la composizione dell'*Andromeda* scrisse — sempre per la Corte mantovana — *Il Lamento d'Apollo* su versi di Striggio. Monteverdi sembra aver data grande importanza a questo lavoro, eseguito in concerti nel febbraio del 1620 e sfortunatamente perduto. È probabile che il compositore intendesse fare cosa che fosse degna di figurare accanto al *Lamento d'Arianna* a cui ci riconduce l'analogia del titolo, e che l'avesse concepito nella stessa atmosfera d'ideale tragicità.

Nel 1626 morì il Duca Ferdinando Gonzaga, e gli succedette Vincenzo II. Le relazioni di Monteverdi con la Corte di Mantova continuarono sullo stesso tenore; ma, richiesto di ritornare a Mantova come maestro di cappella, egli rifiutò con una lettera piena di dignitosa nobiltà (10 settembre 1626), adducendo particolarmente il suo debito di gratitudine verso la Repubblica Veneta che tanto lo aveva onorato e beneficato. Dalla Corte mantovana fu incaricato di comporre musica per le feste dell'assunzione al potere del nuovo Duca. Monteverdi propose di scegliere tra gli episodi della *Gerusalemme Liberata* che stava musicando, e una nuova opera sul libretto di Giulio Strozzi: *La Finta Pazza Licori*. Il Duca si decise per quest'ultima. Nel 1627 accettò di scrivere per la Corte di Parma il torneo *Mercurio e Marte*, su versi di Ascanio Pii e Achillini, a cui seguì il ballo: *La Vittoria d'Amore*, scritto per ordine di Odoardo Farnese su un libretto di Bernardo Marandi ritrovato dal Solerti.

Nel 1637 (come vedremo dettagliatamente più oltre) furono aperti a Venezia i primi teatri pubblici d'opera. Il popolo poté così manifestare i suoi gusti e le sue predilezioni, e il melodramma ne ricevette, sia per l'indole dei soggetti che per il carattere generale della musica, un'impronta particolare che dovremo contrassegnare in seguito dopo aver

parlato dell'opera romana, da cui quella veneziana deriva immediatamente senza soluzione di continuità. Qui basterà accennare che in tutti i principali teatri di Venezia furono rappresentate opere di Monteverdi: al S. Cassiano *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* su libretto del nobile Giacomo Badoaro (1641); al S. Giovanni e Paolo *l'Adone*, su libretto di Vendramin (1639); *Le Nozze d'Enea con Lavinia* su libretto di Badoaro; e nell'autunno del 1642 *L'incoronazione di Popea*, su libretto di Busenello. Il teatro S. Moisè fu inaugurato nel 1639 con *l'Arianna* monteverdiana, e nel 1644, un anno dopo la morte di Monteverdi, vi fu rappresentata *La Proserpina Rapita*, su libretto di Giulio Strozzi, di cui Monteverdi aveva scritta la musica nel 1630 in occasione delle nozze della figlia del patrizio Mocenigo con Lorenzo Giustiniani ⁽¹⁾. Il Teatro Novissimo inaugurò la sua vita di soli 6 anni nel 1641 con *La Finta Pazza* su libretto di Giulio Strozzi e la musica composta nel 1627 da Monteverdi ⁽²⁾.

Le prime opere composte da Monteverdi per le scene veneziane sono perdute. Non si conosce *l'Adone* che per il libretto di Paolo Vendramin, stampato nel 1639 e dedicato al fondatore del teatro S. Giovanni e Paolo, il patrizio Antonio Grimani. Delle *Nozze d'Enea con Lavinia* non resta che lo schema dettagliato dello scenario, mentre si è conservata la partitura del *Ritorno d'Ulisse* e della *Incoronazione di Popea*.

La vecchiezza di Monteverdi è uno spettacolo magnifico di fervore giovanile e di fecondità; una primavera dello spirito e del cuore, paragonabile soltanto a quella di Michelangelo o di Goethe, di Wagner o di Verdi. La sua potenza di lavoro si mantiene fino agli ultimi anni veramente formidabile. Egli non parla nelle sue lettere che dei molti acciacchi che lo affliggono e della sua vista che va sempre più indebolendosi, ma in realtà la sua tempra è infrangibile, e fino all'ultimo la sua febbre d'attività non gli concede tregua. Non interrompe la composizione che per correre a S. Marco ad

⁽¹⁾ Si noti però che nel 1644 il libretto, pur menzionando la partitura di Monteverdi, annuncia una nuova musica di Francesco Saccati.

⁽²⁾ Anche questo libretto fu utilizzato dal Saccati per la composizione d'una nuova musica.

assistere alle prove. Negli ultimi anni deve anche curare la messa in scena delle sue opere teatrali. In quattro anni si allestiscono a Venezia l'*Adone*, *Le Nozze di Enea*, l'*Arianna* e l'*Incoronazione di Popea*, ciò che non gli impedisce di pubblicare nel 1641 (a 74 anni) la voluminosa raccolta della *Selva Morale e Spirituale*. Fa della musica tre volte la settimana nell'Oratorio del Primicerio di S. Marco e dà concerti nelle case patrizie; tiene una corrispondenza attiva con varie Corti principesche, alle quali procura cantori e strumentisti; dà lezioni, formando musicisti come F. Cavalli, G. Rovetta e G. C. Bianchi. Nell'anno 1627 lo vediamo in aprile intento a musicare gli episodi di Armida e Rinaldo del Tasso e l'opera *La Finta pazza Licori*; poi il torneo *Mercurio e Marte* e gli intermezzi per la Corte di Parma; in ottobre deve organizzare le feste di Chioggia ordinate dal Senato per festeggiare la vittoria di Lepanto; e, quasi ciò non bastasse, accetta di curare una nuova edizione dei madrigali di Arcadelt. È un vero parossismo di creazione. La sua testa è un vulcano in cui ribollono cento idee e si agitano le preoccupazioni più disparate. Raccomanda un cantante per un dato ruolo; si reca personalmente a Parma per rendersi conto delle dimensioni e dell'acustica della sala del teatro dove sarà rappresentato il *Torneo*; studia effetti scenici; medita sui problemi dell'arte; escogita invenzioni e trovate in ogni campo, mostrandosi dotato di un infallibile senso del teatro; sembra ignorare i piaceri e i divertimenti. Suo unico svago è l'alchimia, sulla quale non si fa però troppe illusioni, pur mostrandosi lieto d'esser riuscito a calcinare l'oro col mercurio.

Spesso si reca a Mantova per ragioni d'interesse e per motivi famigliari, come in occasione della morte del suocero Giacomo Cattaneo che l'aveva nominato suo erede. Ma è sopra tutto a Bologna ch'egli si reca di quando in quando, dove è accolto entusiasticamente e dove i suoi figli compiono i loro studi. Verso questi figli egli non cessa di mostrare la più vigile sollecitudine e prodiga loro le più tenere cure. Il primo di essi, Francesco, era stato destinato dal padre alla carriera ecclesiastica; ma non essendo riuscito a Monteverdi — come già s'è accennato — di farlo entrare nel Seminario Romano, lo condusse con sé a Venezia. Massimiliano lo seguì egualmente; entrambi studia-

rono la musica; ma Monteverdi voleva fare di Francesco un legale e di Massimiliano un medico. Ciò, per altro, non impedì che Francesco abbandonasse nel 1612 gli studi di diritto facendosi frate carmelitano e stabilendosi a Venezia, dove fu accolto in qualità di cantore nella cappella di S. Marco. Massimiliano terminò invece i suoi studi a Bologna; dapprima al Seminario, poi nel collegio del cardinale Montalto, dov'era stato accolto per istanza della duchessa di Mantova. Nel 1626 si stabilì in questa città. Curioso d'astrologia, fu denunciato al Tribunale del Sant'Uffizio, e ci vollero tutte le premure di Striggio per trarlo dal carcere.

A questa sventura altre se ne aggiunsero che, congiunte al cordoglio per alcune calamità pubbliche, vennero a gettare un velo di tristezza sulla vecchiaia gloriosa e radiosa di Monteverdi: la morte del Duca Vincenzo II di Mantova, col quale si estinse la casa Gonzaga ⁽¹⁾; il saccheggio di Mantova (1630-31); la peste del 1630. Questi avvenimenti luttuosi accentuarono le tendenze mistiche dello spirito monteverdiano, traendolo a vestire l'abito sacerdotale. Ma essi non valsero a scemare la potenza del creatore, nè a fiaccare l'ala del suo spirito, che si ergeva a voli sempre più alti. Come Verdi col *Falstaff*, così anche Monteverdi con *l'Incoronazione di Poppea* seppe chiudere la parabola ascendente del suo genio col suo massimo capolavoro.

Se *l'Orfeo* aveva attuato l'ideale dei fiorentini con una larghezza e una coerenza di mezzi e di fini quali essi non avevano saputo conseguire, *l'Incoronazione* realizza grandiosamente l'ideale dell'opera veneziana e addita il futuro cammino di quella napoletana, tracciando il piano che doveva essere seguito da Cavalli, Cesti e Scarlatti. *L'Orfeo* segna la fine di un'epoca, il culmine e il termine della Rinascenza; *l'Incoronazione* anticipa il modello di due secoli d'opera.

Il riconoscimento di Monteverdi fu universale. Tutto il mondo musicale dell'epoca fu pieno del suo nome. La popolarità, ch'egli aveva raggiunta fino dai primi lavori, si andò sempre più allargando. I brani più celebri delle sue opere,

⁽¹⁾ Carlo di Nivers, che gli succedette, era grande amatore di musica e conservò a Monteverdi la pensione.

come il Lamento d'Arianna, erano cantati e suonati in tutte le case sul clavicembalo e sulla tiorba. I musicisti di Bologna e di Firenze s'inclinavano dinanzi alla sua superiorità incontestabile. Adriano Banchieri gli esprimeva pubblicamente la sua devota ammirazione. Peri, così poco propenso a lodare gli altri, s'entusiasmava per lui. Il decreto della sua nomina a S. Marco, firmato dai procuratori veneziani Contarini, Sagredo, Cornaro e Landi, è redatto nei termini più lusinghieri; e, quando per legare il genio di Monteverdi alla Repubblica Veneta, i procuratori della Signoria risolsero di accordargli uno stipendio superiore a quello che ricevevano i suoi predecessori, l'aristocrazia ed il popolo approvarono unanimemente il provvedimento e, con la loro assiduità ai concerti del nuovo maestro di cappella e col fervore dei consensi, dimostrarono apertamente la loro piena soddisfazione.

I principi italiani si contendevano la persona e le opere del grande cremonese e ambivano la sua direzione artistica per le loro feste e i loro spettacoli; le accademie si onoravano di annoverarlo fra i loro membri (Floridi e Filomusi di Bologna). Ogni opposizione era vinta. I suoi principi trionfavano così completamente da entrare nel comune patrimonio culturale dei musicisti e dei dilettanti. I partigiani dell'antica scuola (Lodovico Zacconi, per esempio), suoi antichi avversari, fecero un voltafaccia schierandosi fra i suoi seguaci e rinnegando il povero Artusi. Poeti e musicisti lo celebravano con iperboli mitologiche, sventagliando i pennacchi metaforici dello stile secentesco. La comparazione con gli dèi e, segnatamente, con Apollo, divenne quasi banale, e il paragone della sua musica col canto degli angeli fu ripetuto innumerevoli volte.

Nè la sua gloria è soltanto italiana. Si stampano le sue opere ad Anversa e a Copenaghen. I vecchi maestri tedeschi studiano le sue partiture come Praetorius, o si recano a Venezia per conoscerlo, come Schütz (1627), che compose uno dei suoi canti spirituali su motivi monteverdiani e — come vedremo — fu profondamente influenzato dall'arte del sommo cremonese. Si cerca perfino di attirarlo in Germania. Il musicista olandese Huygens studia le sue opere con appassionata curiosità. In Francia André Maugars e Thomas Gobert lo proclamano uno dei primi compositori viventi.

Monteverdi morì il 29 novembre 1643 di febbre maligna, come si apprende dall'atto di morte della cappella di S. Marco, e fu sepolto nella chiesa dei Frari, nella cappella detta dei milanesi, dedicata a S. Ambrogio. Ma, per una circostanza veramente inesplicabile, la sua tomba, posta fra i mausolei di dogi e di patrizi, rimase anonima. I funerali diedero luogo a una grandiosa cerimonia accompagnata da musiche solenni. La prima messa fu celebrata nella cappella di S. Marco sotto la direzione del suo allievo G. Rovetta. L'orazione funebre fu pronunciata dai senatori Boleani e Di Marco. Pochi giorni dopo un'altra cerimonia fu celebrata a S. Marco sotto la direzione di Marinoni. Vari opuscoli commemorativi furono pubblicati in suo onore. Il gran cuore del popolo veneziano sentì chiaramente che s'era spenta una luce nel mondo.

§ IV.

Come Gluck e Wagner, così anche Monteverdi ebbe piena consapevolezza dei principi estetici della sua arte e, sebbene si mostrasse sempre più incline al fare che al dire, pure noi scorgiamo chiaramente che, se egli poté giungere alla realizzazione dei suoi capolavori, fu perchè non s'appagava mai dell'intuito, ma esplorava assiduamente i diversi campi dell'espressione, esemplificando le sue conquiste. Natura schiettamente italiana, egli rifugge dal teorizzare, e mostra uno sdegno, che potrebbe definirsi verdiano, per le speculazioni astratte nel dominio dell'arte. Non v'è nulla in lui di pedantesco e d'aridamente erudito. Attaccato, lascia ad altri la cura di difenderlo; suo fratello risponde per lui; egli si limita a dichiarare che le parole non contano e che un musicista deve rispondere con la musica. Ben volentieri lascia « al cavalier Ercole Botrigari e al Reverendo Zerlino » la gloria delle teorie e dei « nobili scritti ». Dal canto suo, si limita a dare regole pratiche per l'azione e, meglio ancora, esempi.

Per questo, Monteverdi non compì mai il trattato che aveva in animo di redigere in risposta all'Artusi, e del quale traccia nitidamente il piano in due lettere indirizzate da Ve-

nezia a un personaggio sconosciuto ⁽¹⁾. La prima di queste lettere è del 22 ottobre 1633 e contiene i seguenti rilevantisimi passi: « il titolo del libro sarà questo: *Melodia, ovvero « Seconda Prattica Musicale, seconda (intendo io), considerata in ordine alla moderna, prima in ordine all'antica; « divido il libro in tre parti rispondenti alle tre parti della « melodia; nella prima discorro intorno all'oratione, nella « seconda intorno all'armonia, nella terza intorno alla parte « ritmica. Vado credendo che non sarà discaro al mondo po- « scia che ho provato in prattica che quando fui per scrivere « il pianto dell'Arianna, non trovando libro che mi aprisse « la via naturale alla imitatione nè meno che mi illuminasse « di che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via « d'un suo lume rinchiuso così che appena potevo di lon- « tano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse ».*

La seconda lettera è del 2 febbraio 1634. Vi si legge: « la mia intentione è di mostrare con il mezzo de la nostra « prattica quanto ho potuto trarre dalla mente di quei filo- « sofi a servitio de la bona arte et non a principlei de la « prima prattica armonica solamente » ⁽²⁾.

Monteverdi considera dunque lo studio della musica come comprendente, oltre al contrappunto (studi armonici, prima pratica), anche una vera e propria dottrina dell'espressione; dottrina che si divide in tre parti: il declamato tragico (quello che i cameratisti fiorentini chiamano stile rappresentativo o recitativo o anche « recitar cantando », o « in armonia favellare », e ch'egli chiama l'oratione); l'armonia, concernente il partito che si può trarre dalle combinazioni sonore dell'accordo, considerate come elemento espressivo; il ritmo, riguardante i modi (grave, tenero, concitato) più adatti ad esprimere le diverse passioni dell'animo. Egli dimostra inoltre in questi brani epistolari d'aver fatto tesoro

⁽¹⁾ Il Prunieres crede identificare questo personaggio nell'umanista G. B. Doni; ma il Malipiero gli obietta giustamente che questa identificazione non è ammissibile per il titolo di Reverendissimo che Monteverdi dà al destinatario; titolo che spetta soltanto agli ecclesiastici e che perciò non può riferirsi al Doni, che ecclesiastico non era.

⁽²⁾ Di questo libro egli non fece nulla, e della difesa non rimane che il breve scritto pubblicato dal fratello Giulio Cesare negli *Scherzi Musicali* a 3 voci del 1607.

della saggezza antica. Platone e gli altri filosofi dell'antichità sono stati i suoi veri maestri. Egli ne ha raccolto i moniti e gl'insegnamenti. L'accusa d'ignoranza, formulata dall'Artusi, ricade interamente su chi ha osato proferirla.

Ma nell'attenersi ai precetti dell'antichità, Monteverdi segue criteri sostanzialmente diversi da quelli praticati dai fiorentini. Egli non mira alla rigorosa applicazione di aride formule, ma desume dalla sapienza antica la regola unica ed infallibile che pone a fondamento della sua arte: l'osservazione della natura e il rispetto della verità. Le notizie che Vincenzo Galilei gli fornisce nei suoi scritti sulla musica antica lo interessano vivamente, ma si guarda bene dal tentar di esumare, sulle sue tracce, i residui fossili di un'arte irrimediabilmente defunta. Egli sa perfettamente che ogni epoca della storia ha diritto a una sua forma d'espressione artistica e se la crea immancabilmente; sa che ogni innovazione veramente feconda dev'essere al tempo stesso conservatrice e rivoluzionaria, e che l'arte vera, vitale, duratura non può nascere da un palinsesto, ma deve scaturire giorno per giorno dallo spirito umano; sa che il passato fornisce all'artista un tesoro prezioso di esperienze, ma non può essere assunto come modello del futuro senza degenerare fatalmente nell'accademismo e nello scolasticismo; sa che la tradizione arricchisce il patrimonio dei mezzi tecnici, strumento indispensabile dell'espressione, tramite estrinsecativo del fantasma interiore; ma sa altresì che l'arte, come fatto spirituale, è fioritura ad ogni attimo nuova, rivelazione di cieli sempre inesplorati, di sorgenti sempre indelicate, di segreti sempre inespressi; aurora che si schiude in perpetue verginità mattutine; pianta che rinasce ad ogni primavera, pure alimentandosi di tutti i succhi e le linfe del passato e affondando le sue radici in una ecatombe di storia.

Perciò Monteverdi, pure affermando d'aver tratto maggior profitto dalla meditazione dei pensatori antichi che dai vecchi studi armonici, e facendo di Platone la sua guida e il suo lume interiore, non si ferma alla lettera degli scrittori antichi, ma si sforza di penetrarne lo spirito, di far risorgere il vero ideale estetico dell'antichità greca e di raggiungere, per questa via, il suo precipuo intento, che è la creazione d'una musica umana nel più alto senso; d'una musica, che sia specchio dell'anima, voce eloquente del cuore, intimo

e profondo linguaggio delle passioni. Ciò che Monteverdi persegue e consegue nell'arte sua è quella bellezza armoniosa, serena, equilibrata, eppur vibrante d'una commozione altamente umana e spirituale, che è la quintessenza della classicità e che dopo di lui soltanto Gluck saprà raggiungere nelle sue più belle pagine. Per tal modo, lo studio dell'antichità reca alla musica lo stesso giovamento che due secoli prima aveva portato alla scultura, rivolgendo l'attenzione degli artisti alla sola osservazione della natura. È una vera rinascenza musicale che Monteverdi inizia nel seicento; una rinascenza del cuore nel dominio dell'arte musicale.

Fino dalle prime opere Monteverdi applica i suoi principî studiando attentamente i rapporti fra le varie passioni e le frasi musicali più adatte ad esprimerle. Vecchi e Caccini avevano fatto altrettanto; ma entrambi limitando il loro campo d'esperienza alle sole voci; l'uno nel madrigale, l'altro nello stile monodico. Monteverdi studia gli strumenti, attendendo — com'egli stesso dice — giorno e notte a cercare gli effetti ⁽¹⁾.

(1) L'accompagnamento nei primi tentativi di melodramma si valse di mezzi assai modesti. La genesi dell'accompagnamento dalla melodia lo spiega. Nella *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri (Roma 1600) il complesso strumentale delle sinfonie e dei ritornelli comprese « un gran numero di istrumenti », mentre la monodia vi fu accompagnata da due gruppi strumentali: un chitarrone, un clavicembalo e una lira doppia, che si alternavano con l'organo soave unito al chitarrone: « conforme all'affetto del recitante ». L'orchestra dell'*Euridice* del Peri (1600) si limita — come già abbiamo visto — all'impiego di 4 strumenti: un chitarrone, un clavicembalo, un liuto grosso e una lira grande. Ma quei 75 cantori e suonatori che sulla stessa scena e nella medesima circostanza solenne in cui l'*Euridice* fu rappresentata, presero parte al *Rapimento di Cefalo*, vi suonarono e cantarono molto probabilmente dei pezzi d'assieme. Ad ogni modo si può stabilire che l'accompagnamento strumentale dei melodrammi premonterverdiani si valse dei seguenti mezzi: un numero non precisabile di suonatori e cantori per il coro, le sinfonie e i ritornelli; un clavicembalo, un organo soave, un chitarrone e una lira grande, o qualche altro strumento del genere per l'accompagnamento della monodia.

In confronto a questa parsimonia di mezzi sonori, l'orchestra delle prime opere monterverdiane (1607-1610) appare d'una ricchezza esuberante ed è la più varia e complessa che il compositore abbia mai adoperato. Nell'*Orfeo* (1607) sono impiegati circa quaranta strumenti, così

Procedendo analogamente per ciò che concerne il canto, egli non s'appaga come Peri di conseguire nella declamazione tragica la notazione esatta del discorso parlato, ma vuol tradurre l'emozione espressa dalle parole, far sì che la musica penetri per il loro tramite nei più intimi recessi dell'anima umana, rivelandola interamente. Il senso ed il valore della musica monteverdiana sta tutto in questo metodo di osservazione e d'imitazione delle passioni; e in ciò consiste altresì il grande progresso di Monteverdi sui fiorentini, che si limitavano alla trasposizione musicale della parola poetica, anziché tradurre liricamente il sentimento in essa contenuto, intensificandone la potenza comunicativa. I fiorentini avevano bensì giustamente rivendicati i diritti della poesia, ma avevano poi troppo sacrificati quelli della musica, asservendola alla trascrizione letterale del discorso parlato. Monteverdi

distribuiti: *strumenti a tastiera*: due clavicembali, due organi di legno, un organo regale; *strumenti di base armonica* (sostenenti il basso continuo): tre contrabbassi di viola, due viole da gamba, due chitarroni; *strumenti ad arco*: due piccoli violini alla francese, dieci viole da braccio (soprani, contralti, tenori e bassi); *strumenti a fiato*: una tromba acuta, tre trombe con sordina, quattro tromboni, due cornetti a bocchino, flauti acuti e bassi, e due oboi.

Anche ammettendo che delle dieci viole da braccio due s'unissero alla parte soprana adempiendo a una funzione analoga a quella dei violini nell'orchestra moderna, è da escludersi che l'orchestra monteverdiana si basasse sui violini, com'è del pari evidente ch'essa non s'imperniava sul quartetto d'archi; (vedere altresì la *Senata sopra S. Maria*, dove il carattere religioso non avrebbe comportato che un'orchestrazione semplicissima, e dove invece Monteverdi si compiace di sovrapporre un complesso di disegni strumentali per i quali impiega: due cornetti, due tromboni, un trombone doppio, due violini, viole da braccio e l'organo).

L'*Orfeo* non rappresenta tuttavia per la storia dell'istrumentazione un punto di partenza ma, al contrario, come Hugo Goldschmidt ha dimostrato, segna il vertice e il termine dell'istrumentazione antica. I mezzi impiegati qui da Monteverdi non differiscono sostanzialmente da quelli usati dai maestri del secolo XVI, prima della riforma fiorentina. Questi maestri avevano a loro disposizione una quantità di strumenti, ch'essi non si preoccupavano di raggruppare in un complesso omogeneo. Le diverse famiglie strumentali (famiglie d'organi, di viole, di liuti, di flauti, di tromboni, di cornetti) erano fra loro giustapposte e raddoppiavano le voci procedendo reciprocamente senz'ordine, senza unità, senza un centro orchestrale intorno a cui gravitasse la massa sonora.

mira a ristabilire l'equilibrio basandosi sulla considerazione che la supremazia della poesia nel dramma musicale non deve implicare il sacrificio della musica (tale appunto sarà l'errore che Wagner rimprovererà a Gluck), ma deve significare la necessità che la musica penetri fino al cuore del dramma e non si fermi all'impressione passeggera svegliata dalle singole parole interpretate separatamente; deve significare, in altri termini, la necessità che le due arti si integrino e si compenetrino vicendevolmente, mirando all'espressione totale del dramma, che esse esprimano i sentimenti, le passioni, i caratteri dei personaggi tenendo conto del loro passato e del loro avvenire (come dice esplicitamente Monteverdi anticipando la teoria wagneriana del *leitmotiv*), vale a dire, del loro divenire psicologico, del loro svolgimento interiore.

L'orchestra dell'*Orfeo* presenta questo medesimo difetto strutturale di fusione, questa mancanza d'una base su cui poggi l'intero edificio. Si sente in essa una ricerca eccessiva di dettagli pittoreschi e di effetti coloristici. Bisogna andare fino a Rameau per trovare una tale curiosità del particolare e del caratteristico.

Ma, dopo l'*Orfeo*, Monteverdi semplifica il complesso strumentale scartando gli strumenti vecchi, la cui sonorità non si amalgamava con l'insieme; sostituisce i violini alle viole e perfeziona la struttura tecnica dell'intera compagine orchestrale. Nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) impiega due violini, due viole (tenore e basso), il clavicembalo e il contrabbasso da gamba. Da questo momento il violino si stabilisce in orchestra, di cui diviene in dieci anni il fattore principale. L'unione dei violini e degli strumenti a tastiera diviene il corpo della nuova strumentazione. Vi si aggiungono talvolta dei timbri speciali per caratterizzare particolari momenti dell'azione e per speciali situazioni: trombe e timballi per le scene guerriere e trionfali, cornetti e tromboni per le scene fantastiche e, più raramente, flauti per le scene pastorali. Tale è la composizione ordinaria dell'orchestra veneziana a principiarsi dall'Incoronazione di Poppea.

Si noti però che le partiture orchestrali monteverdiane, come tutte quelle dell'epoca, sono incomplete, perchè non contengono, oltre la parte del canto, che il solo basso continuo, e s'ignora quale fosse il compito lasciato agli esecutori; se, cioè, fosse affidata ad essi la realizzazione totale delle parti armoniche, come pensa il Goldschmidt, o se improvvisassero soltanto l'ornamentazione sopra la realizzazione accordica già effettuata dal compositore e posta come una intavolatura davanti ai loro occhi, come opina — forse con miglior ragione — Luigi Torchi.

Per questo, se nelle sue prime opere Monteverdi si sottomette ossequiosamente al poeta, nelle ultime afferma esplicitamente la sua volontà, modifica i libretti, impone la supremazia della musica che a lui, come a Wagner, appare, a un tempo, quale fondamento e corona, quale principio generativo e finalità suprema del dramma.

È in nome della melodia espressiva che la riforma si compie ⁽¹⁾. Monteverdi contrappone due scuole: quella di Ockeghem, Josquin Després, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Crequillon, Clemens non Papa, Gombert, Adriano Banchieri, Zarlino, il cui ideale è la perfezione formale dell'armonia, alla quale questi autori sacrificano interamente l'intelligenza della poesia (l'oratione); l'altra (la scuola innovatrice), fondata da Cipriano di Rore (il divino Cipriano), e allargata da Ingegneri, Marenzio, Jacques de Wert, Luzzasco Luzzaschi, Jacopo Peri, Giulio Caccini, e generalmente seguita da tutti i musicisti più elevati e lungimiranti, che rivolgono tutti i loro sforzi e le loro mire alla perfezione della melodia, subordinando ad essa la scienza armonica e contrappuntistica. La poesia vi sta al primo piano e dirige le altre arti. Tuttavia, se essa comanda, non lo fa per il diritto del più forte, ma del più saggio, giacchè la poesia stessa deve ubbidire alle esigenze del dramma e modellarsi sulla verità delle passioni ⁽²⁾.

(1) È quindi d'una evidenza palmare l'errore del Combarieu il quale afferma che la musica del secolo XVII « non è interessante che nella « misura in cui l'arte del contrappunto vi riappare, dopo essere stata « esclusa o privata del suo prestigio verso il 1600 ».

(2) Dalla lettera apologetica di Giulio Cesare Monteverdi premessa agli *Scherzi Musicali* a 3 voci del 1607 e diretta Ai Studiosi Lettori: « prima pratica intende che sia quella che versa intorno alla perfetione « dell'armonia; cioè che considera l'armonia non comandata, ma co- « mandante, e non serva ma signora del oratione, e questa fu principiata « da quel primi che ne nostri caratteri composero le loro cantilene a « più di una voce, seguitata poi e ampliata da Ockeghem, Josquin de « Pres, Pietro de la Rue, Jouan Motton, Crequillon, Clemens non Papa, « Gombert, e altri de que' tempi, perfetionata ultimamente da Messer « Adriano con l'atto pratico e dal Eccellentissimo Zerlino con regole giu- « diciosissime; Seconda pratica de la quale è statto il primo rinovatore « nei nostri caratteri il divino Cipriano Rore come ben farà vedere mio « fratello, seguitata, e ampliata non solamente da li Signori detti, ma dal

L'ideale è sempre la natura che le arti associate cercano d'interpretare e di esprimere con una convergenza armoniosa e concorde di mezzi e di fini. La natura è la bandiera dell'arte nuova. Monteverdi pone in essa la sua forza e la sua fede. Se difende la melodia e ne proclama la superiorità, si è perchè scopre in essa il linguaggio più spontaneo ed efficace della vita interiore. Per quanto l'armonia, considerata astrattamente come mera successione di aggregazioni sonore, sia cosa perfetta e meditabile, essa non può esprimere con precisione un affetto e un sentimento. Zarlino stesso ha dovuto riconoscerlo in un passo delle *Istituzioni Armoniche* dicendo che: «essa prepara e dispone in una certa guisa «interiore, al piacere e alla tristezza, ma non produce in sè «stessa alcun effetto preciso».

Bisogna dunque impiegare l'armonia, non come fine a sè stessa, ma subordinandola a un'espressione che sia insieme più concreta e più vasta, più intensa e più ricca di risonanze interiori. Monteverdi non respinge a priori le teorie armoniche zarliniane, ma le subordina ai più alti e complessi fini dell'espressione drammatica.

In questa comprensività e larghezza di vedute, che sa cogliere il lato vero e progressivo d'ogni dottrina e armonizzarlo in una sintesi superiore di conservazione e d'innovazione, di ossequio al passato e di libertà riformatrice, sta un altro tratto della superiorità di Monteverdi sui fiorentini, che avevano fatto tabula rasa di tutta la musica polifonica, senza rendersi conto di ciò che essa conteneva di grande e d'imperituro.

Dai suoi studi e dalle sue ricerche sui diversi modi dell'espressione, Monteverdi è tratto a constatare il numero ancora esiguo di sentimenti espressi abitualmente dai musicisti, e si adopera per allargare la cerchia del linguaggio musicale, estendendolo a tutte le gradazioni della gamma psicologica. A tale scopo, egli crea colori, ritmi, armonie e mo-

«Ingegneri, dal Marenzo, da Ginches Wert, dal Luzzasco, e parimenti «da Giacoppo Peri, da Giulio Caccini, e finalmente da li spiriti più elevati, e intendenti de la vera arte, intende che sia quella che versa «intorno alla perfetione della melodia, cioè che considera l'armonia co- «mandata e non comandante, e per signora dell'armonia pone l'oratione, «per cotali ragioni halla detta seconda e non nova...».

vimenti fino allora sconosciuti o timidamente impiegati. La musica non aveva espresso fino allora che due o tre passioni, tra le quali non erano nè la collera, nè il furore, nè in generale i movimenti impetuosi dell'animo, gli slanci incontenibili del cuore. Per colmare questa lacuna Monteverdi indaga lungamente, cercando l'espressione più esatta di questi stati interiori in saggi lirici prima di tentare la loro applicazione al dramma. Questo nuovo campo di esperienza ci è offerto nei suoi *Madrigali Guerrieri e Amorosì* (1638), nei quali introduce un ritmo nuovo ch'egli chiama « conceitato », e dove non segue altra regola che lo studio diretto della vita ⁽¹⁾.

Orchestra, voce, tutto diviene melodia, « cantar che nell'anima si sente ». Non si tratta già d'una combinazione di elementi per sè stessi insignificanti e di cui soltanto l'insieme risulterebbe efficacemente espressivo. Voci e strumenti si sposano in un solo concerto alto e sereno, componendo una sola lingua dell'anima, una lingua in cui trema, anela, spassima, delira tutto ciò che palpita e fremito nell'amore e nel dolore, tutto ciò che urge nel cuore ed ascende nel pensiero dell'umanità.

I pedagoghi gridano allo scandalo. Essi non sentono che un miscuglio caotico di suoni, una discordanza di voci, uno strepito disarmonico, urtante, insopportabile. Questi canta un movimento rapido, quegli un movimento lento; una voce va all'acuto, l'altra va al grave, una terza non è nè grave nè acuta; una, pronuncia le sillabe lentamente; un'altra, le proferisce in fretta: l'Artusi ne è costernato. Come può lo spirito raccapezzarsi in quel 'disordine? Egli non scorge la ragione superiore che regola e presiede a quella discorde concordanza e pronuncia scongiuri, denunciando a gran voce la profanazione sacrilega e chiamando ignoranza la sa-

(1) Dalla prefazione ai *Madrigali Guerrieri ed Amorosì*, libro VIII, 1638: « ...diedi di piglio al divin Tasso come poeta che esprime con ogni « proprietà et naturalezza con la sua oratione quelle passioni, che tende « a voler descrivere et ritrova la descriptione che fa del combattimento « di Tancredi con Clorinda per haver io le due passioni contrarie da « mettere in canto Guerra cioè preghiera et morte et l'anno 1624 fattolo « poscia udire a migliori de la Nob. Città di Venetia, in una nob. stanza « dell'Illustr. et Ecc. Sig. Gerolamo Mozenigo Cavaglier principale, et ne « comandi de la Serenità. Rep. di primi, et mio particular padrone et « partial protettore; fu con molto applauso ascoltato et lodato... ».

pienza ch'egli non comprende. Un secolo più tardi il gram-matico de Laharpe muoverà le stesse accuse a Gluck, e in capo ad altri cento anni Wagner le riudrà da Edoardo Hanslick, sorte comune a tutti i grandi novatori. Ma Monteverdi, come Wagner, resta impassibile. La certezza che « il moderno compositore fabbrica sopra a li fondamenti de la verità » (prefazione al V libro di madrigali) è in lui incrollabile e gli dà la piena consapevolezza di costruire per l'avvenire. Monteverdi, come Wagner, si appella a un tribunale più alto e più illuminato che non sia quello della critica ufficiale, sempre accecata e immiserita da piccoli interessi e da meschini pregiudizi; essi sentono che l'istinto infallibile della coscienza popolare saprà giudicarli equamente, saprà riconoscere le loro opere ed apporvi un suggello luminoso e incorruttibile d'immortalità.

Abbiamo segnalato nel corso di questa disamina molti punti di contatto fra la concezione wagneriana del dramma musicale e quella che due secoli prima se ne foggia il musicista cremonese; e molti altri se ne possono rilevare. Come Wagner, Monteverdi raggiunge il suo scopo per sforzi congiunti di originalità e di cultura, d'ispirata meditazione e di meditata ispirazione; come Wagner, ha l'idea (comune ai maestri fiorentini) dell'orchestra invisibile e dell'istrumentazione rappresentativa di sentimenti e di caratteri; come Wagner, ha la percezione della potenza espressiva delle combinazioni timbriche e dell'emozione armonica, e intuisce le risorse che il dramma può ricavare dalle diverse colorazioni dell'atmosfera sonora; come Wagner, egli prosegue incessantemente la ricerca di effetti orchestrali e spinge l'impiego di certi procedimenti fino all'abuso e, come Wagner, sa cogliere il palpito fuggevole della vita, sa rivelare tutti i segreti dell'anima, eccellendo come lui nel dipingere con un tocco rapido ciò che v'ha di unico, d'inconfondibile e d'incomunicabile nel carattere individuale.

Ma fra Wagner e Monteverdi vi sono anche differenze notevoli, divergenze di sentimento e di concezione dovute, non solo alle diverse condizioni spirituali e culturali delle epoche a cui rispettivamente appartengono, ma a diversità più profonde, radicate nel loro gusto e nella loro sensibilità e chiaramente percepibili nel loro orientamento estetico generale. A differenza di Wagner, Monteverdi non ha mire filosofiche e morali, il suo dramma non è la rappresentazione d'un

determinato concetto del mondo e della vita, sorta da particolari esperienze autobiografiche (pessimismo dell'*Anello del Nibelungo*, annientamento nell'amore del *Tristano*, autoapologia dei *Maestri Cantori*, redenzione attraverso il dolore e la colpa di *Parsifal*, e così via), ma è unicamente e semplicemente l'uomo. Il quadro del dramma wagneriano è la leggenda, e i suoi protagonisti sono eroi, esseri simbolici in cui s'incarna lo spirito d'una razza e si riflettono i principi del pessimismo metafisico di Arturo Schopenhauer; l'eroe di Monteverdi è quello d'Aristotele, l'uomo normale, in tutto simile a noi nell'animo e nel cuore. Tutta l'opera sua è profumata d'ellenismo; è un'arte che si compiace delle lagrime e del dolore, ma si ritrae dinanzi all'orrendo, al truce, alle situazioni violente e orripilanti, così da indurlo a ricusar di musicare il *Narciso* di Rinuccini perchè troppo violento.

L'allegoria ed il simbolo non entrano nel dominio di quest'arte; e non vi entrano il fantastico, il meraviglioso, il soprannaturale. Lo vediamo dalle critiche interessanti che Monteverdi muove ad un libretto di Scipione Agnelli (*Peleo e Tetide*, favola marittima), che nel 1616 gli era stato inviato dal Duca di Mantova, Ferdinando, per essere musicato. Si tratta d'una bizzarra fantasmagoria in cui sfila un corteccio di mostri, di tritoni, di sirene, di venti, d'amoretti, di zeffiretti. Com'è possibile — si chiede Monteverdi — che questi ippogrifi e queste chimere possano commuovere le passioni? Arianna commuove perchè è una donna, Orfeo perchè è un uomo; un vento, un mostro non possono commuovere. Arianna ci fa piangere, Orfeo ci fa pregare. Ma che significato può avere quest'opera? Come può il musicista far cantare i venti se i venti non cantano? Non v'è nulla da fare qui per la musica ⁽¹⁾.

(1) Lettera ad Alessandro Striggio che gli aveva mandato il libretto dell'Agnelli con l'incarico di musicarlo:

« Illmo. mio Signore et padron Collendissimo,

« Ho ricevuto con ogni allegrezza dal Signor Carlo De « Torri la lettera di V. S. Illma, et il librettino contenenti la favola marittima delle nozze di Tetide; V. S. mi scrive che Lei me la manda a « ciò la vegga diligentemente et dopo gliene scriva il parer mio dovendosi « porre in musica per servirsene nelle future nozze di S. A. S.; Io « Illmo. Signore che altro non desidero che valere in qualche cosa per

L'autore dell'*Oro del Reno* non avrebbe detto altrettanto. Ma Monteverdi non vuole che la tragedia umana; quella

«servitio di S. A. S. altro non dirò per prima risposta che prontamente
«offerirmi a quanto S. A. S. sempre si degnarà comandarmi, et sempre
«senza replica honorato et ricevere tutto che la S. A. comanderà; sì
«che se l'A. Serma. sua aprobasse questa, questa per conseguenza sarebbe
«et bellissima et molto a mio gusto; ma se lei mi agionge ch'io dica, io
«sono ad ubidire alli comandamenti di V. S. Illma. con ogni riverenza
«et prontezza, intendendo che il mio dire sia niente come persona che
«vaglia poco, in tutto, et persona che honora sempre ogni virtude, in
«particolare il presente poeta che non so il nome, et tanto più quanto
«che questa professione della poesia non è mia, dirò dunque con ogni
«riverenza per ubidirla poichè così comanda dirò dico prima in genere
«che la musica vol essere padrona dell'aria et non solamente dell'acqua,
«voglio dire in mio linguaggio che li concerti descritti in tal favola sono
«tutti bassi et vicini alla terra, mancamento grandissimo alle belle ar-
«monie poichè le armonie saranno poste ne fiati più grossi de l'aria
«della sena, fatti così da essere da tutti uditi, et dentro alla sena da
«essere concertati, et di questo ne lascio la sentenza al suo finissimo
«gusto et intelligentissimo che per tal difetto in loco d'un chitarone
«ce ne vorrà tre; in loco d'un'arpa ce ne vorrebbe tre et va discor-
«rendo; et in loco d'una voce delicata del cantore ce ne vorrebbe una
«sforzata; oltre di ciò la imitatione propria del parlato dovrebbe a mio
«giuditio essere appoggiata sopra ad ustrumenti da fiato più tosto che
«sopra ad ustrumenti da corde et delicati; poichè le armonie de Tritoni
«et altre dei marini credderò che siano sopra a tromboni et cornetti et
«non sopra a cettere o clavicembali et arpe, poichè questa operatione,
«essendo marittima per conseguenza è fuori de la città... oltre di ciò
«ho visto li interlocutori essere venti, Amoretti, Zeffiretti et Sirene, et per
«conseguenza molti soprani faranno di bisogno; et s'aggiunge di più che
«li venti hanno a cantare; cioè li Zeffiri e li Boreali; come caro Signore
«potrò io imitare il parlar di venti se non parlano! Et come potrò io
«con il mezzo loro muovere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna,
«et mosse parimenti Orfeo per esser homo e non vento; le armonie imi-
«tano loro medesime e non con l'oratione et li strepiti di venti et il
«bellar de le pecore, il nitrire de cavalli et va discorrendo, ma non imi-
«tano il parlar de venti che non si trovi.... La favola tutta poi quanto
«alla mia non poca ignoranza non sento che ponto mi mova et con di-
«scoltà anco la intendo, ne sento che lei mi porta con ordine naturale
«ad un fine che mi mova. L'Arianna mi porta a un giusto lamento; et
«l'Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine; sì che;
«che vole V. S. Illma. che la musica possa in questa. Tuttavia il tutto
«sarà sempre da me accettato con ogni riverenza et honore quando che
«così S. A. S. comandasse et gustasse... da Venetia 9 dicembre 1716 ».

stessa che Gluck realizzerà completamente un secolo più tardi, ignorando d'aver avuto un tale precursore. A misura che Monteverdi avanza negli anni, si allontana sempre più dall'allegoria, dal simbolo, dall'idealismo, mirando a conseguire una maggior concretezza ed efficacia realistica, così nella scelta del soggetto come nella qualità dei mezzi espressivi e nel modo di recarli in atto. Abbandonando la tragedia pastorale e mitologica dei fiorentini, egli cerca argomenti di più commovente umanità e modifica sotto diversi punti di vista la sua primitiva concezione del dramma musicale, sì da giungere a una pittura più diretta e immediata dei sentimenti e delle passioni, semplificando l'orchestra a profitto del canto, accordando al musicista un assoluto predominio sul poeta, sostituendo argomenti storici a quelli mitologici e tracciando, per tal modo, il sentiero in cui s'inoltrerà dopo di lui il melodramma veneziano e napoletano.

Dopo aver illuminato tutta l'Italia con l'irraggiamento magnifico della sua attività, Monteverdi fu presto dimenticato. Già alla fine del seicento la persuasione generalmente diffusa che la musica fosse un'invenzione tutta moderna, e la taccia d'anticaglia con cui si bollava la produzione che risaliva appena a vent'anni addietro, faceva sì ch'egli non venisse più ricordato che come rappresentante di un'arte ormai lontana e completamente estranea alle nuove esigenze e tendenze del gusto e della sensibilità. Solo qualche dotto contrappuntista conservava i madrigali e i mottetti monteverdiani come arcaiche testimonianze d'una prodigiosa sapienza tecnica. Nel settecento il P. Martini ne inserì qualche saggio esemplificativo nel suo trattato di contrappunto, corredandolo di acute osservazioni. Ma fu soltanto nell'ottocento che Monteverdi cessò di essere un semplice nome ripetuto meccanicamente dagli storici della musica che nulla sapevano di lui e della sua arte. Fétis, La Fage, il P. Caffi, Ambros, Vogel, Goldschmidt, Solerti e, sopra tutti, Romain Rolland, ridiedero a Monteverdi il posto a cui ha diritto, che è il primo del suo secolo. Goldschmidt pubblicò integralmente l'*Incoronazione di Popea*; Vincent D'Indy trascrisse in partitura moderna dei frammenti importanti di questa stessa opera e dell'*Orfeo*, e li fece eseguire sotto la sua direzione dagli allievi della Schola Cantorum di Parigi. Infine, Louis Schneider ed Henry Prunières dedicarono a Monteverdi interessanti monografie.

In Italia la rivendicazione più illuminata e consapevole della gloria di Monteverdi, così a lungo obliata, si dovette ad un grande poeta, Gabriele D'Annunzio, che, nelle pagine del *Fuoco* ne magnificò la potenza di rappresentatore d'anime e di sublimazione nel dolore; nè ciò deve far meraviglia, non essendo raro il caso in cui i poeti vedono nella musica più in là dei musicisti, perchè non si fermano alle analisi tecniche e formali, sempre insufficienti a penetrare una grande manifestazione artistica, ma cercano la poesia espressa nelle note, l'anima rivelata nei suoni. Il monito del D'Annunzio fu raccolto, dapprima da un nobile musicista, Giacomo Orefice, che curò con vigile intelletto d'arte una trascrizione dei più interessanti frammenti dell'*Orfeo*; poi da Francesco Malipiero, che si assunse il grave compito d'una edizione integrale dell'opera monteverdiana, compito che ormai s'appressa ad essere interamente esaurito.

Ora, che per merito di questa edizione la produzione monteverdiana è resa facilmente accessibile nella sua totalità, può riuscire molto più agevole quel lavoro di discriminazione e di scelta, che è indispensabile compiere sull'opera d'ogni creatore per ottenere la sua immagine viva ed eterna, sceverando il caduco dall'imperituro, il transeunte dall'incorruttibile. Se ne otterrà per tal modo un numero cospicuo di pagine che, offerte al pubblico in esecuzioni degne dell'altezza e dell'importanza storica ed artistica dell'assunto, si riveleranno ancora oggi pregne d'impeto, raggianti una vasta potenza di commozione, animate dal poderoso afflato d'uno spirito che, in certe ore della vita, sapeva liberarsi dalle anguste limitazioni della contingenza terrena, per assurgere all'eterno presente della bellezza immortale.

CAPITOLO TERZO

DIFFUSIONE E TRASFORMAZIONE DEL MELODRAMMA

SOMMARIO. — I. Caratteri generali della trasformazione. - Il melodramma a Bologna e in altre città italiane. - Il melodramma a Roma, suoi esponenti, sue vicende, suoi caratteri. - L'opera comica di Firenze. — II. L'opera veneziana. - Apertura dei primi teatri pubblici a Venezia. - Caratteri della librettistica veneziana consistenti in un sempre maggiore sviluppo della spettacolosità e del comico. - I principali compositori veneziani: Francesco Cavalli ed altri. - Passaggio dall'opera veneziana a quella di carattere eclettico e cosmopolita. - Cesti e Stradella esponenti di questa tendenza. — III. Origini dell'opera napoletana. Suo perdurante venezianismo. - Primi librettisti e primi compositori napoletani. - Francesco Provenzale. - Alessandro Scarlatti. - L'opera napoletana dopo Scarlatti. - L'opera comica come tipica espressione del settecento italiano.

§ I.

Da Firenze l'opera non tarda a diffondersi in tutta Italia, divenendo in breve una passione dominante, assorbente, esclusiva che assume il carattere d'un vero fanatismo. Il trionfo dell'opera in musica assorbe tutte le forze drammatiche del genio italiano. Questa forma d'arte, che presso le altre nazioni stenterà a prender radice e ad acquistare diritto di cittadinanza, restando per lungo tempo rinchiusa nel cerchio magico dell'influenza italiana, fiorisce e si espande fra noi spontaneamente e liberamente, con l'abbondanza e la naturalezza dei frutti nati e maturati per l'intima forza generativa del suolo, e non per la cura sapiente e meticolosa di agricoltori addestrati ai metodi d'un raffinato giardinaggio.

Tuttavia, nel volgere di qualche decennio, il melodramma subisce una profonda trasformazione che ne muta i caratteri

e la fisionomia generale. Alle sue origini, esso — come s'è visto — era stato uno spettacolo principesco che riuniva ed assommava in sé i più nobili piaceri dell'intelligenza: l'invenzione poetica, il dramma, lo stile, il fascino delle rime, l'incanto della musica, il concerto delle voci e degli strumenti, la venustà del canto, la grazia del gesto e della danza; in una parola, l'unione intima, armoniosa, avvincente e convincente delle arti, rivolte concordemente all'espressione del sentimento e della passione, alla trasfigurazione in bellezza degli elementi essenziali della natura umana. Ma una tale forma d'arte, nata da una complessa evoluzione spirituale e culturale, e fatta per il gusto esteticamente raffinato dei cenacoli umanistici e degli ambienti aristocratici, non poteva divenir popolare. La malinconia alta e serena, le passioni virili, la pacata euforia degli eroi greci, sempre composti e misurati anche nella piena torrenziale del tumulto interiore, non potevano trovare un'eco nel cuore della moltitudine. Se ai raffinati e agli intellettuali era concesso di estasiarsi al languore degli Orfei e delle Euridici, delle Dafni e delle Arianne, l'anima del popolo, ardente e scettica, sensuale e vogliosa di vita palpitante, immediata, reale, voleva altra cosa.

L'amore della realtà, il senso del comico, del buffonesco, del caricaturale, il gusto per lo spettacolo tutto opulenza di forme e di colori, tali erano le esigenze e le tendenze della maggioranza del pubblico italiano; esigenze e tendenze che trovarono il loro completo appagamento nei sontuosi apparati dell'opera storica e nelle vivaci pitture di caratteri e di costumi dell'opera buffa: le due forme di melodramma che verso il 1630 succedono all'opera mitologica, allegorica e pastorale dei riformatori fiorentini.

L'opera cessa così di essere unicamente un'azione declamata in musica e accompagnata da strumenti, per divenire uno spettacolo sontuosamente decorato con ogni sorta di sorprese e di magnificenze, atte a suscitare la meraviglia degli spettatori, i quali credevano che un tale sfarzo fosse riservato alle sale principesche. La tragedia lirica fiorentina s'era accontentata alla sua origine d'una messa in scena assai semplice. A modo delle favole pastorali, essa poteva essere rappresentata su un semplice sfondo campestre e boschivo, senza sfoggio di macchine e di apparati. Ma ben pre-

sto essa trasse dagli intermedi le macchine portentose e le invenzioni barocche che vi erano impiegate. Dalla fusione degli intermedi spettacolosi, supremo fasto delle Corti e delle feste durante la Rinascenza, con la pastorale in musica, uscita dagli esperimenti di casa Bardi e casa Corsi, nacque il nuovo tipo di opera che ritroviamo a Roma nel decennio 1630-40, prima che gli argomenti storici vengano definitivamente a sostituirsi nel melodramma a quelli mitologici.

Nel suo primo periodo il teatro musicale romano fu eminentemente aristocratico e di Corte, come quello di Firenze, ed anche musicalmente si foggì sullo stampo del melodramma fiorentino in stile recitativo. Esso fu importato a Roma dal fiorentino Filippo Vitali. Anche Agostino Agazzari (uno dei primi cultori del genere in ambiente romano) era toscano di nascita; ed il Cavalieri, che con la *Rappresentazione di Anima e di Corpo* diede a Roma nel 1600 il primo saggio del nuovo stile, s'era formato, come vedemmo, attraverso le prove della Camerata.

Tuttavia, il melodramma romano s'arricchisce in breve d'un nuovo elemento: la comicità popolare, che già aveva fatta la sua apparizione nelle sacre rappresentazioni, e di cui si ebbero a Roma notevoli esempi nelle opere del Cornacchioli e del Marazzoli, preludio all'opera giocosa che stava per sorgere.

Un altro carattere del melodramma romano in particolare e della vita musicale del seicento in generale, è l'ondeggiamento fra il sacro ed il profano, o anche tra il cristiano e il pagano. La mitologia s'insinua anche a Roma nel dramma religioso. L'erudizione archeologica invade le confessioni dell'anima cristiana. Stefano Landi che introduce elementi comici nel *S. Alessio*; Agazzari che nell'*Eumelio* (che è, o vorrebbe essere un oratorio) porta sulla scena gli dèi dell'Olimpo e del Tartaro, ed altri esempi consimili ci forniscono un segno caratteristico del tempo. Tutta mitologica è la prima favola pastorale rappresentata in musica nel palazzo del cardinale Corsini: l'*Aretusa* di Filippo Vitali. A molte composizioni profane si vuol dare una vernice religiosa, come alla vita di *S. Teodora*, alla vita di *S. Maria Maddalena* e all'*Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi.

Prima ancora di fare il suo ingresso definitivo a Roma, l'opera apparve a Bologna e in altre città italiane. L'*Euri-*

dieci del Peri fu probabilmente rappresentata a Bologna nel 1601; ed è poi accertato che nel 1616 Rinuccini e Peri si recarono in questa città per dirigervi personalmente l'esecuzione della loro opera, che fu rappresentata al teatro Mare-scotti. Ma già prima di questa data il bolognese Girolamo Giacobbi aveva importato nella sua patria lo stile dei riformatori fiorentini ⁽¹⁾. Nel 1608 Giacobbi diede una *Dramatodia*, ovvero *Canti Rappresentativi*, sopra l'*Aurora Ingannata* del conte Rodolfo Campeggi, consistente in una monodia sul tipo dei recitativi fiorentini ⁽²⁾. Ad essa seguì l'*Andromeda* pure con parole del Campeggi (23 febbraio 1610), rappresentazione allestita a spese degli Anziani e del Gonfaloniere: « per diporto delle gentildonne con nobilissimo e superbo apparato ». Vennero poi degli intermezzi per il *Filarmindo* di Campeggi; nel 1615 *L'amor Prigioniero*; nel 1617 *Il Reno Sacrificante*, rappresentato il 26 e 29 aprile pure a spese del Gonfaloniere e degli Anziani in occasione del passaggio da Bologna di alcuni parenti del cardinale Legato, recantisi in pellegrinaggio alla Santa Casa di Loreto; nel 1623 *La Selva dei Mirti*, rappresentata con balli. Tutte queste opere andarono perdute. Giacobbi si adoperò alacreramente onde far penetrare in Bologna lo spirito della riforma fiorentina con la fondazione dell'Accademia dei « Filomusi ».

A Milano la musica drammatica venne dapprima impiegata nella rappresentazione di fantasmagorici intermezzi. A

⁽¹⁾ Don Girolamo Giacobbi (o Giacobbi) nacque, non nel 1575 come dice il Fétis, ma il 10 agosto 1567. Dal 1581 fu del numero dei chierici della Basilica petroniana che nelle musiche sostenevano le parti di soprano e contralto, e nel 1584 fu iscritto fra i cantori ordinari. Nel 94 divenne supplente del maestro di cappella Andrea Rota. Pubblicò alcuni *Motecta Multiplici Vocum numero concinenda* (Venetiis apud Angelum Gardanum, 1601), dedicandoli al Senato di Bologna. Successe a Pompilio Pisanelli nel 1604 quale maestro di cappella in S. Petronio. Nel 1618 diede alle stampe le *Litanie e Motetti da concerto e da cappella a due cori*. Morì nel 1630.

⁽²⁾ « *Dramatodia, ovvero Canti Rappresentativi* di GIROLAMO GIACOBBI, Maestro di Cappella in S. Petronio di Bologna, sopra l'*Aurora Ingannata* dell'Illmo. Signor Conte RODOLFO CAMPEGGI, recitati alle « nozze degli Illmi. Signor Marchese Ferdinando Riario e Laura Pepola. « Venezia, Vincenti, 1608 ». Unico esemplare al Liceo Musicale di Bologna.

Viterbo Giovanni Boschetto Boschetti fece rappresentare nel 1616 *Gli Strali D'Amore*. A Parma il teatro Farnese fu inaugurato il 21 dicembre 1628 con uno spettacolo misto di canto, di musica e di danza, alla cui creazione partecipò Monteverdi, e dove Settimia Caccini, figlia di Giulio, cantante famosa, entusiasmò un pubblico di parecchie migliaia d'uditori. A Lucca la musica in stile recitativo entra nelle cerimonie pubbliche dopo il 1636.

A Roma il teatro fu largamente protetto dai patrizi, e primi fra tutti dai Barberini, che fecero costruire presso il loro palazzo delle quattro fontane una sala vastissima, provvista dal Bernini e da altri architetti dei più complicati meccanismi scenici, inaugurata nel 1634 col *S. Alessio* del Landi, e dove si rappresentarono con grande sfarzo d'apparati quasi tutte le prime opere romane. In casa del cardinale Antonio Barberini convenivano i più illustri musicisti del tempo: Virgilio Mazzocchi, Girolamo Frescobaldi, Girolamo Kapsberger, tutti pensionati dal Prelato mecenate. Filippo Vitali, il cavalier Loreto Vittori, Antonio Pasqualini e altri molti, celebrati per il loro talento di cantori e di compositori, facevano ufficialmente parte del personale della sua casa. Il cardinale Antonio, Segretario di Stato e nipote del Papa Urbano VIII, s'intratteneva per intere giornate col suo architetto a esaminare i disegni delle decorazioni e delle macchine sceniche. Quando Sua Eminenza era assorbita in tali occupazioni, non v'era affare di Stato, per quanto grave, che potesse distrarlo; e all'ambasciatore francese, che aveva importanti comunicazioni da riferirgli, non restava di meglio a fare che esprimere al suo Sovrano il proprio dispiacere per non aver potuto trasmettere i messaggi che gli erano stati affidati.

Grande amatrice di musica fu pure la Regina Cristina di Svezia che, stabilitasi a Roma, tenne al suo servizio numerosi musicisti e cantori illustri, e dinanzi alla quale furono rappresentate molte opere. Ricevuta trionfalmente nella Città Eterna nel dicembre del 1655, Cristina promosse accademie, concerti, rappresentazioni teatrali; prese lezioni da Vittori; raccolse gli omaggi reverenti dei più insigni compositori del tempo, che ebbero da lei aiuto e protezione, e fra gli altri da Arcangelo Corelli che le dedicò la sua opera I^a. Come, nel dominio delle lettere, si dovette al suo appoggio se poté essere

fondata quell'accademia che fu poi l'Arcadia, così nell'ambito musicale si dovette in gran parte all'influsso da lei esercitato sull'animo di Alessandro VII, insieme al Rospigliosi, se potè essere fondato il teatro Tor di Nona.

Giulio Rospigliosi, nato il 27 gennaio 1600, è una delle figure più tipiche e singolari del mondo musicale romano nel periodo che ci occupa. Votatosi alla carriera ecclesiastica, fu Nunzio Apostolico a Madrid dal 1646 al 1653. Divenne cardinale il 9 aprile 1657, Segretario di Stato di Alessandro VII, e finalmente Papa il 20 giugno 1667, col nome di Clemente IX. Il carattere dei suoi uffici non lo distolse mai dall'occuparsi assiduamente di cose teatrali e dal tenersi continuamente in contatto con musicisti, cantori e cantatrici. È curioso sentire questo futuro Pontefice chiamare i poeti « Dei », e Dio « Poeta » ⁽¹⁾, e vederlo indirizzare sonetti galanti alle più seducenti dive dell'arte canora, come a quella famosissima Leonora Baroni ch'egli chiama: « dolce sirena », e della quale esalta gli occhi bellissimi: « i lumi ardenti ».

Rospigliosi pubblicò una decina di drammi d'argomento fra religioso e comico, quasi tutti musicati: *Chi soffre Speri*, *Il Palazzo Incantato*, *L'armi e gli Amori*, *Dal male il bene*, *La comica del Cielo*, *S. Ignazio...*, ecc. Crescimbeni e Quadrio ne fecero lodi iperboliche; ma la sua verseggiatura non manca di eleganza nè i suoi pensieri d'ingegnosità, sebbene il senso drammatico gli scarseggi e la prosopopea dei suoi sermoni mal si adatti alla scena.

La stella più fulgida del firmamento musicale romano era appunto quella Leonora Baroni che tanto commoveva il cuore del Rospigliosi e alla quale tutti gli uomini più eminenti del tempo intessevano ghirlande di elogi, sciorinando con enfasi secentesca la loro incontenibile ammirazione.

Leonora era figlia di Adriana Basile, detta la bella Adriana, per lungo tempo celebre alla Corte di Mantova ⁽²⁾. Nata a Mantova verso il 1605, Leonora si stabilì a Roma dove morì verso il 1675. La sua voce meravigliosa e il suo

⁽¹⁾ Discorso sull'elezione di Urbano VIII, poema di Francesco Bracciolini, Luglio 1628.

⁽²⁾ V. ADEMOLLO: *La Leonora di Milton e Clemente IX*; Milano, Ed. Ricordi.

spirito ne fecero in breve l'idolo della migliore aristocrazia. I poeti pubblicarono raccolte di versi in suo onore ⁽¹⁾. Milton la lodò e la cantò. Il francese Maugars, che assistette ad uno dei concerti ch'essa offriva in casa sua, obliava ascoltandola la sua condizione mortale e credeva: « essere già tra gli angeli, giubilante delle beatitudini degli eletti » ⁽²⁾. Pietro Della Valle, nella lettera sulla musica del suo tempo (Gennaio 1640), scrive: « Chi non è fuor di sè sentendo cantare la signora Leonora col suo archileuto così francamente e bizzarramente toccato ». I suoi concerti erano frequentatissimi. Tutti gli appassionati di musica accorrevano per sentirla cantare, talvolta sola accompagnandosi essa medesima sulla tiorba; tal'altra in trio, con la madre che suonava la lira e una sorella che suonava l'arpa ⁽³⁾.

Uguali e forse maggiori trionfi riportò nelle sale dei palazzi romani il castrato Loreto Vittori. Fino dal cinquecento si era stabilito il costume di affidare le parti di donna a uomini in abito femminile. Tommaso Inghirami in una recita della *Fedra*, eseguita nel palazzo del cardinale Ruffo, sostenne così bene la parte della protagonista da meritarsi fin che visse il soprannome di Fedra.

L'impiego artistico dei castrati nelle chiese e nella cappella pontificia cominciò alla fine del cinquecento, e alla metà del seicento si estese agli spettacoli profani. Da quell'epoca i castrati divennero una delle caratteristiche meno edificanti del teatro italiano, dove tuttavia si mantennero fino alla fine del settecento. Fu nel 1588, regnante Sisto V, che venne promulgata la proibizione alle donne di prender parte alle rappresentazioni pubbliche e private. Sparita dopo Sisto V, l'ordinanza fu ristabilita nel 1676 e si perpetuò con varie alternative fino al principio del settecento, epoca in cui musicisti-femminei e prime donne s'avvicendarono sui palcoscenici d'Italia senza che il pubblico

⁽¹⁾ *Applausi Poetici alle glorie della Signora Eleonora Baroni*. Roma, 1639-41.

⁽²⁾ MAUGARS: *Réponse Faite à Un Curieux*. Ed. Thoinan.

⁽³⁾ Vedremo più oltre come il Mazzarino, che fu l'amante o forse soltanto l'amico della Leonora, approfittò dell'appoggio della cantatrice famosa per iniziare quella splendida carriera che doveva fare di lui il Primo Ministro e l'uomo più potente della Francia.

vi attribuisse la minima importanza ⁽¹⁾. Sul teatro i castrati vestivano abiti da donna, portavano il guardinfante e il toupet sul volto copiosamente incipriato e punteggiato di nei. L'illusione era così completa da non lasciar dubbio. Gli stranieri, quasi sempre avversi ai castrati, ne ammiravano però generalmente le qualità canore ⁽²⁾. In una grande pantomima-ballo: *Rinaldo e Armida*, il mimo e musicista Jacopo Tansini sollevò entusiasmo folle, tanto che il conte Vendemini scrisse un sonetto ov'è detto che, se l'Armida del Tasso fosse stata Tansini, Rinaldo non avrebbe potuto resistere alle insidie dei suoi lacci d'amore.

⁽¹⁾ La crescente immoralità costrinse i Pontefici a muovere una guerra accanita contro gli spettacoli d'opera. Il teatro pubblico Tor di Nona, aperto verso il 1660, e riattato verso il 71 dal Conte Aliberti, *factotum* di Cristina di Svezia, divenne asilo di scandali e di corruzione. Il Papa Clemente X (1670-76), mostrò per primo qualche velleità di resistenza. Innocenzo XI (Odescalchi, 1676-89), chiamato ambrosianamente « Papa minga », perchè diceva sempre di no, riprese risolutamente la lotta; abolì gli spettacoli pubblici e paganti e tentò di rendere impossibili gli spettacoli privati e gratuiti, colpendo i cantori mondani con l'interdizione di cantare nelle chiese e proibendo alle donne di cantare nei teatri di società. Per fronteggiare ed eludere tali divieti furono chiamati cantori da altre città, non soggetti alla giurisdizione pontificia, ed escogitati espedienti per i pagamenti.

Per metter fine agli scandali che avvenivano nei palchi separati, il Papa fece demolire i tramezzi rendendoli, per tal modo, intercomunicanti. Ma il provvedimento non fece che aggravare gli abusi, così che il Papa si vide costretto, in capo ad un anno, a far rimettere le divisioni.

Innocenzo XI non ebbe solo a combattere con la passione del pubblico romano per gli spettacoli, ma anche con l'opposizione straniera. Cristina di Svezia e l'ambasciatore di Spagna gli erano avversi su questo punto. Il veneziano Ottoboni, che salì al Soglio pontificale col nome di Alessandro VIII (1689-91), considerò la questione con indulgente longanimità ma Innocenzo XII (il napoletano Pignatelli, 1691-1700) non esitò a far demolire il Tor di Nona, costato più di 100.000 scudi, motivando il suo verdetto con l'esempio d'immoralità e di scandalo offerto ai pellegrini. L'ira teatrale non tardò tuttavia a metter fuori nuove teste. Ciò che non poteva accadere al Tor di Nona, si rinnovò al Capranica. Nel 1718 Aliberti fece costruire un nuovo teatro; e anche il Tor di Nona non tardò a risorgere.

⁽²⁾ Enrico Panzacchi, che ebbe occasione di sentire l'ultimo di questi disgraziati, dichiara che, nonostante la repulsione istintiva ch'esso gli ispirava, non poté sottrarsi al fascino della sua voce che era superiore a quella di qualunque più celebrata cantatrice da lui intesa.

Per tutto il settecento il pubblico italiano predilesse una strana mescolanza dei sessi, così che a Napoli si vedevano sulla scena donne in abiti maschili, mentre a Roma gli uomini vestivano da donna. È incredibile l'entusiasmo suscitato da questi cantori durante tutto il secolo XVIII. Le donne portavano appese al collo medaglie su cui era impressa la loro effigie; i Sovrani li onoravano e li stipendiavano lautamente, conferendo loro titoli e pensioni. Alcuni di essi raggiunsero posizioni eminenti ed ebbero una vera influenza nei maneggi della diplomazia, come il Farinelli che per parecchi anni fu il confidente intimo del Re di Spagna. Bisogna aggiungere peraltro che molti di essi (come appunto il Farinelli) erano uomini coltissimi, che al virtuosismo canoro accoppiavano conoscenze molteplici.

Tale appunto fu Loreto Vittori, nato a Spoleto il 16 gennaio 1604, morto a Roma il 23 aprile 1670. Fu accolto a Firenze nella casa di Ottavio Doni, padre del musicografo. Ricevette a Roma le lezioni di G. B. Nanini e Soriano, entrando poscia al servizio di Cosimo II de' Medici, ed ebbe le prime parti nelle rappresentazioni fiorentine dove suscitò il più grande entusiasmo. Il cardinale Ludovisi lo prese con sé facendolo sentire ai più illustri personaggi, che lo colmavano di splendidi doni. Il 23 gennaio 1622 Vittori fu assunto quale cantore nella cappella pontificia, e il Papa Urbano VIII lo nominò cavaliere della milizia di Gesù. La sua arte canora destava nel pubblico fanatismi inconcepibili. Erithraeus, suo biografo, descrive l'estasi degli uditori dicendo che, quando Vittori cantava, molti dovevano slacciarsi gli abiti per non soffocare dall'emozione. La sua popolarità a Roma era tale che i nobili e i cardinali furono una volta cacciati da una sala, ov'egli cantava, dal popolo che fece irruzione per udirlo.

Vittori non era solo un cantante virtuoso ma anche un compositore. Serisse gli oratori: *S. Ignazio di Lojola*, *Il Pentimento Della Maddalena* e *S. Irene*, dei quali non si conservano che i libretti scritti pure da lui. Si è invece conservata la musica della *Galatea* (Roma, 1639), dramma musicale rappresentato lo stesso anno sul teatro dei Barberini, dove l'estetica fiorentina del recitativo raggiunge la sua forma più pura e più espressiva, e dove anche il poema, dello stesso Vittori, non manca di grazia e di naturalezza. Il

soggetto ha ulteriormente ispirato ad Haendel *Acis Galatea* e *Polifemo*, composizione rorida di luminosa freschezza. Alla biblioteca Barberini si trova altresì una commedia del cavalier Olerto Rovitti, anagramma di Loreto Vittori: *La Fiera di Palestrina* (1640), quadro vivace e grazioso di vita popolare in ambiente romano ⁽¹⁾.

Oltre a Vittori, altri musicisti illustrarono l'opera romana. Filippo Vitali, fiorentino, compositore e « virtuoso di camera », del cardinale Barberini, e nel 1631 cantore della cappella papale, oltre a tre libri di madrigali a 5 voci (Venezia, 1616-29) e a numerose altre raccolte di arie, madrigali, inni, ecc., scrisse 6 intermezzi per una commedia, rappresentata nel 1622 a Firenze e pubblicata l'anno seguente. Ma la sua opera più importante è l'*Aretusa* ⁽²⁾ rappresentata a Roma l'8 febbraio 1620 nel palazzo del cardinale Corsini. Non è esatta l'asserzione del Rolland che l'*Aretusa* abbia importato a Roma lo stile recitativo ⁽³⁾, giacchè questo era già avvenuto nel 1600 con la più volte menzionata *Rappresentazione di Anima e di Corpo* del Cavalieri. Domenico Mazzocchi (1590-1645) tentò il teatro con un *S. Abbondio Prete* e una *Catena d'Adone*, rappresentata a Roma nel 1626. Nella generale scarsità di sentimento cristiano il poema di quest'opera, d'Ottavio Tronsarelli, non manca d'un certo calore di sentimento che si colora di simbolismo neoplatonico. La musica è altresì notevole per novità ritmica, eleganza armonica, grazia d'intreccio nelle parti ed espressività patetica del declamato; qualità che si riscontrano in grado anche maggiore nei *Dialoghi e Sonetti* del medesimo autore, dove la declamazione fiorentina è mirabilmente applicata alla traduzione di frammenti di Virgilio e di Tasso. Il recitante, Virgilio,

⁽¹⁾ Gli si devono pure altri libretti di opere e di commedie: *La Peregrina Costante* (1647), *La Troia Rapita* (1662), *Le Zitelle Cantarine* (1663); una raccolta di poesie: *Dialoghi Sacri e Morali* (Roma, 1632) e un libro di *Arie a Voce sola* (Venezia, 1649). Due arie spirituali di Vittori si trovano in una raccolta collettiva di Bianchi del 1640.

⁽²⁾ « L'*Aretusa*, favola in musica di FILIPPO VITALI, rappresentata « in Roma in casa di Monsignor Corsini, dedicata all'Illmo. e revmo « Cardinal Borghese ».

⁽³⁾ Op. cit.

declama in musica le vicende dell'azione e i sentimenti ch'essa desta, adempiendo a una funzione analoga a quella dello storico nell'oratorio ⁽¹⁾; i personaggi (Eurialo e Niso) cantano a volta a volta la loro parte, e graziosi piccoli cori traducono il sentimento lirico del poeta. Delicatezza di accenti, emozione alta e serena, intensità e sincerità d'espressione sono le doti precipue di questo lavoro, che sta a mezza via fra la cantata e l'oratorio. Stefano Landi (Roma, verso il 1590, probabilmente ivi morto verso il 1640), cantore castrato e compositore. Fu maestro di cappella della Cattedrale di Padova e alla fine dell'anno 1619 maestro di musica al servizio del cardinale Borghese a Roma. Fu nominato cantore della cappella pontificia il 29 novembre 1629 e alla stessa epoca tenne le funzioni di maestro di cappella nella chiesa della Madonna dei Monti. Fu tra i primi musicisti che trapiantarono a Roma i principi della riforma fiorentina, facendo rappresentare tre opere: *La Morte d'Orfeo*, eseguita nel 1619 davanti alla Corte pontificia, sotto gli auspici del cardinale Borghese; *La Vita di S. Teodora* (teatro Barberini, 1635-36, partitura non conservata), e il *S. Alessio* (1632), ripetuto nel 33 e 34 e pubblicato a Roma in quest'ultimo anno con belle incisioni di Colligno, raffiguranti il teatro dei Barberini, le decorazioni e gli atteggiamenti dei personaggi ⁽²⁾. Si tratta di un'opera composta nello stile della *Rappresentazione* del Cavalieri, ma d'un carattere meno astrattamente allegorico e più sentito ed umano. L'azione vi è povera, ma le situazioni sono ben delineate, e la musica che le traduce è energica e toccante ⁽³⁾. Marco Ma-

⁽¹⁾ Lo storico si trova anche nel monteverdiano *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

⁽²⁾ « Il *S. Alessio*, dramma musicale fatto rappresentare dal Ser. « Principe Carlo Alessandro di Polonia, dedicato a Sua Eminenza e posto « in musica da STEFANO LANDI, romano, musico della cappella di N. S. e « cherico beneficato nella Basilica di S. Pietro. Roma. L. Masotti, 1634 ». Esempjari numerosi in varie città: Roma, Firenze, Bologna, Parigi, Oxford, Upsala.

⁽³⁾ Landi scrisse pure un libro di madrigali a 5 voci e basso continuo (Venezia 1619); 6 libri di arie a una voce con basso continuo (primo libro: Venezia, 1620; i seguenti a Roma dal 1627 al 39); salmi a 4 voci e basso continuo (Roma, 1624); una *Missa in Benedictione Nuptiarum* (Roma, 1628); un libro di messe a 4 e 5 voci, ecc.

razzoli (Parma?-24 gennaio 1662, Roma), cantore virtuoso e abile suonatore d'arpa (dove il suo soprannome di Marco dell'arpa), fu tra i primi compositori di opere su soggetto comico. Il 23 maggio 1637 fu assunto tra i cantori della cappella papale, e nei primi mesi del 1644 si recò a Parigi chiamato dal Mazzarino. Due delle sue opere furono rappresentate a Roma: *Chi Soffre Speri* (1639), in collaborazione con Virgilio Mazzocchi (1593-1646); *Dal Male il Bene* (1654) in collaborazione con Abbatini (1595?-1677). Pure a Roma diede l'opera allegorica composta per Cristina di Svezia: *La Vita Umana ovvero Il Trionfo della Pietà*, alla quale un'altra seguì nel 1656: *L'armi e gli amori*, a cui bisogna aggiungere *Gli amori di Giasone e d'Isifile*, scritti per Venezia nel 1642, e parecchi oratori eseguiti a Roma e assai apprezzati. Marazzoli ha buone qualità, ma la sua personalità è di scarso rilievo. La fama gli venne sopra tutto dall'esser divenuto il musicista ufficiale di Cristina di Svezia. Più che nel dramma religioso, *Chi soffre Speri*, dove interminabili melopee, senza energia d'accento e verità d'espressione, appesantiscono maggiormente il poema già di per sé prolisso del Rospigliosi, egli si trova a suo agio nella commedia di Calderon, *Dal male il bene*, che lo stesso Rospigliosi adattò a libretto, e dove la vena del musicista zampilla facile, chiara e non priva di eleganza. Marazzoli non era fatto per l'andatura grave e solenne della declamazione tragica, ma per il genere d'opera leggera su soggetti familiari, che doveva prevalere in seguito. Egli adopera il recitativo perchè era ancora di moda; ma il recitativo stava per scomparire. L'albero possente della musica drammatica italiana, che aveva prodotto il genio di Monteverdi, esauriti i suoi succhi più vigorosi, stava per dilatarsi in una fioritura canora, brillante e variopinta, che doveva segnare il trionfo dei virtuosi e restare fino a Rossini la gioia dell'intera Europa. Come la ribellione contro il contrappunto e la polifonia aveva portato all'introduzione del canto monodico e dello stile recitativo, base dei primi tentativi melodrammatici, così una nuova ribellione, quella contro la melopea, adattata sillaba per sillaba al testo poetico (contro il cacciniano «in armonia favellare»), doveva portare all'avvento dell'opera fondata sulla melodia assoluta, che è quanto dire sul canto. La trasformazione era logica e inevitabile; ma con

essa tramontava (almeno in Italia) l'ideale della tragedia musicale — sogno dei fiorentini e gloria di Monteverdi —, quella che soltanto Gluck doveva far risorgere.

Quando il dramma religioso penetrò nei conventi, il teatro Barberini non si limitò più a rappresentare opere d'argomento sacro, ma accolse anche argomenti profani e specialmente comici. La prima opera profana rappresentata su questa scena illustre fu *Il falcone* (1637), perduta. Della rappresentazione dell'accennata commedia, *Chi soffre Speri*, che riportò grande successo, si ha una relazione di Milton ⁽¹⁾, e un'altra di Massimiliano Montecuccoli al Duca di Modena (2 marzo 1639). Una folla di spettatori assisteva allo spettacolo, che offriva tutte le meraviglie della meccanica scenica: uragani, battaglie, apparizioni, ecc. Un atto raffigurava un quadro di vita popolare.

Tra i primi cultori dell'opera comica bisogna porre altresì Giacinto Cornacchioli (Ascoli, 1600-dopo il 1643, Roma), che con la sua *Diana Schernita* diede uno dei saggi più caratteristici del nuovo genere che s'andava affermando e verso il quale non doveva tardare a rivolgersi l'inclinazione del pubblico. Nel 1657 per la commedia musicale, nata sul teatro dei Barberini, si creò un teatro speciale, fondato a Firenze in via della Pergola dall'Accademia degli Immobili. Questo teatro fu inaugurato con un dramma civile e rusticale (dramma borghese e campagnolo): *La Tancia* ovvero *Il Podestà di Colognola*, libretto di Andrea Moniglia, musica di Jacopo Melani (1623-1690) ⁽²⁾, vero saggio di opera buffa che raggiunse la celebrità e fece nascere molte altre opere del genere.

Moniglia diede in seguito *Il pazzo per forza* (1658), *Il vecchio burlato* (1659), *La serva nobile* (1660); le due prime con musica di Melani, l'ultima di Domenico Angeli ⁽³⁾. Il teatro della Pergola, protetto dal principe cardinale Giov. Carlo de' Medici, parve iniziare un periodo di

⁽¹⁾ Lettera del 30 marzo 1639 a Luca Holstenio, da Firenze.

⁽²⁾ Partitura manoscritta alla Biblioteca Chigi.

⁽³⁾ Nessuna di queste opere raggiunse però la popolarità della *Tancia*; popolarità dovuta, a quanto pare, più al libretto che alla musica, così che nel 1730 questa commedia riapparve a Bologna con una nuova veste musicale.

prospera vita, potendo disporre d'una eccellente compagnia di cantanti, d'un poeta e di musicisti votati esclusivamente al genere comico. Ma la morte del cardinale Giov. Carlo, avvenuta il 23 gennaio 1662, troncò lo sviluppo di questa scena, che avrebbe potuto gareggiare con quella napoletana. Cosimo III, che succedette a Ferdinando II, era avverso ai teatri ed ai divertimenti. Il teatro della Pergola chiuse i suoi battenti, e non li riaprì che dopo oltre un ventennio ⁽¹⁾.

Ma ormai il movimento non doveva più arrestarsi. Non si trattava più del tentativo isolato d'un cenacolo di dotti. Intorno a Moniglia lo spirito nazionale, che aveva avuta la sua espressione più tipica nella commedia dell'arte, si risvegliava. I difensori dell'arte classica, gli umanisti, gli archeologi resistevano fiaccamente, desiderosi anch'essi d'un rinnovamento. La borghesia acquistava coscienza dell'importanza che stava per assumere nei destini del teatro, al quale forniva quasi tutti i cantanti e i musicisti; e faceva valere i suoi diritti, affermando il suo gusto e le sue predilezioni e imponendole a poeti ed a compositori. E allorchè l'opera divenne pubblica a Venezia, Napoli e Roma v'imprese fortemente la sua impronta.

È a Venezia che l'opera cessa di essere un trattenimento elegante per divenire un divertimento popolare. Dal 1637 in poi Venezia diviene la vera capitale dell'opera italiana.

§ II.

Venezia ebbe nel seicento ben 18 teatri, taluni dei quali destinati esclusivamente all'opera in musica, altri esclusivamente alla prosa, altri promiscui ⁽²⁾. Questi teatri non fu-

⁽¹⁾ In questo periodo dev'essere notato un avvenimento importante per le sorti dell'opera in Italia, la costruzione del Teatro Regio di Torino (1668), denominato successivamente: Teatro Nazionale, Gran Teatro delle Arti, Teatro Imperiale, ecc.

⁽²⁾ Teatri aperti a Venezia durante il secolo XVII: S. Cassiano (1637); S. Giovanni e Paolo (1639); S. Moisè (1639); Novissimo (1641); Santi Apostoli (1649); S. Apollinare (1651); S. Salvatore (1661); Al Saloni (1670); S. Angelo (1677); S. Giovanni Grisostomo (1678); Canal Regio (1679); Alle Zattere (1679); Altieri (1690); S. Marina (1698); S. Fantino (1699); Privato S. Moisè (1700).

rono edificati dal governo veneziano, ma da privati. Era in uso a Venezia che le famiglie patrizie facessero costruire teatri su terreni di loro proprietà, dove si rappresentavano tragedie e commedie. Fu nel 1637 che, per la prima volta, una compagnia di cantanti prese stanza in uno di questi teatri, il S. Cassiano, che era stato recentemente ricostruito per iniziativa della famiglia Tron, alla quale apparteneva da lungo tempo. In quell'anno la Serenissima non era impegnata in alcuna guerra. La città, sotto il saggio governo del Doge Francesco Erizzo, godeva una tranquilla prosperità. Tutte le condizioni erano dunque favorevoli al successo di un'impresa giudicata fino allora arrischiata. Era talmente invalsa l'abitudine di considerare l'opera come uno spettacolo riservato alle Corti o alle sale dei palazzi signorili, che non si sapeva quasi immaginare ch'esso avrebbe potuto essere un giorno alla portata di chiunque possedesse le 4 lire veneziane in cui consisteva il prezzo del biglietto.

Quando la consuetudine di recarsi all'opera si diffuse nella borghesia, che trovava in questa forma d'arte, di recente importazione, il suo divertimento prediletto, la nobiltà ritenne opportuno per il suo decoro avere delle logge riservate; ed è possibile che, fin da principio, si stabilisse il costume, indicato dal Burney un secolo più tardi, di lasciar entrare il popolo gratuitamente. Burney aggiunge che, al suo tempo, quando una loggia non era occupata, il direttore dell'opera aveva facoltà di permettere ai gondolieri di prendervi posto ⁽¹⁾. Un tale pubblico veramente popolare do-

(¹) Cespite principale degli introiti, oltre l'affitto dei palchi e scanni, era l'utile che si ricavava dall'ingresso. All'epoca della prima comparsa dell'opera al teatro S. Cassiano nel 1637, il prezzo del biglietto era di 4 lire veneziane. Questo canone si mantenne fino al 1674, anno in cui Francesco Santurini, che poté avere a vantaggiosissime condizioni il teatro S. Moisè e servirsi di scene appartenenti dapprima a un'accademia, ridusse il prezzo d'ingresso a un quarto di ducato, circa 20 soldi veneti, ottenendo ottimi profitti, sebbene fosse stato costretto a scritturare una compagnia mediocrissima. Gli altri teatri dovettero adattarsi ad applicare eguali tariffe.

Nei primi anni dell'opera in musica, gli artisti si accontentavano di essere messi a parte del guadagno; ma in seguito le loro pretese si accrebbero. Il compositore veniva pagato più o meno secondo le circostanze. In quanto al librettista, doveva accontentarsi degli applausi. Ma la

veva ben presto far sentire il suo influsso sull'indole e le qualità delle musiche e degli spettacoli. L'opera, composta fino allora per società raffinate di artisti, di letterati, di aristocratici, d'intellettuali, ne fu rapidamente e sostanzialmente modificata negli spiriti e nelle forme. Lasciando da parte le fredde e nobili evocazioni mitologiche, le allegorie arcaicizzanti di Firenze e di Roma, i poeti veneziani si rivolsero alla storia romana, più adatta all'osservazione realistica e alla rappresentazione della vita in atto. Tuttavia, solo i titoli sono antichi. I personaggi recano l'impronta dell'ambiente contemporaneo. I loro sentimenti, le loro passioni, le loro aspirazioni, i loro pensieri, tutta la loro psicologia, sono quelli medesimi dell'uomo secentesco. Gli eroi sono usurpatori, conquistatori, condottieri; gli episodi sono matrimoni di convenienza, cacce alla dote, all'eredità, alla corona; rapimenti, travestimenti, sostituzioni di fanciulli. Dovunque trionfa la forza. È un macehiavellismo imbastardito. Non mancano eccezioni; servitori o amici devoti; donne che spingono l'amore coniugale fino al sacrificio e all'eroismo.

scarsità di librettisti indusse ben presto ad adescarli con qualche regalo. Non andò molto che si lasciò ai poeti il ricavato delle dediche e della vendita dei libretti, che venivano stampati a loro spese; beneficio a cui si aggiungeva l'entrata libera al teatro, dove disponevano anche di posti di favore.

Quantunque i teatri fossero proprietà privata, vennero sottoposti a speciali leggi dello Stato. Qualche giorno prima dell'apertura della stagione teatrale, i proprietari avevano l'obbligo di denunciarla al magistrato o al provveditore del Comune, che si affrettava a mandare un perito per constatare le condizioni del fabbricato. Non si potevano fare annunci di nessun genere senza avere ottenuta la licenza del Consiglio dei Dieci, la quale, una volta rilasciata, era valida per tutta la stagione. Da quella magistratura era prescritta l'ora in cui dovevano terminare gli spettacoli, e decisa qualsiasi controversia.

Lo stampatore doveva avere la licenza del provveditore del Comune per l'edizione del dramma. Nei primi tempi i teatri si aprivano d'inverno e si chiudevano con l'ultimo giorno di carnevale. In seguito, le recite ebbero principio in autunno e cessavano lo stesso giorno. Eccezionalmente si davano corsi di recite straordinarie in un solo teatro, specie per la ricorrenza di feste e di solennità, o per il passaggio da Venezia di qualche principe, o sovrano, o alto personaggio politico.

Vedi LIVIO NISO GALVANI: *I Teatri Musicali di Venezia nel secolo XVII*. Milano, Ed. Ricordi, 1878.

Ma il tratto dominante è l'utilitarismo, il pratico materialismo, l'astuzia.

Dopo il 1670 gli episodi comici si mescolano al dramma. Il librettista Aurelio Aureli alterna regolarmente scene comiche e scene patetiche, ispirandosi alla vita comune di quel mondo piccolo, borghese. È una comicità di lega mediocre, ma vivace e nativa, nella quale l'opera buffa plasma i suoi elementi ⁽¹⁾. Nella librettistica veneziana la parte tragica si fa più atroce ed orripilante e fa appello a mille complicazioni di casi e all'intervento del fantastico. Il migliore dei librettisti veneziani fu il nobile Francesco Busenello che, oltre alla *Incoronazione di Popea* musicata dal Monteverdi, scrisse i poemi: *Gli amori di Apollo e di Dafne* (Cavalli, San Cassiano, 1640), *Didone* (Cavalli, S. Cassiano, 1641), *La prosperità infelice di Giulio Cesare* (Cavalli, Teatro Novissimo, 1646), *La Statira* (Cavalli, S. Giovanni e Paolo, 1655). Per verità d'accento nei dialoghi e nei monologhi e per le sue scene d'amore, Busenello sfugge al gusto barocco dell'epoca, additando agli italiani il modello rude ma vigoroso del teatro spagnolo. Ma l'inclinazione spontanea del pubblico pretende sempre più decisamente verso il buffonesco e la spettacolosità.

Nell'opera storica si trovano ancora alcuni elementi della tragedia rinucciniana, mentre l'opera romanzesca conserva la galanteria affettata della pastorale. Nei libretti scritti intorno al 1643 s'incontrano gruppi di versi intercalati tra quelli visibilmente scritti per essere musicati in recitativo, e preceduti dal termine « canzonetta » o « madrigale ». Per tal modo, il poeta facilitava il compito del musicista indicandogli i versi ch'egli doveva trattare in forma di recitativo e quelli che invece dovevano servirgli a scrivere una canzone. Ciò che sopra tutto si esigeva dal librettista (in

(1) A Vienna la parte buffa era affidata a un attore speciale, il *musico regio*, che cantava canzonette e faceva mille smorfie, lazzi e caricature. In Italia era sostenuta da un servo ridicolo, caratterizzato da qualche grottesca imperfezione o deformità fisica. Si tratta in entrambi i casi d'una reincarnazione del *servus ridiculus* di Plauto che, trasformato in buffone di Corte, in giardiniero, in domestico, in soldato, in parasita, resta sempre lo stesso sotto tutti i travestimenti: pauroso, stupido, poltrone, cinico e fanfarone.

conformità al canone fondamentale dell'estetica barocca) era l'originalità spinta fino alla stravaganza. Il poeta doveva far di tutto onde fornire al musicista il modo d'apparire originale e bizzarro, e al macchinista il mezzo di escogitare effetti fantastici e fantasmagorici, cambiamenti scenici repentini, voli, apparizioni, ecc. La composizione dei libretti non poteva sottrarsi a tali necessità; ed è naturale che, malgrado le innumerevoli complicazioni degli intrighi, la librettistica di quel periodo s'imperi sopra poche situazioni pressochè invariabili.

Se alcuni librettisti, come appunto il Busenello, danno qualche saggio non spregevole, la maggioranza fa veri miracoli in fatto di assurdità e di cattivo gusto. I più nobili soggetti sono svisati e menomati; le più auguste tradizioni sono deformate da alterazioni grottesche. Non è più per eroismo patriottico che Muzio Scevola stende la mano sulla fiamma votiva dell'altare, ma per amore che gli fa versare lagrime d'amante infelice e cantar sospirosi madrigali. Nicola Minati, Persiani, il fecondissimo e stucchevolissimo Aureli e parecchi altri, sono poeti di levatura meno che mediocre. Unico il taglio dei loro libretti; invariabile la psicologia degli svolgimenti drammatici. La verseggiatura è blanda, svenevole, cascante, fatta di piccoli metri che s'intrecciano con cadenze civettuole e si snodano capricciosamente in ariette frivole e brillanti. I soggetti sono sempre eroici.

Quella gente voleva innalzarsi a una sfera superiore, aureolata di bagliori; ma come i poeti non sapevano far rivivere l'eroe nel suo vero mondo, sotto la maschera eroica nascondevano un uomo del loro tempo. V'era così un curioso contrasto fra l'atteggiamento della maschera e la voce melliflua dell'attore, che generava la parodia invece del dramma. Dei dell'olimpico, donzelle erranti sotto spoglie maschili, cavalieri medievali, figure cristiane, personificazioni allegoriche, figure mitologiche, mondo pagano, mondo cristiano, mondo cavalleresco, superstizioni, sensualismo, materialismo, idealismo neoplatonico, cultura umanistica e fantasia popolare, elementi antichi e nuovi, tutto era messo a bollire nel calderone del melodramma. Ne uscì un componimento letterario deforme e mostruoso. L'uomo non vi si ritrovò più, e fu chiamato eroe. « Eroe è ogni personaggio del melodramma, « ed ognuno di essi è posto sul piedistallo. Il dramma quindi

« diviene un mondo di eroi; eroismi sovrapposti ad eroismi, « un intrecciarsi di numi, di re, di regine, di cortigiani, di « capitani. Il despota ne è l'amore che rende possibile il « dramma. Non c'è dei personaggi uno che non ami; e gelo- « sie, furberie di rivali, dichiarazioni, travestimenti, imenei « formano l'azione di tutti quei melodrammi. Non si pensa che « a fare all'amore. E fosse almeno umano quest'amore: in- « vece no; esso è una formula stecchita, una slavatura di « sentimento, un giochetto di frasi, di parolette scelte e « sonanti, una serie di ghirigori e di ondeggiamenti retorici, « di alterchi e di tintinni sillogistici » (1).

« Questo chimerico amore, romantico e platonico, belante « lascivia », diceva Gian-Vincenzo Gravina, « ha espulsa dai « nostri teatri la varietà. Poichè dandosi luogo solo a questo, « rimane abbandonata ogni espressione di altro costume e « di altra passione, comparendo solo in scena una schiera « di paladini, che riscaldano l'aria coi sospiri ed ascondono « il sole col lampo delle loro spade, ed alla presenza delle « loro signore allagano il teatro ed assordano gli spettatori « con lo strepito delle loro catene che si tiran dietro per « entro la carcere; donde poi vengono contro ogni speranza « loro e contro ogni ragionevole opinione altrui condotti a « un felice sponsalizio, nel quale ogni nodo delle presenti « tragedie e commedie si risolve ».

Perciò le situazioni di tutti quei drammi si riducono a luoghi comuni. L'eroe e l'eroina destinati ad amarsi si vedono, e l'uno di essi dà in una sbalorditiva esclamazione:

*O portentoso il fato!
Moltiplicato è il sole!
O ch'io non son più nume!
Ai prodigi di luce io perdo il lume!*

Così dice Giove in persona al vedere la protagonista della favola *Elice*.

Poi si dichiarano reciprocamente la loro passione; e lo stesso Giove sarà capace di esclamare:

(1) MICHELE SCHERILLO: *Storia Letteraria dell'Opera Bufa napoletana*. Seconda ediz., Palermo, Sandron, 1916.

*Dal mirar il tuo bel volto
nacque in me stima e stupore;
da la stima nacque amore,
et amor dentro il cor mio
partorì forte desio;
dal desio pien di costanza,
generata è la speranza
Or la speme e'l timor con moto alterno
m'empiono il sen di paradiso e inferno.*

Non si può tuttavia negare alla librettistica della seconda metà del seicento il senso decorativo dello spettacolo scenico. I grandi affreschi della *Incoronazione di Popea* servivano loro di modello. L'incendio di Argo, Eliogabalo che gitta oro al popolo, i trionfi dei condottieri romani reduci dalle battaglie vittoriose, erano visioni grandiose che la fantasia dei poeti offriva all'estro dei musicisti e all'immaginazione dei decoratori perchè le rivestissero di note e di colorazioni smaglianti. Sfortunatamente il gusto universalmente diffuso dei balletti e delle parate spettacolose costringeva spesso quei librettisti ad appiccicare o interpolare alle loro azioni le più assurde esibizioni e le più incoerenti e incongruenti pantomime. Niente di più lepido a questo proposito della indicazione didascalica che chiude il secondo atto dell'*Alessandro vincitor di sè stesso*: « i cavalli destinati al sacrificio a « Marte, orgogliosi di essere stati scelti fra tanti per un così « grande onore, esprimono la loro gioia per mezzo d'un bal- « letto bizzarro ».

Le più stravaganti assurdità erano accolte di buon grado dal pubblico quando offrivano il pretesto per far funzionare qualche macchina sbalorditoria. Questi balletti di cavalli erano apprezzatissimi; e i librettisti veneziani vi aggiungevano ben altre meraviglie. Ascoltiamo un testimone oculare, Ivanovitch: « si sono visti elefanti grandi al naturale, camelli vivi, carri maestosi, cavalli volanti o danzanti, superbe macchine volteggianti nell'aria, sulla terra e sul mare « con ammirabili invenzioni che giungevano fino a far discendere dall'alto intere sale affollate di personaggi e di « suonatori di strumenti, e a farle risalire in mezzo alla generale ammirazione ».

Quando Martinoni va in estasi per l'opera veneziana, è sopra tutto a causa « dei meravigliosi cambiamenti di scena, « delle macchine sontuose, delle magnifiche decorazioni e dei « voli sorprendenti. Vi si vedono ordinariamente dèi, palazzi, « case, mare, cielo ed altre apparizioni deliziose ».

Sarebbe però erroneo credere che, non ostante i miracoli scenici effettuati specialmente da Torelli al Teatro Novissimo durante parecchi anni, il pubblico non prestasse grande attenzione alla musica. I teatri del seicento non si erano ancora trasformati in colossali salotti di conversazione, come divennero nel secolo XVIII. Il gusto del pubblico veneziano per la musica (sebbene forse più per le brillanti esecuzioni che per la qualità delle musiche eseguite) è attestato da ciò che verso il 1672 scriveva il francese Saint-Didier che assistè ad alcune rappresentazioni teatrali veneziane, per le quali non mostra in complesso soverchio entusiasmo: « la bellezza « delle voci compensa tutti i difetti di cui ho parlato... Si sceglievano i migliori cantanti italiani e non si esitava a spendere 400 pistole, più le spese di viaggio, per far venire « da Roma o da altro luogo una cantante celebre, anche se « la stagione non durava che il tempo di carnevale ».

Per tal modo, l'opera tende sempre più a divenire uno spettacolo e un concerto di virtuosi. Come l'opera fiorentina era uscita dalla musica madrigalesca, così l'opera veneziana trae i suoi elementi costitutivi dalla musica da camera (cantate, arie, ecc.), e dalla musica popolare (barcarole, canzoni, e così via). Nella prima opera data a Venezia al teatro S. Cassiano nell'inverno del 1637, poema di Benedetto Ferrari ⁽¹⁾, musica di Francesco Manelli ⁽²⁾, si osservano già i

⁽¹⁾ Benedetto Ferrari (Reggio, 1587-1661, Modena), ingegno versatile di musicista e di poeta, autore apprezzato di libretti, opere e cantate e suonatore abilissimo di tiorba. Studiò a Roma, dove pubblicò due libri di cantate (1633-37). Nel 1645 ottenne un posto nella cappella ducale di Modena. Fece in seguito rappresentare alcune opere a Vienna e Ratisbona. Nel 1653 il Duca di Modena lo richiamò in Italia e lo nominò maestro di cappella alla sua Corte. Perduto il posto nel 1662, fu riassunto nel 74 e tenne le sue funzioni sino alla morte. Fu tra i primi e tra i migliori compositori di cantate, genere nel quale si valse ottimamente della sua duplice facoltà poetica e musicale.

⁽²⁾ Francesco Manelli (Tivoli, verso il 1595; morto a Venezia verso il 1670): dal 1604 fece parte del coro della cattedrale di Tivoli, e dal

segni d'un profondo mutamento di forme e di carattere generale. Il coro cede gradatamente il posto a uno sviluppo sempre maggiore della comicità. Ferrari conserva ancora dei cori madrigaleschi nel genere di Gagliano, e dei cori si trovano nelle prime opere di Francesco Cavalli e in quelle ch'egli scrisse per Parigi. Ma, in generale, dopo la metà del seicento il coro sparisce, sia nella forma contrapuntistica e polifonica propria del madrigale, sia come mezzo d'espressione drammatica. Esso non è impiegato se non per brevi interventi: gridi d'allarme, richiami, ecc. La principale causa dell'abolizione del coro deve ricercarsi nel fatto che, a Venezia, il teatro non era più mantenuto da signori, ma gestito da impresari che non potevano affrontare le spese richieste da una moltitudine di cantori. Essi preferirono sfruttare la crescente passione del pubblico per i virtuosi; ma anche questi accamparono ben presto pretese esorbitanti; e poichè ogni opera aveva di solito un gran numero di personaggi, gl'impresari dovettero ricorrere all'espedito di affidare due ruoli a un solo artista.

Divenuta una successione di scene spettacolose, l'opera veneziana, opulenta di colori, fastosa, sontuosamente decorata, trasse dalla musica l'impronta unitaria, il suggello stilistico, il segno della personalità. Fu la musica ad armonizzarne gli elementi diversi, cancellandone o, almeno, nascondendone alquanto il carattere eterogeneo.

Il maggiore esponente dell'opera storica veneziana fu Francesco Cavalli ⁽¹⁾. Delle sue molte opere, le più notevoli

1609 al 1624 fu cantore di quella cappella. Era destinato alla carriera ecclesiastica, ma vi rinunciò per sposare una cantatrice, e si votò interamente alla musica. Fu maestro di cappella della cattedrale di Tivoli nel 1627 ma, abbandonate due anni appresso tali funzioni, si rivolse all'opera. Nel 1630 diede a Bologna una *Della*; poi si stabilì a Venezia dove ebbe una parte eminente nello svolgimento del melodramma. Dopo l'*Andromeda* diede *La maga fulminata* (1638), dove cantò egli stesso con tale successo da essere assunto come basso nella cappella di S. Marco. Vennero in seguito: *Femistocle* (1639) e *L'Alcale*. Trasferitosi a Parma e successivamente a Piacenza, vi diede *Il Ratto d'Europa* (1646), *Ercole Nellerimanto* (1651), *Le Vicende del Tempo* (1652), ecc. Nessuna delle sue opere ci è stata conservata.

(1) La vita di Francesco Cavalli (14 febbraio 1602, Crema-14 gennaio 1676, Venezia) non offre nulla di avventuroso e si svolse quasi

sono: *Didone* (1641), *Doriclea* (1645), *Giasone* (1649), su libretto di Cicognini, che ebbe un successo europeo e l'anno seguente fu data a Monaco e Vienna; *Eritrea* (1652), *Xerse* (1660), *Ercole amante* (1662), ecc.

Claudio Monteverdi aveva preso dalle mani di Ferrari e Manelli il modello dell'opera romana; e, dopo qualche tentennamento, aveva creato con la *Incoronazione di Popea* una nuova forma drammatica e lirica, fondendo insieme il recitativo e l'aria, la declamazione tragica e lo stile melodico della cantata. Francesco Cavalli adotta i procedimenti monteverdiani sviluppandoli, ampliandoli, imprimendovi il forte suggello della sua personalità. Artista eminentemente popolare, egli non mira agli allettamenti edonistici d'un sensualismo raffinato, ma all'effetto drammatico espressivo ed affer-

sempre a Venezia, dove per 30 anni egli fornì di opere i principali teatri. Benchè divenuto ricco, non lasciò mai le sue funzioni nella Chiesa di S. Marco, dove fu dapprima organista (1640), poscia maestro di cappella dal 1668 fino alla morte. Il suo vero nome era Pier-Francesco Caletti Bruni. Il nome di Cavalli fu da lui adottato come attestazione di gratitudine per il patrizio Federico Cavalli, podestà di Crema, uomo molto stimato per istituzioni benefiche e utili riforme, che fornì a Francesco i mezzi di recarsi a Venezia (1 marzo 1616), dove l'anno successivo si ritrova fra i cantori della cappella di S. Marco, e dove ricevette l'insegnamento di Claudio Monteverdi.

Era allora abbastanza frequente il caso che un signore lasciasse portare il proprio nome a un suo protetto; e questa sorta di adozione — che però non conferiva alla persona adottata alcun diritto — era specialmente diffusa a Venezia. Il nome di Francesco Cavalli figura sotto il titolo della sua prima opera teatrale, rappresentata con successo nel carnevale del 1639: « *Le Nozze di Teti e di Peleo*, Opera scenica di Orazio Persiani ». Sembra essere questo il primo libretto recante la dicitura di « opera scenica », destinata a far fortuna, e con la quale il Wiel volle intitolare la sua monografia sul Cavalli, pubblicata a Venezia nel 1916: *La Musica Scenica di Francesco Cavalli*.

L'avvenimento più notevole della vita di Cavalli fu il suo viaggio in Francia, dove egli fu chiamato nel 1660 dal Mazzarino per l'inaugurazione del teatro, che l'architetto modenese Gaspare Vigarani costruiva alle Tuilleries, e che era destinato ad accogliere unicamente opere italiane. Delle vicende di Cavalli a Parigi si dovrà parlare a proposito delle origini dell'opera francese. Qui basterà accennare che di lui furono rappresentate nella capitale francese due opere: *Xerse* (22 novembre 1660), e *L'Ercole Amante* (7 febbraio 1662), entrambe incomprese e inadeguatamente apprezzate.

rante. Il suo vero dominio è la gamma psicologica dei sentimenti e delle passioni, ciò che fa di lui un autentico persecutore di Monteverdi. Ma, artista schiettamente veneziano, mostra altresì un vivo interessamento per lo spettacolo scenico e predilige i grandi affreschi storici, battaglie, sacrifici, trionfi, ecc., che dipinge con lo slancio e la foga del Tintoretto e del Veronese, ai quali assomiglia per molti rispetti, pur non disponendo della loro ricca tavolozza coloristica. I mezzi di cui si vale sono sempre semplicissimi. Sui tre gradi dell'accordo perfetto sa trovare accenti che scuotono l'uditore. Questa facoltà di creare stati d'animo segnati d'una forte interiorità, congiunta alla potenza espressiva, caratterizza nettamente il suo genio. Artista spontaneo e irriflesso, tutto immediatezza ed espansività di natura e d'istinto, Cavalli difetta d'una vigile coscienza critica che analizzi e controlli le sue invenzioni, sceverando le scorie dal metallo prezioso. In lui non v'è traccia dell'alta intelligenza che si rivela in molte pagine monteverdiane. Perciò egli non mostra verso i suoi librettisti esigenza di sorta, e accoglie senza esame critico tutto quanto gli viene offerto. Conosce troppo bene il suo potere di trarre dalle parole più insignificanti una bella e toccante melodia, e non domanda di più. Il suo istinto di compositore teatrale va diritto al carattere e alla situazione del personaggio, ch'egli sa cogliere e fissare con duttile virtù plasmatrice, anticipando per questo suo carattere quel tipo particolare d'operista italiano che si è prepotuto fino ai nostri giorni.

Per questo non si può stabilire nell'opera di Cavalli una vera evoluzione, come tenta di fare il Kretzchmar. Ogni sua opera è un mondo chiuso e per sè stante. Come tutti gl'istintivi, privi di facoltà critiche, Cavalli segue le suggestioni occasionali, obbedendo spesso a circostanze extra-artistiche e riuscendo più o meno felicemente secondo i soggetti trattati. Pratica simultaneamente l'opera mitologica, il genere pastorale e il genere storico; passa dallo stile della cantata al recitativo drammatico, utilizzando tutti i procedimenti usati dai predecessori e dai contemporanei. Tutto ciò che si può dire dell'evoluzione di Cavalli si riduce alla constatazione che nelle sue ultime opere egli non sfugge alla tendenza generale. Il suo recitativo perde il vigore drammatico che aveva dianzi, accostandosi al martellamento sillabico del reci-

tativo parlato, mentre le arie si allargano e si sciolgono da ogni vincolo organico con lo svolgimento dell'azione, affermandosi per sè stesse, come espressioni di pura bellezza formale. S'annuncia così quel divorzio tra l'aria e il recitativo che, verso la fine del secolo, sarà un fatto compiuto. Il recitativo è ridotto a un'arida cantillazione piuttosto parlata che effettivamente cantata, mentre l'aria a forma fissa col da capo spiega tutte le sue magnificenze liriche.

Preseindendo dalle mediocri imitazioni di qualche epigono, Cavalli resta il solo rappresentante autentico della scuola operistica veneziana nel seicento. Egli non ha veri continuatori. Dopo di lui s'incontrano bensì a Venezia musicisti eccellenti; ma essi vi convergono da tutte le parti d'Italia, e fra loro non v'è unità di tendenze. Tali sono Legrenzi ⁽¹⁾, Perti ⁽²⁾, Pallavicino ⁽³⁾, Rovettino ⁽⁴⁾, Sartorio ⁽⁵⁾,

⁽¹⁾ Giovanni Legrenzi (Clusone, 1626-maggio 1690, Venezia), maestro di Antonio Lotti e Francesco Gasperini; autore di 18 opere quasi tutte composte per i teatri di Venezia.

⁽²⁾ Jacopo Antonio Perti (Bologna, 6 giugno 1661-10 aprile 1756, ivi). Fu membro e per sei volte principe (presidente) dell'Accademia Filarmonica, e maestro di cappella in S. Petronio a Bologna. Compose 24 opere, in massima parte rappresentate a Venezia: *Marzio Coriolano* (1683), *Flavio* (1686), *Rosaura* (1689), *Brenno in Efeso* (1690), *L'inganno scoperto per vendetta* (1691), *Furio Camillo* (1692), ecc.

⁽³⁾ Carlo Pallavicino (Brescia, verso il 1630-29 gennaio 1688, Dresda), uno degli operisti italiani più fecondi e rinomati della seconda metà del seicento. A partire del 1666 diede al teatro di Venezia almeno 22 opere. Le principali sono: *Demetrio*, *Aureliano* (1666), *Il Tiranno umiliato d'amore ovvero Merope* (1667), *Diocleziano* (1674), *Enea in Italia* (1675), *Gallieno* (1676), *Vespasiano* (1678), *Nerone* (1679), *Le Amazzoni nell'isola fortunate* (1679), ecc.

⁽⁴⁾ Giovanni-Battista Volpe, detto Rovettino perchè nipote di Giovanni Rovetta (Venezia, verso il 1630-1692, ivi), allievo dello zio, fu nominato nel 1665 secondo organista in S. Marco, primo organista il 9 gennaio 1668, maestro di cappella il 6 agosto 1690. Autore di parecchie opere rappresentate a Venezia.

⁽⁵⁾ Antonio Sartorio (Venezia, 1620-1681, ivi), primo maestro di cappella della Corte Ducale di Hannover, dal 1666 al 1675; poi, dal 1676 secondo maestro di cappella a S. Marco. Parecchie sue opere si conservano manoscritte alla biblioteca marciana: *Seienco* (1666), *La Caduta di Seiano e La prosperità di Seiano* (1667), *Adelaide* (1672), *Orfeo ed Euridice* (1673), *Flora* (1681), ecc. Pubblicò un libro di salmi a 8 voci (Venezia, 1680).

Freschi ⁽¹⁾, i due Pollarolo ⁽²⁾, Caldara ⁽³⁾, Draghi ⁽⁴⁾, Aldovrandini ⁽⁵⁾, ecc.

Tutti questi musicisti concorrono in varia misura a creare un tipo di opera eclettica priva di caratteristiche regionali, che il Prunières definisce molto felicemente « panitaliana », risultante dalla fusione dei procedimenti di Monteverdi e Cavalli con quelli della cantata romana e napoletana, e dove si trova perfino qualche formula stilistica derivante dal fiorentino francesizzato G. B. Lulli.

Dopo il 1670 l'opera cessa di essere provinciale e si fissa nel modello di un italianismo internazionale, dovunque seguito ed imitato.

(¹) Giovanni Domenico Freschi (Vicenza, 1640-1690, ivi), autore fecondo di messe, di salmi, degli oratori *Judith* e *Miracolo del mago* (1680), e di 13 opere, rappresentate a Venezia dal 1677 al 1685.

(²) Carlo Francesco Pollarolo, o Pollaroli (Brescia, 1653-1722, Venezia), allievo di Legrenzi, divenne nel 1665 cantore, nel 90 organista del secondo organo, e finalmente nel 1692 secondo maestro di cappella della Chiesa di S. Marco. Si conoscono i titoli di 73 opere di sua composizione, quasi tutte rappresentate a Venezia dal 1684 al 1722, e quelli di nove oratori.

Antonio Pollarolo (Venezia, 1680-4 maggio 1746, ivi) autore di 13 opere e 7 oratori.

(³) Antonio Caldara (Venezia, 1670-28 dicembre 1736, Vienna), allievo di Legrenzi; lo troviamo nel 1700 violoncellista a S. Marco. Si trasferì nel 1712 a Vienna dove, dopo alcuni viaggi, fu nominato secondo maestro della cappella imperiale il 1° gennaio 1716. Scrisse 74 opere, serenate e 32 oratori, conservati a Vienna in manoscritto; molta musica sacra e opere strumentali.

(⁴) Antonio Draghi (Rimini, 1635-16 gennaio 1700, Vienna), operista fecondissimo; si recò a Vienna nel 1658, dove per dieci anni fu musicista alla Corte, poi secondo maestro di cappella, e nel 1669 maestro di cappella della imperatrice Eleonora. Nel 1673 fu nominato intendente del Teatro della Corte Imperiale, e nel 1682 maestro di cappella dell'Imperatore. Scrisse quasi unicamente per la Corte viennese.

(⁵) Giuseppe Antonio Vincenzo Aldovrandini o Aldrovandini (Bologna, verso il 1665-8 febbraio 1707), allievo di Jacopo Perti; membro, poi principe dell'Accademia Filarmonica. Si conoscono di questo compositore 15 opere e 6 oratori.

§ III.

Il passaggio dall'opera veneziana alla napoletana, e dalla declamazione tragica alla melodia raffinata, sensuale, bella d'intrinseca venustà, tutta vezzi ornamentali e sinuosità di linee, che dalla fine del seicento in poi si spande e si dilata nelle opere dei compositori italiani in abbondanti e olezzanti fioriture, è segnato nettamente dalla produzione di due musicisti, in cui si assommano tutti i caratteri di questo periodo di transizione e che esercitano una notevole influenza sui loro successori immediati: Marc'Antonio Cesti e Alessandro Stradella.

Marc'Antonio Cesti (Arezzo, 5 agosto 1623-14 ottobre 1669, Firenze) pare abbia fatto i primi studi a Firenze, terminandoli poi a Roma con Abbatini e Carissimi. Comunque, si formò nell'ambiente romano, dove regnava lo stile della cantata e dove le sue cantate apparvero in raccolte collettive con quelle dei due maestri succitati e di Luigi Rossi. Vestì l'abito fratesco, ma lo lasciò ben presto, pur divenendo maestro di cappella in un convento di Volterra. Nel 1649 fu rappresentata a Venezia la sua prima opera, *Oronoea*, che ottenne successo trionfale. Nel 1651 seguì, pure a Venezia, il *Cesare Amante*, e da allora il suo nome andò alle stelle. L'arciduca Ferdinando lo chiamò a Innsbruck dove diede l'*Argia* davanti a Cristina di Svezia. Da quel momento non cessò più di viaggiare; e bisogna credere che il Papa l'avesse sciolto dai voti, giacchè nel 1659 lo troviamo a Roma quale *sopranumerario* nel collegio dei Cappellani cantori Pontifici. Nel 1662 fu eseguita a Firenze una sua serenata per festeggiare la nascita di Cosimo III. Poi fece rappresentare a Venezia la *Dori ovvero lo schiavo regio* (1663), proclamata da molti critici il modello più perfetto del dramma lirico nella seconda metà del seicento. Seguirono: *Tito* (1666), nel 1666-7 a Vienna, dove si era trasferito, *Nettuno e Flora festeggianti*, *La Schiava Fortunata*, *Semiramide*, *Le Disgrazie D'amore* e *Il Pomo D'oro*, che riportò un vero trionfo e segnò la sua completa affermazione nella capitale austriaca. Tornato in Italia, soggiornò a Venezia, poi a Firenze, dove morì.

Cesti non può essere incasellato in una scuola, nè per l'essenza della sua arte, nè per il modo della sua forma-

zione, in cui entrarono fattori di varia provenienza. Egli sintetizza tutti gli elementi dell'arte lirica italiana. Al modello operistico, puramente italiano, succede con lui l'opera internazionale di Corte, unicamente destinata ad offrire il pretesto di scene spettacolose e di fastosi apparati allestiti nella cornice sfarzosa delle Corti europee. L'opera perde l'impronta stilistica fortemente individuale che aveva avuto con Monteverdi e Cavalli, e acquista un carattere astratto e impersonale. La società gaudente, per la quale era scritta, ha bisogno d'un falso idealismo elegiaco e voluttuoso, atto a velare lo spettacolo troppo rude della realtà, a illeggiadrire i vari aspetti della vita, a impreziosire il linguaggio, creando un'atmosfera artificiale ed affettata di atteggiamenti, di gusti, di costumi, di espressioni; ed ha altresì bisogno per vincere la noia generata dalle forme stereotipe di questo mondo fittizio e convenzionale, magnifico di apparenze e vuoto di contenuto, di parodie spinte fino all'assurdo ed al grottesco, di scene d'operetta in cui sono messi in ridicolo gli eroi, il potere, la giustizia, l'amore, tutte le idealità virili della vita, tutto ciò che v'è di energico e di volitivo nella passione e nella virtù. Questo stato d'inerzia morale e di stagnazione interiore è visibilissimo nel mondo rappresentato dalle opere di Cesti. Egli è il primo grande maestro di quest'arte eclettica e cosmopolita, quello che più d'ogni altro ha contribuito ad allontanare l'opera dalla tragedia musicale e ad orientarla verso l'esibizione virtuosistica, che diverrà tipica del melodramma settecentesco; motivo per cui il nome di Cesti fu ricordato e celebrato molto più a lungo di quelli di Monteverdi e Cavalli.

Allo stesso indirizzo appartiene l'opera di Alessandro Stradella, intorno alla biografia del quale regna una oscurità impenetrabile, appena solcata da qualche bagliore di romanzesche avventure. Alcuni lo fanno nascere a Napoli, altri, forse con maggiore attendibilità, a Modena. La data viene generalmente fissata al 1645. Romain Rolland asserisce che il padre di Alessandro, Marc'Antonio Stradella, era stato vice-marchese e governatore di Vignola, e che l'istruzione d'Alessandro dovette essere eccellente, giacchè egli non fu soltanto musicista, ma anche poeta in latino e in italiano, ed è probabile che scrivesse i versi di parecchie delle sue cantate, in cui allude ad avvenimenti personali della sua vita

e particolarmente del suo soggiorno a Roma ⁽¹⁾. Pare che dopo una lunga permanenza in questa città egli si recasse a Firenze, dove fu probabilmente in relazione con Cesti, poi a Venezia dove si diede all'insegnamento del canto. La sua condotta era sempre stata disordinata. Una grave offesa da lui recata ai Contarini gli attirò l'odio di questi patrizi veneziani, che ordirono un complotto per farlo pugnalarlo a Torino dove si era rifugiato. Sfuggito all'insidia, riparò a Genova, dove nel 1681 fece ancora rappresentare un'opera. Ma nel febbraio del 1682 fu assassinato.

È curioso notare come questo genialissimo artista, che influì notevolmente su tutti i maggiori operisti italiani dell'epoca, non è menzionato da alcuno dei suoi contemporanei. La sua gloria non rifulse che al principio del settecento ⁽²⁾. È probabile che gli odi dei signori e dei principi ch'egli si era attirato dovunque (tranne forse a Modena) determinassero una specie di congiura del silenzio intorno a lui, precludendogli l'ingresso nei teatri di Roma e di Venezia, dove la fama dei musicisti acquistava risonanza europea. Non si spiegherebbe altrimenti come nessuna delle sue opere figuri nei repertori delle maggiori scene italiane.

Le opere di Stradella furono conservate da un insigne mecenate, il duca di Modena Francesco II, fondatore della Biblioteca estense dove si trovano circa 150 composizioni di questo maestro. Altre sono disseminate in varie biblioteche d'Europa, e formano complessivamente una mole cospicua di lavori, fra cui si annoverano 18 sinfonie (per violino e basso, o per violino, violoncello e basso, ovvero per due violini e basso, anche per concertino e concerto grosso); 22 motetti, più di 200 cantate, 8 prologhi e 6 intermezzi destinati a rappresentazioni di commedie e tragedie, arie, canzonette, pezzi vocali da camera in gran numero, serenate, pastorali, intermezzi allegorici, ecc. Tra gli oratòri devono menzionarsi: *S. Edita Vergine e Monaca*, *Ester liberatrice del popolo ebreo*, *S. Giovanni Grisostomo*, *S. Pelagia*, *Susanna*, *S. Gio-*

(1) ROMAIN ROLLAND: *L'opéra au XVII^e Siècle en Italie*. Nella « Encyclopédie de la Musique » del Lavignac.

(2) Nel 1702 Crescimbeni allude al trionfale successo delle cantate di Stradella nei concerti di Roma, e particolarmente in quelli che si tenevano nel palazzo del cardinale Ottoboni.

vanni Battista; fra le opere teatrali: *Biante*, *Oratio Cocle*, *Corispero*, *Floridoro*, *Trespolo tutore*, ecc.

Complessivamente, Stradella fu piuttosto un compositore di musica strumentale e vocale da camera che un operista; ciò che non gl'impedì di esercitare un'influenza notevole sullo svolgimento della musica teatrale. Le sue opere sono di solito in tre atti; le composizioni da camera (cantate, serenate, ecc.) sono divise in due parti. Precede una sinfonia, talvolta a ciascun atto. L'accompagnamento strumentale si limita spesso al solo basso continuo e ai ritornelli eseguiti da un violino; ma in molti casi egli fa uso del concertino (primo e secondo violino e basso) e del concerto grosso (tutti gli strumenti ad arco variamente combinati). Le opere teatrali contengono di solito numerosi personaggi e ci fanno pensare ch'egli potesse disporre di mezzi copiosi. Tutti i barocchismi della virtuosità canora sono abbondantemente impiegati da questo compositore, che mostra un gusto vivissimo per l'ornamento fiorito e inzeppa le sue melodie di ghirigori e di ricami interminabili, mettendo, per esempio, 65 note sulla parola «tiranno», 97 sulla parola «furore» nella cantata *Arianna*, e così via. In compenso, la sua invenzione melodica è sempre fresca e copiosa, e molte delle sue arie sono tra le più belle della seconda metà del seicento per plasticità di linee e morbidezza di contorni.

Fu nel 1651 che ebbe inizio il teatro musicale napoletano, per opera del Vicerè, conte d'Ognatte, il quale, attesta il Celano: «introdusse commedie in musica all'uso veneziano», o, come dice il Parrino: «introdusse l'uso delle commedie in musica nella città». Per quanto il 1651 possa sembrare una data troppo tardiva rispetto a quelle della nascita dell'opera in musica a Firenze e della sua diffusione nelle altre città italiane, tuttavia la cosa sta precisamente così. Prima di quell'anno non si ha notizia di veri e propri drammi musicali rappresentati in Napoli, sebbene il madrigale avesse trovato in questa città insigni cultori alla fine del cinquecento, e la musica vi avesse raggiunto espressioni assai caratteristiche nella villanella e nella morresca, forme vivaci e spigliate che non sdegnarono di coltivare i più grandi musicisti del secolo XVI, come Orlando di Lasso.

A dir vero, nelle rappresentazioni e nelle feste della Corte aragonese la musica ebbe sempre una parte no-

tevole, come l'attestano i nomi di cantanti e di suonatori di flauto, d'organo e d'altri strumenti che ricorrono con frequenza nelle cronache del tempo; ma questo non impedì che per un mezzo secolo Napoli si mostrasse refrattaria al fascino che l'opera esercitava dovunque.

Tra le opere stampate da G. B. Basile, l'autore del *Cunto delli Cunti*, si trova una breve « *Venere addolorata*, favola tragica da rappresentarsi in musica », (1612); ma non risulta che fosse rappresentata, e forse fu composta per la Corte di Mantova. La *Vendetta di Giove contro i Giganti* di Filippo Finelli non è che una serie d'intermedi; le *Magie amoroze* del Sorrentino, che il Quadrio segna con la data del 1635, sono invece del 1653; la *Didone*, indicata dallo stesso bibliografo, non reca nè luogo nè anno; il *Pomo di Venere* di Antonio Basso, pure senza data, rappresentato in musica nel Palazzo Reale (1640), è cosa affatto trascurabile; e, certo, altrettali piccole recite sporadiche si possono trovare menzionate, e feste allegorico-musicali o « mascherate » come allora si chiamavano, o « cantate » come poi si dissero; delle quali la più notevole è quella che il 17 ottobre 1630 i cavalieri napoletani dettero col titolo di *Monteparnaso* nel Real Palazzo, in onore di Maria, sorella del Re Filippo IV, che andava sposa all'Arciduca d'Austria, Ferdinando. Autore dei versi fu il Basile, autore della musica Jacopo Lambardi, e fu ritratta in un quadro di Domenico Gargiulo, detto Miceo Spadaro. Si tratta d'uno spettacolo informe, ibrido miscuglio di balletti, di cori, di canzoni, dove si videro danzare cavalieri, naiadi, cigni, e un cavallo alato che faceva nascere un fiume con un colpo del suo zoccolo. Il Parnaso, le muse, i ciclopi nelle loro grotte, i campi elisi, tutto il materiale d'una immaginazione disordinata e puerile vi era messo caoticamente in opera.

Altri spettacoli simili si diedero al Real Palazzo; ma non è davvero il caso di paragonarli all'opera, come non è il caso di parlare dei cantanti e delle cantatrici che risiedettero o provennero da Napoli, famosissima fra tutte la già mentovata Adriana Basile, sorella dello scrittore Gian-Battista e madre di Leonora Baroni. Basterà concludere che compositori di opere, tali da porsi accanto a Peri, Caccini, Gagliano, Monteverdi e Cavalli, non vi furono in Napoli nella prima metà del seicento; periodo in cui non s'incontrano in questa città che rari e poveri embrioni di melodrammi.

I primi melodrammi furono importati, poesia e musica, da Venezia, e vi giunsero con tutta quella pompa spettacolosa e decorativa che ne era parte integrante: « stupori, « stravaganti mutazioni di scene, voli non solo d'uomini ma « di cavalli vivi », cose « che non avrebbe potuto operare la « stessa magia ».

La prima compagnia di cantanti d'opera, chiamata a Napoli dal conte d'Ognatte, portava il bel nome secentesco di « Febi Armonici »; e il primo luogo di recita fu una sala del Real Palazzo che serviva dianzi al giuoco della palla e che il Vicerè provvide di palchetti. Uno dei primi drammi musicali, rappresentati a Napoli, fu la monteverdiana *Incoronazione di Popea*. L'anno seguente, il 21 dicembre, nella festa per la conquista di Barcellona, si diede: *Veremonda l'amazzone d'Aragona*, poesia attribuita al Bisaccioni, rifatta da un tal Zorzisto, musica di Cavalli, con grandiose apparenze, ossia scene. Non sappiamo con esattezza quando, ma certo assai presto, dalla sala del Palazzo Reale l'opera passò al teatro S. Bartolomeo, che a questo scopo venne « con molta spesa rifatto » ⁽¹⁾.

Verso il 1660 l'opera in musica era già uno spettacolo ordinario in questo teatro. Nel 1663 la Compagnia dei « febi armonici », dove erano « molte donne forestiere cantatrici », rappresentava « commedie alla stanza pubblica in musica ». Il Celano dice di quelle cantanti: « che ogni anno vi va « qualche casa a male per cagione delle canterine che vi rap- « presentano e che cantando incantano ».

(1) I melodrammi che seguirono immediatamente quelli già menzionati, furono: l'*Arianna*, poesia di Giuseppe di Palma, 1653; *Il gigante abbattuto*, la *Proserpina rapita* e un'altra *Arianna* di Francesco Zucchi, 1653; *Giasone*, poesia del Cicognini, già data nel '49 a Venezia con musica di Cavalli; *le Magie Amorse*, poesia di Gialio Cesare Sorrentino, con macchine e prospettive del Balbi, 1653; *Orontea Regina d'Egitto*, poesia del Cicognini, già musicata dal Cesti e arricchita di nuova musica da Francesco Cirilli, 1654; *Il Ratto d'Elena*, poesia di Gennaro Paoletta, musica del Cirilli, 1655; *La fedeltà trionfante*, parole del Sorrentino, musica di Giuseppe Alfiero, napoletano, 1655.

Nell'invadente e persistente venezianismo di questo teatro musicale, il Sorrentino, il Paoletta, il Cirilli, l'Alfiero sono dunque i primi librettisti e compositori napoletani, tutti di gran lunga inferiori a quelli di Firenze, Roma e Venezia. A queste opere, rappresentate nel Regio Palazzo o al teatro S. Bartolomeo, bisogna aggiungere quelle che si eseguivano nei

Se non è esatta l'asserzione del Rolland che Andrea Petrucci abbia dato con la *Stellidaura* (1670), a cui appose la musica il Provenzale, il primo libretto napoletano (chè, come abbiamo indicato, altri lo precedettero), certo è però che il Petrucci (1651-1704), dottore in diritto canonico, membro di parecchie accademie e autore d'un poema in dialetto napoletano: *Agnano Zeffonato* (1678), ha una certa importanza nella storia degli esordi del teatro musicale di Napoli, sia perchè si associa il primo musicista napoletano veramente notevole, sia perchè crea un modello librettistico subito imitato da altri, Francesco Maria Paglia, Silvio Stampiglia, ecc., che diedero all'opera partenopea saggi curiosi, ove l'enfasi s'accoppia alla naturalezza, la stravaganza alla novità. Più ancora che a Venezia, la comicità popolare s'insinua nel melodramma napoletano e i personaggi lepidi e buffoneschi, provenienti dalla commedia dell'arte, invadono la scena. Questo elemento comico, che la fantasia del popolo insapora di piccanti droghe vernacole e parodistiche, diverrà nell'opera buffa del settecento il mezzo più efficace di caratterizzazione folkloristica, popolandola di vivaci macchiette e avvivandola con pittoresche coloriture ambientali.

La biografia di Francesco Provenzale (Napoli, verso il 1610-1704, ivi) è oscura e piena di varianti e d'incertezze che gli storici della musica sono ben lungi dall'aver discriminato e lumeggiato. Pare eh'egli abbia insegnato nel Conservatorio della Pietà dei Turchini dal 1673 al 1701, e che nel 1686 sia succeduto a Giovan-Cesare Netti quale maestro della cappella del tesoro, dove rimase fino al 1699. Il Riemann asseriva che verso il 1680 era secondo maestro della cappella reale e che nel Conservatorio della Pietà ebbe fra i suoi allievi Nicola

Conservatori e, primo fra tutti, in quello di Loreto, dove nel 1656 fu dato un dramma sacro, *Il fido compione ovvero il B. Gaetano*, opera drammatica in musica di Giovan-Francesco del Gesù, napoletano, detto Apa, sacerdote dei chierici regolari, poveri della madre di Dio, delle scuole pie: Napoli, Gaffaro, 1656; e altre che si davano in palazzi privati. Anche in provincia si trovano tracce del teatro musicale, come nel 1652 in Cosenza, il piccolo melodramma *Orfeo* di Carlo D'Aquino, rappresentato alla meglio: «avuta ragione alla scarsezza delle voci del luogo». — Vedi BENEDETTO CROCE: *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*. Bari, Laterza, 1926.

Fago, Sarro, Alessandro Scarlatti. Ma è assai poco probabile che Scarlatti abbia approfittato dell'insegnamento di Provenzale, avendo trascorso la sua prima giovinezza nell'Italia settentrionale ed essendosi artisticamente maturato nell'ambiente romano. Certo è invece che Provenzale ebbe rapporti coi Filippini dell'Oratorio, com'è provato dall'esistenza d'un certo numero di pezzi sacri di sua composizione nell'archivio musicale degli stessi.

Scarsissimi sono i documenti sulla produzione profana di questo compositore. Oltre le note opere *Stellidaura Vendicata* e *Il Schiavo di sua moglie*, non si conoscono di lui che poche cantate a voce sola: due in possesso del Conservatorio Verdi di Milano, menzionate dallo Eitner; sette appartenenti alla biblioteca del Conservatorio in S. Pietro a Maiella di Napoli. Spogliato dell'aureola quasi leggendaria di cui l'ha circondato il Rolland, Provenzale non si stacca dai contemporanei per alcun carattere di assoluta originalità e non effettua innovazioni sostanziali nelle forme comunemente usate, presentando la consueta alternanza di lirica appassionata e di atteggiamenti convenzionali che si ritrova in tutti i compositori dell'epoca. La sua forma preferita è l'aria; ma egli si mostra incerto nel plasmarne la struttura, e anche nell'armonia oscilla fra vecchio e nuovo.

Musiceista eccezionalmente dovizioso, d'una fecondità paragonabile a quella di Bach e di Haendel e innovatore efficacissimo in ogni campo dell'espressione musicale, fu invece Alessandro Scarlatti. Se, come recentemente si è dimostrato, non dev'essergli attribuita l'invenzione dell'aria col da capo, che spetta a Cesti, fu tuttavia lui che la sviluppò e ne fece uno dei fondamenti dell'opera, e fu lui del pari che stabilì una determinata architettura della *ouverture*, trasformando il piano di Lulli che poneva un tempo vivo fra due movimenti lenti, in un ordine più razionale, che fa dell'adagio la parte centrale, preceduta e seguita da due allegri, ciò che conferisce maggior efficacia alla struttura generale della composizione. Fu ancora lui che trasformò il recitativo secco in recitativo obbligato, cioè in recitativo con accompagnamento orchestrale, intensificando l'espressione drammatica e consolidando l'unità dell'opera; fu lui che diede alla compagine orchestrale del melodramma quella composizione di elementi e quell'ordine strutturale che conservò con pochis-

sime varianti per tutta la prima metà del settecento, fino a Gluck e a Mozart.

La produzione di Scarlatti comprende circa 125 opere e 600 cantate, oratori, messe, pezzi clavicembalistici, concerti per diversi strumenti ed opere teoriche. Non v'è grande biblioteca europea che non sia abbondantemente fornita di opere scarlattiane. Nato verso il 1659 a Trapani, il suo nome sembra essere però d'origine toscana. Egli non si stabilì a Napoli che dopo essersi artisticamente formato a Roma, o forse anche nell'Italia del nord. Comunque, i suoi primi modelli furono Carissimi, Cavalli, Cesti, Legrenzi e, segnatamente, Stradella ⁽¹⁾.

Quando Scarlatti apparve nel mondo musicale romano, fervevano le diatribe fra il Papa Innocenzo XI, che combatteva aspramente gli spettacoli d'opera, e i zelanti sostenitori di questa forma d'arte e di trattenimento mondano fra i quali, come già s'è avuto occasione di accennare, stava in prima linea Cristina di Svezia. Scarlatti seppe entrare nelle grazie dell'ex regina svedese e divenne il suo maestro di cappella. Nel 1684 egli lasciò Roma e si trasferì a Napoli dove riuscì a farsi nominare maestro della cappella reale ⁽²⁾. In questo stesso anno Scarlatti si sposò con una napoletana e ne ebbe parecchi figli, il primo dei quali, nato il 26 ottobre 1685 fu Domenico, il futuro principe dei clavicembalisti italiani. Da quel momento Scarlatti cominciò a produrre una o due opere all'anno, che venivano regolarmente rappresentate al Teatro Reale o al S. Bartolomeo. Egli componeva altresì opere per i teatri romani e serenate e cantate per le sale dell'aristocrazia napoletana, della quale era il musicista prediletto. Si trattava in complesso d'un pubblico mediocre, indifferente all'arte e giudice grossolano. Scarlatti ne fu scoraggiato, e talvolta cedette per inerzia al cattivo gusto dominante, così che le ultime opere

⁽¹⁾ Le prime cantate di Scarlatti furono pubblicate in raccolte collettive in cui si trovano composizioni di Stradella e d'altri maestri dell'Italia settentrionale; e alla Biblioteca Estense di Modena, fra le opere di Stradella, figurano alcune composizioni autografe scarlattiane.

⁽²⁾ La sorella di Scarlatti, Anna Maria, cantatrice addetta ai teatri di Napoli, sembra aver prodigato generosamente i suoi fascini, più femminili che canori, a beneficio della sua famiglia.

di questo primo periodo napoletano sono notevolmente inferiori alle prime.

La guerra spagnola di successione rendeva inoltre la sua posizione a Napoli molto precaria; ed egli si decise a intraprendere pratiche e trattative per trovare un posto più sicuro. Per due anni risiedette alternativamente a Roma e a Firenze, senza trovare nulla che si confacesse alle giuste esigenze del suo talento. Nel 1703 fu nominato vice-maestro di cappella nella Basilica romana di S. Maria Maggiore. Non bisognava più fare affidamento sull'opera. Il Papa Innocenzo XII, distruttore del Tor di Nona, aveva proibite tutte le rappresentazioni teatrali. Scarlatti vide ridotto il suo campo d'azione alla musica sacra e cameristica, giunta a un alto grado di perfezione tra i musicisti romani, spinti in questa direzione dai fervidi consensi d'un pubblico, che veniva generalmente considerato come il più intelligente d'Italia. Alle riunioni dell'*Arcadia*, nel giardino del principe Ruspoli, sull'Esquilino, o nelle serate di lunedì del cardinale Ottoboni, Scarlatti e suo figlio Domenico s'incontrarono con Corelli, Pasquini, Franceschiello ed Haendel e rivaleggiarono con loro ⁽¹⁾.

Queste emulazioni e questi contatti furono di grande giovamento al progresso artistico di Scarlatti che in questo periodo scrisse oratori, messe, cantate e concerti sacri, attestanti un vigile sforzo d'affinamento stilistico. Nel medesimo tempo Scarlatti si manteneva in relazione con Firenze, dove aveva trovato un Mecenate nella persona di Ferdinando III de' Medici, figlio del Granduca di Toscana ⁽²⁾, che s'interessava all'opera e s'era fatto costruire una teatro nella sua villa di Pratolino presso Firenze. Scarlatti scrisse per lui alcune opere, senza incontrare il gusto di Ferdinando, al quale il suo stile sembrava troppo sapiente. Fu questa la ragione per cui Scarlatti non ottenne la nomina di maestro di cappella a Pratolino, a cui ambiva, e che fu invece con-

(1) Si trova nell'*Arcadia* del Crescimbeni il racconto dei concerti a cui Scarlatti prese parte. Mainwaring ricorda nelle sue memorie una competizione del giovanissimo Domenico Scarlatti con Haendel, suo coetaneo, in casa Ottoboni. Pare che Domenico superasse il musicista sassone al clavicembalo e ne fosse invece superato all'organo.

(2) Bartolomeo Cristofori, l'inventore del pianoforte, lavorò per lui.

ferita a Perti. A Scarlatti non restò di meglio che ritornare a Napoli, dove nel 1708 riprese il suo posto di maestro di cappella reale, e dove l'anno seguente fu nominato maestro nel Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Da quel momento scrisse un gran numero di oratòri, cantate ed opere per Napoli e Roma, dove i teatri musicali si erano riaperti, componendo altresì molti lavori di circostanza per anniversari principeschi e solennità politiche. Nel 1716 fu nominato cavaliere dal Re di Napoli; e dal 1718 al 21 fu nuovamente a Roma, pur conservando il suo posto alla Corte napoletana. La sua ultima opera fu *Griselda*, rappresentata a Roma al teatro Capranica nel 1721. Tornato nuovamente a Napoli dopo un pellegrinaggio a Loreto, vi rimase fino alla sua morte, avvenuta il 24 ottobre 1725.

La fama di Scarlatti s'era diffusa oltre i confini italiani. Nel 1724 Adolfo Hasse, detto dagli italiani « il caro sassone », che divenne uno degli operisti più fecondi e più applauditi del settecento, venne alla sua scuola. Nel 1725 il celebre flautista Quantz, maestro di Federico II, si recò a fargli visita. Il giovane Haendel, durante il suo soggiorno italiano, approfittò dei consigli di Scarlatti; ed è sintomatico ciò che verso il 1770 Hasse diceva ancora al Burney: « Scarlatti è il primo armonista d'Italia, cioè del mondo ».

Nel primo periodo romano, che va fino al 1684, Scarlatti subisce palesemente l'influsso di Stradella, pur evitando gli eccessi ornamentali di quest'ultimo. Il teatro lo abitua alla concentrazione ed alla ricerca d'una efficace immediatezza di effetti. La sua fibra genuina d'operista si rivela fino da principio nella forza drammatica dei recitativi, a cui va congiunta la densità e sostanziosità della trama armonica; dov'è sensibile l'influsso di Provenzale.

Nelle opere del primo periodo napoletano (1684-1702), consegue una perfezione un po' rigida ed esteriore, specie nelle arie in cui impiega quasi invariabilmente la forma col « da capo », che lasciava adito alle variazioni dei virtuosi, ormai spadroneggianti. Dent crede riconoscerci l'influenza di Gian-Battista Bononcini, che verso il 1700 era il musicista più di moda in Italia e all'estero. Nelle *ouvertures* comincia a stabilire il piano della forma a tre movimenti a cui s'è accennato: 1: rapido; 2: grave (poche battute); 3: balletto, caratteristico di tutte le *ouvertures* scarlattiane (ordinaria-

mente un minuetto diviso in due parti ben ritmate, ciascuna con ritornello). Il sentimento drammatico si affievolisce alquanto nelle arie di quest'epoca, fra le quali abbondano le arie da concerto e le pastorali. Le migliori opere di questo periodo sono: *La Satira* (1690), *Pirro e Demetrio* (1694).

Nel periodo seguente, che va dal 1702 al 1707, Scarlatti compone cantate ed oratòri per Roma, ed opere per il teatro di Pratinolo. Le cantate e gli oratòri rivelano l'influsso dell'ambiente musicale romano e specialmente di Corelli. La disciplina imposta da queste composizioni, scritte per un pubblico scelto e raffinato, dovette certo giovare al progresso di Scarlatti anche nel dominio dell'opera. Nel fiore più maturo dell'età e dell'ingegno egli raggiunse verosimilmente una cima elevatissima d'ideal perfezione. Sfortunatamente le opere scritte per il teatro mediceo sono perdute e non ci restano più che le sue lettere al Duca di Toscana, interessanti per la conoscenza del suo modo di comporre e per la interpretazione delle sue opere. Esse ci rivelano altresì come il più grande musicista del tempo fosse sottomesso, non solo al principe suo protettore, ma al suo librettista, il medioerissimo Stampiglia. Da tali lettere risulta pure chiaramente l'alto concetto che Scarlatti aveva del dramma musicale.

La sola opera che valga a darci un'idea, davvero altissima, di questa fase dell'evoluzione spirituale e stilistica scarlattiana, è il *Mitridate Eupatore*, rappresentato al teatro S. Giovanni Crisostomo di Venezia nel 1707. Il poema del conte Girolamo Frigimelica Roberti s'ispira all'*Elettra* d'Euripide, levandosi molto al di sopra del comune livello della librettistica del tempo. Le situazioni sono ben delineate, i caratteri efficacemente tratteggiati, l'intonazione generale della musica vi assume una grandezza classica che ci consente di tracciare una linea d'unione fra quest'opera e l'*Orfeo* di Gluck, mentre alcune pagine fanno pensare all'intensità meditativa di Bach. Haendel risentì profondamente l'influsso di questo capolavoro scarlattiano, di cui non fu compreso l'alto valore che attingeva le sfere più eccelse della bellezza umana e universale.

Nel secondo periodo napoletano (1708-1718) Scarlatti approfondisce sempre più il suo senso drammatico e sviluppa quello orchestrale. Nel *Tigrane* (1715) vi è una piccola orchestra di corni ed oboi, e nel *Ciro* una marcia religiosa che

anticipa Gluck. L'elemento comico acquista un posto importante nel piano complessivo dell'opera; e a questo periodo appartiene la sola opera comica scarlattiana: *Il Trionfo d'amore*, rappresentata a Napoli nel 1718 al teatro dei Fiorentini, adibito all'opera buffa dialettale, ma tuttavia scritta su libretto italiano. Le altre scene comiche di Scarlatti sono intercalate a quelle serie, specialmente alla fine degli atti. Un altro tratto caratteristico di questo periodo è la predilezione per gli ardimenti armonici e le successioni cromatiche; e pare che debba assegnarsi ad esso la stesura del trattato sull'arte di accompagnare col basso continuo: *Regole per principianti*.

Finalmente nell'ultimo periodo della sua vita (1718-1725) Scarlatti appare nel pieno possesso della sua arte e, per l'equilibrio dei mezzi, per il magistero costruttivo, per la pienezza dell'ispirazione, per l'intima fusione dell'esperienza tecnica e delle facoltà interiori, giunte al più alto grado di forza e di maturità e armonizzate in feconda sintesi, dà nelle ultime opere tutta la misura del suo genio. L'orchestra non cessa di svilupparsi; la struttura del melodramma si fa più organica, il taglio delle scene più ampio, la cura dei particolari più minuziosa, l'insieme più euritmico e sapientemente graduato.

Scarlatti non fu pienamente compreso dai suoi contemporanei. Il carattere essenziale dell'arte sua, improntata a un superiore equilibrio e ad una illuminata e intelligente distribuzione di effetti, frutto insomma di meditata saggezza più che d'impetuosa e calorosa espansività, non poteva essere compreso ed apprezzato da un'epoca che prediligeva le facili effusioni canore e le melodie carezzanti e avvilluppanti. La musica fu per lui oggetto di studio severo, di austere meditazioni, ed egli non consentì mai a farne uno strumento di facile diletto e di allettamento sensuale. Non lusingò il gusto dell'epoca, e però non ebbe per sé il favore del pubblico; fu ammirato, ossequiato, ascoltato, ma non divenne popolare. Dovette lottare contro difficoltà di varia natura; la necessità di guadagnarsi da vivere fu il principale ostacolo ch'egli abbia incontrato alla realizzazione d'un ideale artistico che rifuggiva dalle concessioni e dagli adattamenti alla moda; e dev'essergli riconosciuto il raro merito di non aver mai tradito sé stesso. Inoltre, ebbe librettisti

meno che mediocri che gli fornirono una materia drammatica di scarsissimo pregio. Il suo unico Mecenate fu uomo di corte vedute che non seppe secondare le sue mire. Artisti di gran lunga inferiori a Scarlatti, come Bononcini, ebbero fortuna infinitamente maggiore. Come vedemmo, egli fu meglio compreso da musicisti stranieri; e dopo la sua morte fu salutato dai maggiori esponenti dell'opera settecentesca come il padre della scuola napoletana.

In realtà però questa designazione, che da un punto di vista meramente cronologico sembra imporsi con irrefragabile evidenza, viene ad essere alquanto modificata da più attente considerazioni d'indole estetica e stilistica, le quali ci attestano come l'influsso di Alessandro Scarlatti sui suoi successori non sia stato in realtà che molto limitato. Dopo Scarlatti prevale quel tipo d'opera che già s'è avuto occasione di contrassegnare come nettamente antitetico all'ideale concepito dai fiorentini e attuato da Monteverdi. Il principio informativo della tragedia musicale, considerata come unità organica di poesia e musica, di parola e nota, è perduto di vista. L'opera diviene una successione di arie in sé chiuse e concluse, svolgentisi in periodi determinati e simmetrici fra lunghe stasi di recitativo monotonamente sillabico, sulla base armonica di formule cadenzali.

Sebbene per dieci anni Scarlatti avesse iniziato alla composizione gli alunni del Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo, e sebbene in lui già prevalga e predomini il concetto del melodramma inteso come un mosaico di pezzi per sé stanti, pure i procedimenti dei suoi proseguitori, quali Vinci, Leo, Pergolesi, Porpora, Rinaldo da Capua, Hasse, Logroscino, ecc., non sono tali da potersi considerare come derivanti da lui. Al suo fare largo e olimpicamente sereno, succedono movimenti vivaci e spigliati; alla disposizione polifonica, alla trattazione contrappuntistica e all'elaborazione tematica succede il predominio della melodia vocale in cui canoramemente si effonde il verso metastasiano, già così vicino alla musica. Il gusto popolare si volge spontaneamente a una musica diversa da quella dello Scarlatti, impiantata su basi austere; a una musica nata precedentemente e svolta contemporaneamente sul suolo partenopeo, impregnata di canti popolari ed esprimente sentimenti della vita comune e familiare. Gli argomenti mitologici e storici dell'opera

seria mal si prestano a questa tendenza popolare, che vi appare alquanto larvata. Ma l'opera buffa l'assorbe e se ne compenetra come d'un balsamo vivificatore che tutta la rinfresca, la illeggiadrisce e la rinnova, attirando a sè il gusto, non solo del popolo e della borghesia, ma anche degli aristocratici. Dapprima l'opera buffa fu ospitata al Teatro dei Fiorentini; poi, quando essa divenne lo spettacolo preferito del pubblico napoletano e fu coltivata da innumerevoli compositori, vollero averla sulle loro scene anche il Teatro Nuovo e il Teatro della Pace; all'opera seria ed eroica restò il teatro di S. Bartolomeo.

Delle due correnti operistiche — la seria e la comica — la seconda fu di gran lunga la più feconda e vitale. Le innumerevoli opere buffe scritte da una pleiade di compositori di Napoli e della provincia e cantate da artisti lepidi e spassosi che sapevano trarre effetti d'irresistibile vivacità burlesca dalle sapide espressioni del gergo dialettale, rimasero quasi sempre immuni dai difetti del melodramma serio: vezzo di moralizzare, abuso di similitudini, soverchia lunghezza dei recitativi, tirannia dei virtuosi, uniformità metrica e conseguente uniformità ritmica, situazioni, caratteri, entrate, uscite dei personaggi, tutto subordinato ai capricci dei cantanti. A Napoli, come a Venezia, l'opera comica assorbì le linfe più ricche e sostanziose dello spirito italiano settecentesco, per ciò che si riferisce al teatro musicale. « Qui tutto concorre a fortificare l'espressione del soggetto — scrive Jean Jacques Rousseau — l'armonia che serve a renderlo più energico; l'accompagnamento che l'abbellisce senza sfigurarlo. Il basso con un movimento uniforme e semplice, guida in qualche modo chi canta e chi ascolta, senza che nè l'uno nè l'altro se ne avveda. In una parola, tutto l'insieme non reca che una melodia all'orecchio e un'idea allo spirito. Questa unità di melodia ci sembra una regola infallibile e non meno importante dell'unità d'azione nella tragedia, perchè è fondata sullo stesso principio e diretta allo stesso scopo... Si noti poi la perfetta rispondenza della sinfonia col canto, in virtù della quale i tratti che si ammirano nell'una, non sono altro che lo sviluppo dell'altro; così che è sempre nella parte vocale che deve ricercarsi l'origine di tutte le bellezze dell'accompagnamento ».

Questi acuti rilievi del filosofo ginevrino caratterizzano

sotto molti rispetti assai felicemente la perfezione del genere in cui l'Italia produsse capolavori come *La Serva Padrona*, *Cecchina la buona Figliola*, *Il Matrimonio Segreto*, *Il Filosofo di Campagna*, *La Nina pazza per Amore*, in cui la caratterizzazione comica deliziosamente si fonde all'espressione patetica e sentimentale che, segnatamente in Pergolesi, Piccinni e Paisiello si espande in effusioni delicatissime, in fiori lirici di soavissimo profumo. Sono gemme d'inestinguibile fulgore, quadri animatissimi, traboccanti di vita, trepidi di sentimentalità sospirosa o idilliaca, intima e commossa, o gaiamente espansiva e spigliata, dove il burlesco si sposa al tenero, lo spirito al cuore, anticipando con alterna vicenda, con giuoco di luci e di ombre nitidissimo la comicità caustica, travolgente, chiassosa, irresistibile del *Barbiere* rossiniano, e quella ugualmente cordiale e generosa, ma più contenuta, più pacata, più profondamente segnata dalle orme indelebili della meditazione e del pensiero del *Falstaff* di Verdi.

Così l'opera comica del settecento inizia una delle tradizioni più gloriose dell'arte nostra e rimane una delle testimonianze più tipiche e significative di quel secolo della nostra storia.

CAPITOLO QUARTO

LA MUSICA STRUMENTALE IN ITALIA DALLE ORIGINI ALLA FINE DEL SECOLO XVII

SOMMARIO. — I. La musica strumentale durante il secolo XVI, suoi caratteri, sue forme, sua graduale evoluzione. — II. Gli organisti, dai precursori a Gerolamo Frescobaldi, Michelangelo Rossi e Bernardo Pasquini. — III. I clavicembalisti, caratteri, forme e progressi della loro arte. — IV. I violinisti: dalle origini della scuola violinistica italiana a G. B. Vitali, G. B. Bassani, G. Torelli, Arcangelo Corelli e i loro immediati proseguitori.

§ I.

La musica strumentale si costituisce e si elabora durante il cinquecento, pur non mancando di precedenti storici anteriori a questo secolo. Nulla di più arduo e complesso, nel trattare di storia musicale, che rintracciare e precisare i molteplici elementi del suo processo formativo ed evolutivo. Le diverse forme di musica strumentale che vengono sempre più nettamente differenziandosi a misura che c'inoltriamo nel seicento, fino ad assumere nella seconda metà di quel secolo una individualità chiaramente definita, nel cinquecento si confondono nell'unità indifferenziata e indistinta della matrice comune che è la musica vocale. Per tutto quel secolo la musica strumentale non ha vita propria e indipendente, ma è una emanazione della polifonia vocale e plasma le sue forme e i suoi procedimenti sulla tecnica imitativa di quest'ultima. Per tutto quel secolo le forme strumentali conservano questo carattere di propaggini e di traslazioni di quelle corali polifoniche, delle quali serbano inalterati e immutati gli spiriti animatori e gli atteggiamenti estrinsecativi. La vita di questo ramo della creazione musicale, serbato a

così gloriosi destini, mantiene in quel periodo il carattere d'una fervida gestazione, d'una intensa elaborazione embrionica, d'un progressivo arricchimento e potenziamento di germi, che il soffio onnipresente della primavera rinascimentale porta gradatamente a rigogliosa maturazione, prodromo di ulteriori fecondazioni ed espansioni. Nel brulicare assiduo di quel caos si forgiavano e si sviluppano i principi unitari degli organismi nascenti; e questo avviene, non tanto per lo sforzo cosciente di singoli individui, quanto per l'orientamento generale e l'impulso animatore di tutto un secolo dell'evoluzione musicale.

Testimonianze concordi ci attestano che il grande uso degli strumenti, fatto durante il cinquecento, nasceva in massima parte dal bisogno comunemente sentito di accrescere la potenza dell'esecuzione corale, segnatamente quando l'impiego di forti sonorità era richiesto e suggerito da feste o da cerimonie svolgentisi in vasti ambienti o, magari, all'aperto. In casi simili, gli strumenti si associavano con maggior frequenza alle voci di cui venivano a raddoppiare naturalmente le parti. Il numero ancora assai ridotto dei mezzi strumentali, la ristrettezza delle loro possibilità tecniche e la conseguente limitazione dell'ambito sonoro specificatamente strumentale, avevano per immediata conseguenza la sostituzione o, forse più spesso, la mescolanza degli strumenti alle voci; uso, a quanto risulta, antichissimo, e più comune nell'ambiente profano, per la possibilità d'impiegare strumenti ad arco e a fiato, che nell'ambiente sacro, dove soltanto all'organo era consentita la riduzione integrale e la coloritura ornamentale dei mottetti e delle altre composizioni vocali. L'accoppiamento degli strumenti alle voci era una pratica corrente d'esecuzione, quando le circostanze lo richiedevano; e si spiega come tardino a comparire raccolte di canzoni recanti l'esplicita indicazione, entrata poi nella consuetudine di compositori e stampatori: « per sonar con ogni sorta di stromenti ».

Sebbene lo spirito dominante questi incunaboli della musica strumentale sia quello rigorosamente polifonico vocale che informa tutta la enorme congerie delle composizioni dell'epoca, pure si può additare qualche rara ma tipica eccezione che ci dimostra come qua e là si aprisse qualche spiraglio che lasciava intravedere agli intelletti più alacri e

lungimiranti la funzione coloristica dei timbri strumentali. Un esempio di ciò può essere additato nelle musiche che Orlando di Lasso accortamente dispose in splendidi concerti, in occasione delle nozze del duca Guglielmo V di Baviera con Renata di Lorena, avvenute a Monaco nel 1568, e minutamente descritte da Massimo Troiano.

È quasi impossibile cogliere tutte le transizioni e i passaggi per cui, nell'intimo stesso del più genuino stile a cappella, si vengono enucleando le cellule germinali ed organiche delle forme strumentali in via di graduale costituzione; ed è parimenti difficilissimo precisare i fattori di varia natura e provenienza che entrarono nella loro genesi e nel loro sviluppo. Questo processo trasse alimento da due sorgenti e oscillò tra due opposti poli, modificando i suoi caratteri e la sua fisionomia secondo che più o meno s'accosta all'uno o all'altro: da un lato, vi era la musica di origine e d'impronta popolare, immune da ogni preoccupazione di tecnica e di forma, sgorgante nella piena libertà e spontaneità dell'ispirazione, che certamente esercitò un notevole influsso sulla musica strumentale dei secoli anteriori al cinquecento col canto e con la danza, sorti e sviluppati nel popolo con caratteri propri e via via trasferiti nella quotidiana pratica strumentale, specialmente liutistica, conformemente alle esigenze della nuova sensibilità; d'altro lato, vi era la musica prettamente vocale, aulica, dotta, sapientemente elaborata, che l'organista trasportava sulla tastiera, cercando di conferire alla forma ancora incerta del pezzo nascente la dignità della elaborazione madrigalistica e mottettistica, e giungendo alla creazione di quella forma fugata in cui sparisce ogni carattere di piacevolezza e di allettamento meramente edonistico. L'esecuzione strumentale era già largamente diffusa quando la concezione era ancora schiettamente vocale; nè si potrebbe esattamente stabilire fin dove arrivasse l'ibridismo stilistico attestato dall'ambigua e oscillante designazione: « per cantare e sonar con ogni sorta di stromenti ».

Se tutte o quasi tutte le prime composizioni strumentali si plasmano, come s'è detto, sul principio del contrappunto imitativo che regola gli svolgimenti della polifonia corale cinquecentesca, è facile intendere come, da principio, esse non nascano dalle necessità espressive d'una determinata disposizione spirituale, dalle esigenze interiori del sentimento,

ma unicamente o precipuamente da un'elaborazione tecnica a cui poco o nulla concorre la caratteristica individuale e soggettiva, dalla ricerca astratta e intellettualistica, nell'ambito strumentale, di possibilità costruttive ed esornative, equivalenti a quelle della musica vocale. In altri termini, ciò viene a dire che manca alla primitiva musica strumentale il carattere individuale, il segno distintivo della personalità, giacchè in tutti i compositori persiste quella uniformità di tendenza e d'indirizzo che ad essi proviene dalla comune assimilazione dei procedimenti della polifonia vocale. L'individualità si fa strada a misura che viene a costituirsi un autentico linguaggio strumentale che consente al compositore di tradurre adeguatamente le aspirazioni e i fantasmi del suo mondo interiore. Me perchè ciò avvenga, bisogna attendere fino a Frescobaldi; ed anche in lui persistono oscillazioni e tentennamenti tra il vecchio e il nuovo che — come precisерemo meglio in seguito — costituiscono uno dei tratti più salienti della sua personalità. Fino a quel momento non si può parlare, se non in modo molto vago e approssimativo, dell'esistenza nella musica strumentale di veri caratteri individuali, come non si può parlare d'una rigorosa distinzione di forme o di generi, di stili o di scuole. Prima che una vera sensibilità strumentale si sia affermata e precisata con proprietà e tendenze nuove, originali e inconfondibili non si può, insomma, additare nella musica strumentale nulla che le appartenga e le si riferisca con carattere di assoluta esclusività, come non si possono distinguere in essa correnti nazionali che variamente l'atteggino e la configurino con alterna reciprocità di scambi e di rapporti prima della seconda metà del XVII secolo.

Le più antiche forme di musica strumentale, il ricercare, il capriccio, la toccata, la fantasia e, fino a un certo segno, anche la canzone, si organizzano con strettissime affinità che non permettono di circoscriverne con precisione il contenuto e di definirne esattamente gli schemi. Esse sfumano l'una nell'altra, differenziandosi soltanto per il diverso spirito che il musicista volta a volta v'infonde. Questa generale assenza di precisi caratteri morfologici, stabilisce un mutuo ed incessante scambio di rapporti e di contatti, che diversamente concorrono a determinarne la struttura ancora varia e plasmabile per ogni guisa.

Il ricercare organistico proviene direttamente dal motetto vocale religioso. È in questa forma che la musica strumentale effettua i suoi progressi più rapidi e sicuri, giacché la necessità imposta al compositore di riassumere le voci sulla tastiera d'uno strumento policorde lo trae inevitabilmente a vagheggiare e perseguire quel principio unitario che nelle altre forme è più a lungo ostacolato e come fuorviato dalle libere divagazioni ornamentali del virtuosismo; ciò che agevola il formarsi e consolidarsi d'una concezione autonoma, effettivamente pensata per lo strumento. « È la composizione « originaria da cui provengono tutte le forme cronologicamente « successive del contrappunto fugato strumentale: se ne può « riassumere il carattere definendola come composizione che « si suddivide in alcune sezioni, ciascuna delle quali elabora « un nuovo tema. Nel periodo del Cavazzoni, del Buus e del « Willaert questo ricercare mostra una irrimediabile frammentarietà di concezione che non consente una valutazione « dei risultati espressivi ottenuti, ma soltanto di tendenza, in « quella scoperta preoccupazione dei musicisti di riuscire nel « meccanismo imitativo anche più complessi e dottrinari che « in una elaborazione mottettistica vocale. È il momento in « cui lo spirito, acerbo, muove i primi passi e si conquista « l'indipendenza tutta estrinseca della nuova tecnica imitativa trasportata sullo strumento, ma non ancora di vero « carattere strumentale. Poi vennero con i Gabrieli le nuove « esperienze, e a poco a poco anche nella molteplicità dei « temi venne saldandosi un'affinità più intima e spirituale ⁽¹⁾.

Il nome *ricercare* compare per la prima volta, come quello di *fantasia*, sugli albori del cinquecento, nelle intavolature di liuto stampate dal Petrucci (1507-8), e precisamente nelle raccolte dello Spinaecino, che ci fanno risalire al periodo dell'amorfismo embrionale e indifferenziato, quando, nei primi tentativi di assestamento formale, la musica strumentale oscillava fra tendenze incerte e contraddittorie.

In opposizione al rigido andamento contrappuntistico del ricercare, la *fantasia* ed il *capriccio*, di stile più libero e mosso, determinarono lo sviluppo di più veloci fioriture e di più vari e gradevoli effetti. Si creano così nella musica strumentale cinquecentesca due correnti di opere: quelle che

(1) LUIGI RONGA: *Gerolamo Frescobaldi*; Ed. Bocca, Torino, 1930.

direttamente provengono dall'esempio dei grandi polifonisti, e nelle quali l'elaborazione a quattro parti si mantiene sull'organo rigorosissima e profondamente contrassegnata dal carattere religioso della loro destinazione (sia che secondo l'antica pratica vocale il compositore affidi frammenti di canto gregoriano a una sola parte, disponendovi intorno una fioritura contrappuntistica, sia che riducendo alquanto la estensione del gregoriano adottato quale spunto tematico, lo faccia circolare per entro a tutta la tessitura polifonica con vario giuoco d'intrecci e d'imitazioni), e quelle in cui l'ideale della composizione si determina indipendentemente dallo scopo liturgico e che, perciò, non essendo impacciate da alcun legame, si svolgono più liberamente e conseguono finalità estetiche più esplicite e palesi, concorrendo in modo più diretto ed immediato alla creazione di forme tipicamente strumentali.

La *canzone strumentale* provenne direttamente dalla *canzone vocale* profana. Essa non incontrò ostacoli e non richiese elaborazioni, nascendo sempre che alle voci umane venissero sostituiti strumenti, in cui quelle trovassero corrispondenti tessiture di registri e analoghe gradazioni di sonorità. La *toccata*, da Merulo a Frescobaldi, fu il genere in cui gli organisti fecero maggior prova di ardimenti tecnici, scale, arpeggi, passaggi rapidi infioranti il giuoco delle parti elaborate contrappuntisticamente. Il carattere di questa composizione è la scorrevolezza e fluidità di disegni non inceppati dalle convenzioni stilistiche improntate ad austera gravità dei generi più vetusti. Come il tratto dominante della canzone è l'evidenza del fraseggio melodico, ben articolato in frequenti cadenze, così quello della toccata è la ricerca di sonorità brillanti, donde nasce un vivo e fresco senso di bel suono e di nitidezza armonica che, quando non si smarrisce in eccessi ornamentali e in superfluità decorative, genera effetti piacevoli e arricchisce la tecnica organistica di nuovi e vari procedimenti.

Ma il virtuosismo vocale cinquecentesco, che aveva regole fisse e modelli a cui richiamarsi ⁽¹⁾, e veniva praticato sotto

(1) G. B. Bovicelli pubblicò a Venezia nel 1594 col titolo di *Regole e passaggi di musica*, un metodo di canto ornato, nel quale insegnava l'arte di infiorare e variare la melodia.

gli occhi stessi del Palestrina, si trasmise alla musica strumentale. Gli organisti e i liutisti fecero quello che in un altro campo avevano fatto i cantori; si crearono, cioè, una tecnica dell'ornamentazione improvvisata che divenne d'uso corrente, a detrimento della purezza delle linee melodiche e dei regolari svolgimenti del disegno. La tendenza alla ridondante frondosità e al lusso decorativo dell'età barocca, aggravò questi eccessi, da cui pochissimi seppero mantenersi immuni ⁽¹⁾.

Queste condizioni incominciano a modificarsi sensibilmente nella seconda metà del seicento per il concorso di vari fattori. Si ha, innanzi tutto, il chiaro affermarsi della sensibilità propria del modo strumentale, e, in intimo rapporto con questa, si viene via via approfondendo la tecnica dei singoli strumenti che, durante il secolo precedente, avevano dovuto limitarsi a una pratica più che modesta a cagione delle loro possibilità affatto rudimentali: gli strumenti a fiato ancora seriamente impegnati nella difficoltà d'intonazione e nell'uso ancora incerto e titubante di qualche suono cromatico; quelli ad arco limitati alle due prime posizioni. Inoltre, il fervore onde vedemmo essere stato accolto il melodramma e l'influsso della danza, che viene a sostituirsi al ricercare, alla canzone, al madrigale e così via, nell'ufficio di prestare un nucleo formale e una base di consistenza alla musica strumentale, cooperano efficacemente alla sua intima trasformazione e al suo progresso. La consuetudine invalsa nella lirica vocale monodica del seicento di collocare tra le strofe della poesia, o anche altrove se l'indole di questa lo richiedeva, un breve interludio, eloquente, significativo, mirante a caratterizzare un sentimento determinato e a dargli un più vasto

(1) « Voi dunque non troverete abbellimenti alla melodia o, se mai, « pochi relativamente, in Marc'Antonio da Bologna o in Sperindio, ma « abbondanti in una lunga serie di maestri, come Girolamo Cavazzoni, « Annibale Padovano, Cavaccio, Merulo, Cima, i Gabrieli, Majone, Pelle- « grini, Rosai, Valente. Anche in questo caso, la musica istrumentale non « fa che seguire la legge comune. Cominciata coll'economia dell'espres- « sione essa perviene alle aberrazioni della parte ornamentale e descrit- « tiva, come quella delle voci, e vi perviene già con gli organisti ».

V. LUIGI TONCHI: *La Musica Strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*; « Riv. Mus. It. », Torino ed. Bocca, 1897.

afflato interiore, una più larga risonanza d'umanità, ebbe pure la sua importanza, in quanto servì a chiarire l'efficacia espressiva del linguaggio strumentale, che assunse per tal modo il compito di tradurre il dramma nella forma più unitaria e più intima, durante le pause del discorso poetico, accostando la musica, che è voce diretta dell'anima, effusione immediata del sentimento, alla sua vera funzione.

La musica strumentale autonoma non poteva non risentire un'influenza da questa forma di commento strumentale, applicato alla lirica vocale e al dramma musicale, e ne ricevette un impulso a passare dalla sfera del suono astratto, a quella dove esso si fa poesia. I lirici e melodrammisti del primo seicento — non escluso Monteverdi — non ebbero certo l'idea di ciò che doveva e poteva essere la musica strumentale pura. La loro educazione classica e il loro gusto umanistico li trassero — come vedemmo — a concepire la musica come indissolubilmente legata alla parola. Ma se nessuno di essi poté essere compositore di pura musica strumentale, nè riuscire a stampare in questo genere l'impronta d'una peculiare individualità stilistica, spetta loro il merito d'aver contribuito ad aprire una strada in cui altri doveva fare lungo cammino.

Il progresso capitale della musica strumentale non poteva tuttavia effettuarsi fino al momento in cui le caratteristiche timbriche e sonore non fossero uscite dallo stato neutro e incolore, che faceva alternare con la più assoluta indifferenza il gioco degli strumenti a fiato a quello degli archi e non si fossero affermate distintamente, con una certa indipendenza e una chiara e distinta individualità. La fine di questo periodo d'incertezza nelle percezioni delle qualità e proprietà timbriche e d'inesperienza tecnica doveva aver luogo soltanto per il prevalere del violino, usato talvolta come strumento solistico, e, con esso, per il predominio degli altri strumenti ad arco nei complessi orchestrali. A queste conquiste corrispose, nella seconda metà del seicento, la più raffinata e sicura pratica del basso continuo, la cui realizzazione era già stata codificata nei trattati del Banchieri, del Biancardi, del Sabbatini, del Ricci, ricchi d'istruzioni e di particolari, ma che in seguito fu regolata da un senso più acuito e sviluppato del procedimento armonico, in virtù del quale si accentuò e si stabilì definitivamente l'essenziale dif-

ferenza fra gli strumenti d'ornamento e di fondamento, che segnò un notevole progresso nella concezione orchestrale.

L'equivalenza dei timbri strumentali persiste tuttavia in Frescobaldi, attestando il gusto di un'epoca, nella quale la composizione strumentale era ancora concepita nello spirito contrappuntistico dominante per sè stesso, indipendentemente dal mezzo sonoro in cui il compositore poteva concretarlo. Solo il prevalere d'una vera sensibilità melodica e armonica, fece sì che la peculiarità timbrica, essenziale allo strumento, s'incorporasse siffattamente all'idea musicale per esso concepita, da non potersene separare se non per un atto d'astrazione. Il compositore concepì allora sinteticamente il contenuto musicale della composizione e il suo mezzo estrinsecativo, fusi nell'unità inscindibile d'un solo atto creativo e identificati nella globalità d'un processo tutto interiore e spirituale, senza più nulla di estrinseco e meccanico. Nacque così la vera musica strumentale; quella in cui i grandi creatori, Corelli, Vivaldi, Veracini e Tartini poterono esprimere con piena indipendenza le più profonde aspirazioni e le più originali concezioni del loro spirito.

Nei primi decenni del seicento comincia a farsi sentire anche nella musica strumentale qualche conseguenza della lotta contro il contrappunto, che nella musica vocale aveva determinata la reazione contro la polifonia e l'avvento dello stile monodico recitativo, base del melodramma. Siamo nel momento più acuto d'una transizione, che produce nella composizione del pezzo strumentale uno stato d'incertezza e di oscillazione fra l'assoluta concezione orizzontale del contrappunto e quella verticale dell'accordo; stato sensibilissimo anche in Frescobaldi. Il gusto allora nascente del particolare sonoro, gusto estraneo alla genericità e impersonalità delle formule contrappuntistiche, determina una modificazione molto significativa nella lettura e nell'esecuzione musicale. L'abilità d'esecuzione posseduta dai cantori cinquecenteschi, interpreti di madrigali e di composizioni analoghe, faceva sì che ad essi bastasse aver davanti agli occhi ciascuno la propria parte, ch'essi leggevano « a libro », tenendo ciascuno il libriccino su cui essa era scritta ⁽¹⁾. Ma il prevalere del

(1) È questa la ragione che rende ardua la ricostruzione delle antiche partiture, disperse in fogli volanti, spesso disseminati in varie biblioteche d'Europa.

dettaglio rese necessaria, per una buona interpretazione, la visione di tutte le parti dell'insieme polifonico, ciò che diede origine all'uso della partitura ⁽¹⁾.

I rilievi che siamo venuti svolgendo sulla musica strumentale italiana valgono fino al principio del secolo XVII per la musica strumentale in genere. Solo verso la metà del seicento si delineano nettamente quelle caratteristiche differenziatrici che, in breve volger d'anni, racchiudono in una cornice ben distinta il quadro della musica strumentale di ogni paese, compendiandosi nell'opera di alcuni grandi musicisti che incarnano ed esprimono, con lineamenti psicologici ed estetici definitivi, lo spirito della loro razza: Couperin in Francia, Purcell in Inghilterra, Bach in Germania. Vedremo a suo luogo come la letteratura strumentale di queste nazioni, che già comprendeva un grandissimo numero di danze, dapprima acconciamente ridotte, poi esplicitamente concepite per uno strumento o per un complesso strumentale quasi sempre a quattro parti, abbiano diversamente contribuito al progresso generale di questo ramo dell'arte sonora. In Francia, in Germania, in Inghilterra l'eccellenza artistica della danza assunse carattere schiettamente nazionale e la sua importanza per le classi medie e aristocratiche fu primaria. In Italia questo elemento entrò pure in misura cospicua nella costituzione artistica della *suite* e nella formazione del primo schema sonatistico. Ma esso manifestò subito una tendenza ad allargare e idealizzare le sue forme, che lo allontanò sempre più da ogni riferimento mimetico a oggetti e movimenti esteriori, dandogli una sua ragione intrinseca di sviluppo. Non si vuol già dire con questo che la

(1) In tutte queste e nelle altre considerazioni che si potrebbero eventualmente aggiungere o derivare dalle precedenti, bisogna sempre tener presente che i diversi generi di composizione a cui abbiamo accennato, non debbono essere intesi formalisticamente, come enti storicamente reali, sibbene, più largamente, come simboli di tendenze espressive, come centri d'attrazione e di condensazione di gusti abbastanza omogenei e coerenti che, persistendo nella pratica strumentale italiana, la indirizzano verso le particolari direzioni e orientazioni di determinati svolgimenti, che finirono per contrassegnarla nettamente, e che oggi noi possiamo circoscrivere e additare quali sintesi comprensive e indici generali del movimento.

musica descrittiva e imitativa sia mancata in Italia; chè, anzi, essa vi fiorì abbondantissima durante tutto il sei e il settecento; si vuol semplicemente dire che il meglio di questa musica non deve ricercarsi nei saggi dove più evidente è l'allusione descrittiva a fatti o fenomeni del mondo esteriore, ma in quella in cui prevale l'idea musicale presa per sè stessa, ricavante, cioè, le forme organiche della sua bellezza e le leggi del suo svolgimento da ragioni architettoniche e da necessità esplicative inerenti alla ricchezza specificamente musicale del suo contenuto.

La *sonata*, come organismo musicale di pura bellezza ideale, nacque, in Italia; e in Italia nacquero le forme affini del quartetto e della sinfonia, destinate a divenire in seguito il retaggio di compositori tedeschi che le innalzarono al più alto grado di perfezione. È questa una verità che non bisogna stancarsi di ripetere, anche se oggi è stata così irrefragabilmente assodata, vagliata e comprovata da sembrare ormai fuori d'ogni possibile contestazione. Per troppo tempo essa fu negligenemente trascurata o apertamente misconosciuta; per troppo tempo i critici stranieri hanno mostrato di non accorgersi di quanto, fino alla metà del settecento, e, più limitatamente ma in grado pur sempre notevole, anche nella seconda metà di quel secolo, l'evoluzione della musica strumentale dovette all'Italia. Eppure, per convincersi di questo fatto, basta confrontare la più leggiadra delle miniature clavicembalistiche couperiniane, squisite stilizzazioni della danza, deliziosamente sfumate e rabescate dalle grazie fragranti e insinuanti dell'arcaico cesello liutistico, ma fragili, vaporose, inconsistenti, simili a fiori delicatissimi che il più lieve soffio disfoglia, con un allegro o un adagio — poniamo — di Corelli, pulsante d'intima vita germinale, pregno di energie potenziali che il compositore italiano esplica con magnifica ampiezza melodica e costruttiva, facendo nascere, con processo a un tempo unitario e molteplice, l'intero organismo della composizione dal nucleo originario dell'idea tematica che virtualmente lo contiene, come il seme contiene in potenza l'albero che se ne sviluppa; basta pensare alla dichiarazione dello stesso Couperin, che spontaneamente si proclama: « *serviteur passionné de l'Italie* », e che ammira fervidamente il Corelli; o al sospiro nostalgico che Rameau, già vecchio e glorioso, rivolge alla

musica italiana, rimpiangendo di non averla studiata in gioventù, quando l'avvenire era dinanzi a lui; basta pensare alle lunghe meditazioni di G. S. Bach sulle pagine di Frescobaldi, Legrenzi, sopra tutti di Vivaldi, ch'egli copiò di sua mano, imitò e trascrisse per strumenti diversi da quelli per cui erano state originariamente concepite, assorbendone la linfa generosa e feconda; basta pensare a Heinrich Schütz che si formò a Venezia, il maggior centro della musica strumentale italiana nella prima metà del XVII secolo, alla scuola di Giovanni Gabrieli, e più volte ritornò in questa città onde studiarvi le novità elaborate giorno per giorno dai maestri più illustri e approfittare della viva luce raggiante dal genio di Monteverdi; basta pensare ad Haendel, che completò in Italia la sua educazione musicale, illeggiadrendo ciò che di rude e di scabro è nel granito della sua natura atletica, mercè il contatto con le più fresche e native sorgenti della melodia italiana, di cui portò il soffio vivificatore in Inghilterra, dove già Purcell aveva trapiantato il virgulto ancor giovane del dramma musicale dei fiorentini e di Monteverdi, innestandolo alle tradizioni locali.

Ma la prova decisiva per chi voglia convincersi della forza produttiva e innovatrice della musica strumentale italiana durante i secoli XVII e XVIII, è pur sempre quella che si deduce dalla considerazione diretta ed attenta delle migliori opere dei nostri grandi compositori. In molte sonate di Corelli, come in molti concerti di Vivaldi, nella produzione violinistica di Francesco Maria Veracini, di Nardini e di Tartini, come in quella organistica di Frescobaldi e in quella clavicembalistica di Pasquini, di Domenico Scarlatti e di Galluppi, noi vediamo i compositori italiani creare gli ordini delle nuove architetture musicali, conciliando nel modo più perfetto l'estro dell'invenzione all'armonia dell'eterno spirito euritmico, la profondità alla chiarezza, l'impeto alla misura, e preparando la via alla musicalità meditativa e dialogante della sonata e della sinfonia di Haydn e di Mozart. Si ha in ciò una nuova, luminosa, irrefragabile conferma della tesi posta, in principio di questo studio, come una delle sue finalità precipue ed essenziali: dimostrare che la musica fu, assai più della poesia e della letteratura, la viva parola del seicento, e che essa compensò ampiamente il vuoto ideale e spirituale della produzione letteraria. Quando

l'immagine di quel secolo sia reintegrata da un'esposizione esauriente della sua meravigliosa fecondità musicale (esauriente, ben inteso, per quanto può essere concesso da un lavoro d'indole sintetica e generale), si vedrà quanto sia arbitrario parlare di decadenza dello spirito italiano in un'epoca che vide assurgere un'arte a tanto rigoglio di vita e a tanto splendore di opere, fino a grandeggiare in alcune personalità creatrici, non meno universali e comprensive di quelle dei maggiori poeti.

Per studiare la produzione strumentale è necessario collocarla sul triplice piano sul quale essa si è svolta: l'organo, il clavicembalo, il violino, pur tenendo presente che si tratta d'un procedimento meramente esplicativo che non intende, in alcun modo, tracciare limiti o entificare forme che non hanno realtà storica, all'infuori delle singole personalità che le recano in atto. L'arbitrio di questa disposizione della materia è giustificato da necessità di ordine e di chiarezza che ne legittimano l'adozione. Nel trattare successivamente le tre sezioni di questo capitolo ci accadrà di veder riapparire più volte gli stessi nomi, poichè molti compositori di quel periodo furono a un tempo organisti, cembalisti e violinisti; e, specie alle origini, tutti trattarono simultaneamente i due strumenti a tastiera, la letteratura dei quali non ebbe, da principio, veri caratteri differenziatori. Ma ben presto le divergenze caratteristiche si accentuano; le varie facce del poliedro strumentale acquistano una fisionomia inconfondibile. La letteratura organistica e quella clavicembalistica, che dapprima potevano considerarsi gemelle, si scavano ciascuna un proprio letto e creano due correnti ben distinte. I compositori si specializzano nell'una o nell'altra, coltivandole separatamente; e anche quando eccellono in entrambe, v'imprimono un carattere ben distinto, uniformandosi alle diverse esigenze tecniche dei due strumenti, come si può scorgere, ad esempio, in Bernardo Pasquini. Il criterio differenziatore diviene allora una necessità di comprensione, l'esigenza metodologica si trasforma in una caratteristica essenziale delle diverse ramificazioni dell'arte strumentale, schindendoci tutti i segreti del suo spirito informatore e consentendoci di valutare esattamente le ragioni che promossero il vario atteggiarsi del suo stile.

Da ultimo, avvertiremo che, sebbene la produzione stru-

mentale italiana dei secoli XVII e XVIII si presenti alla considerazione storica come un blocco omogeneo in cui non esiste soluzione di continuità nè mutazione essenziale di caratteri nel passaggio dal sei al settecento, per non oltrepassare i limiti del disegno prestabilito a questo studio, abbiamo dovuto arrestare la nostra indagine sulla soglia del secolo XVIII, dopo aver illustrato l'opera di Corelli e dei suoi immediati successori.

§ II.

Nell'arte clavicembalistica i progressi musicali e lo sviluppo delle forme sono elaborati dai virtuosi nella cornice ambientale delle piccole Corti, dov'essa aggiunge allo sfarzo degli abbigliamenti e alla pompa delle feste e delle cerimonie una nota di signorile e raffinata eleganza. I maggiori rappresentanti della musica organistica, Merulo, i Gabrieli, Frescobaldi, sono altresì i precursori del vero stile clavicembalistico, segnando il passaggio dalle forme gravi e austere richieste da uno strumento destinato ad accompagnare i sacri uffici del culto e della liturgia, a quelle più svelte e aggraziate, più fini e leggiadre che meglio si adattano ad uno strumento creato ad unire la sua esile e querula voce alle conversazioni spiritose e galanti, nell'atmosfera tiepida e profumata dei palazzi e delle ville, tra crocchi di dame e cavalieri. Trattato spesso dagli stessi maestri che scrivevano per l'organo, si ritrovano nel dominio del clavicembalo le forme svolte nell'ambito della letteratura organistica. Ma la tecnica speciale richiesta dalle particolari qualità e proprietà sonore della tastiera clavicembalistica, fa sì che le medesime forme, evolvendosi, subiscano varie modificazioni, tendenti sopra tutto a sostituire agli accordi tenuti e agl'intrecci polifonici della tecnica organistica, passaggi rapidi, brevi arpeggi a intarsi e arabeschi, incisi e frastagli in cui prevale il ricamo ornamentale, tutto un complesso di procedimenti conformi all'indole d'una tastiera che non consentiva le sonorità ampie, sostenute, prolungate dell'organo, ed era invece magnificamente adatta alle movenze snelle, vaporose, capricciose, simili al giuoco ondeggiante e molteplici d'una danza leggiadra, che s'intreccia e si snoda, sciogliendosi e

ricomponendosi nelle più diverse guise, con aspetti e figurezioni, con atteggiamenti e aggruppamenti sempre rinnovati, labili e mutabili.

Sotto questo rispetto, il formarsi d'una tecnica prettamente clavicembalistica, non sarebbe concepibile senza la precedente fioritura del liuto, di cui il clavicembalo è il successore e l'erede legittimo. Importato in Europa dagli arabi attraverso la Spagna, il liuto occupò fino a tutto il cinquecento il posto che oggi è tenuto dal pianoforte; era lo strumento che accompagnava i canti e le serenate d'amore, e per il quale si riducevano i madrigali degli autori più in voga; lo strumento che dame e gentiluomini si compiacevano di suonare per diletto e d'associare ai piaceri, ai balli, ai conviti, ai lieti conversari, agli ozi deliziosi della loro società, agli accenti galanti e sospiriosi della lirica petrarcheggiante; lo strumento che meglio d'ogni altro s'intonava all'atmosfera galante e frivola, elegante e superficiale delle società aristocratiche del Rinascimento. Si comprende agevolmente come uno strumento così diffuso non dovesse tardare a crearsi una propria letteratura, contrassegnata da caratteri inconfondibili. Questa letteratura, abbondantissima in tutti i paesi, e specialmente in Francia, rappresenta una delle prime pratiche d'esecuzione individuale che si sostituisce all'esecuzione collettiva; e, anche in Italia, non è piccolo il contributo ch'essa reca allo sviluppo delle forme della composizione strumentale.

La letteratura liutistica italiana cinquecentesca è ricca di forti ed eleganti composizioni. Numerosi artisti, riccamente dotati, vi prodigano tesori d'invenzione geniale, stimolati dall'ambizione di veder riunita la mirabile architettura del complesso polifonico in uno strumento facilmente maneggevole e praticabile mediante l'abilità d'un solo esecutore; e sebbene tra gli strumenti che a ciò si prestavano l'organo restasse il più complesso ed autorevole, pure la sua pesantezza ingombrante e la sua mancanza di leggiadria concorsero alla voga del liuto, che solo il clavicembalo doveva soppiantare, per essere a sua volta messo in disuso dal pianoforte; e la composizione cameristica, elegante, leggiadramente intarsiata e ricamata, melodica, ricca di svolgimenti, fiorita d'ornamenti e di passaggi, di abbellimenti e di diminuzioni, nutrita di contrappunti che le danno una salda e

pulsante nervatura, trovò nelle possibilità estrinsecative offerte dal liuto i mezzi più adeguati di coneretamento e di coloritura. Su questo strumento i compositori cinquecenteschi si abbandonarono alle ispirazioni più libere ed originali della loro fantasia, con un'abbondanza fresca e primitiva, con un fervore e una fecondità inesauribili, moltiplicando le rigogliose e variopinte fioriture di arie e di danze ⁽¹⁾.

(1) Tra i primi compositori che pubblicarono intavolature di liuto sono da ricordarsi: Antonio Rotta, che pubblicò nel 1542 una raccolta contenente ricercari, mottetti, alcuni madrigali, balletti e canzoni francesi; Giacomo de Gorzania, autore di balletti e di arie attestanti un'invenzione alacre e un'arte abbastanza esperta dello aviluppo; Francesco da Milano, che nelle composizioni intavolate nel *Fronimo* e ridotte a notazione moderna da Oscar Chilesotti offre saggi di vario genere, alcuni riproducenti semplici canzoni popolari, altri infiorati di abbellimenti, altri ancora architettati contrappuntisticamente; Giulio Cesare Barbetta, che nelle sue arie di danza ci offre esempi di stile ornato; e composizioni interessanti ci offrono nella stessa epoca Fabrizio Caroso, nella raccolta che s'intitola: *Nebùtà di Dame* (1600); Ballarino; Gabriele Fallamero; Giulio Abundante, autore di fantasia di scarsa varietà ma di buona condotta e di chiara invenzione tematica; Giovanni Antonio Terzi e Simone Molinaro, due dei liutisti italiani più perfetti; G. B. della Gostena, zio e maestro del Molinaro, ecc.

Nel secolo XVII la letteratura liutistica si confonde con quella della chitarra spagnola o chitarriglia, dove trova un elemento di degradazione e di dissoluzione. L'Accademico Caliginoso (autore che non si conosce sotto altro nome) è uno dei primi intavolatori di musica per chitarriglia, ed espone anche le regole per suonare questo strumento. Tra le sue composizioni predominano arie di danza, per lo più variate con artifici barocchi. A Cesare Negri, autore delle *Grazie d'Amore*, l'arte del liuto non deve gran cosa. L'epoca che segue, non solo porta una sensibile modificazione allo stile liutistico, come si scorge nelle composizioni di Bernardo Giacomelli del 1630, ma fa prevalere un diletterismo superficiale e grossolano, con sostituzione quasi costante della chitarriglia al liuto nella pratica comune. Nasce così una produzione insignificante, che s'estende a tutto il secolo XVII e nella quale danno saggi più o meno mediocri Giov. Ambrogio Colonna nel 1620, 1625, 1637; Pier Paolo Melij nel 1616; Benedetto Sanseverino (1622); Piccinini (1623 e 1639); Costanzo Fabrizio (1627); Pietro Milione e Lodovico Monte (dal 1627 al 1684). Le intavolature di chitarriglia comprendono ogni genere di composizione accozzate in ibrido miscuglio: canzonette e litanie, madrigali e balletti, come meglio ancora che nei precedenti si può scorgere in G. B. Abbatesse (1637 e 1652); Francesco

D'altro canto, nelle composizioni organistiche di Claudio Merulo la diteggiatura è già molto sviluppata, e consente gli agili passaggi di cui si trovano esempi nel *Transilvano* di Girolamo Diruta. La tastiera profana offre in quel periodo al compositore un campo di nuove esplorazioni e di nuove esperienze nel dominio della tecnica. Essa non si presta, come s'è accennato, che molto imperfettamente alle larghe andature e alle complesse strutture dello stile polifonico. Perchè la polifonia riesca efficace sul clavicembalo, bisogna che essa venga assottigliata e frazionata in piccoli valori succedentisi con movimenti rapidi; e questa necessità, determinata dalla debole risonanza delle corde messe in vibrazione dal becco di penna, richiede una snellezza di mano che l'uso degli ornamenti e la tecnica elaborata dagli organisti avevano reso possibile, promovendo, al tempo stesso, un nuovo atteggiarsi degli andamenti ritmici, che acquistano una leggerezza, varietà e incisività, di cui non s'aveva esempio nè possibilità nei pesanti apparati sonori della costruzione polifonica applicata all'organo.

Le toccate, i capricci, i ricereari furono scritti dapprima per cembalo od organo; così come alla fine del settecento, quando il piano a martelli cominciò a diffondersi, si scrissero per qualche tempo composizioni recanti l'indicazione: « per clavicembalo o forte piano ». Don Antonio Burlini, di Rovigo, autore di una delle migliori guide per la realizzazione del basso numerato, pubblicò a Venezia presso Giacomo Vincenti una raccolta intitolata: « *Fiori di concerti spirituali a 1, 2, 3 e 4 voci col basso continuo per l'organo od altro simile istrumento* »; e molte altre raccolte caratterizzate da analoghe designazioni sul modo dell'esecuzione

Corbetta (1639 e 1674); nelle intavolature di sonate, canzonette e balli di Agostino Trombetti (1639), di Michelangiolo Bartolotti (1640), di Carlo Calvi (1646). Stefano Pesori offre qualcosa di meglio nella sua *Galleria Musicale* (1648), e nelle sue toccate per chitarriglia (1675). Gli *Armoniosi Concerti* di Domenico Pellegrini (1650) hanno lo stesso carattere. G. B. Granata si distingue con una serie di composizioni pubblicate dal 1646 al 1684. Tommaso Marchetti pubblica (1660) sonate dello stesso genere; e il medesimo fanno Giov. Bottazzari (1663); Lodovico Roncalli (1692), che tratta la sonata in forma di *suíte* di danze, ed altri molti.

potrebbero essere additate, nelle quali vanno plasmandosi gli elementi costitutivi della tecnica clavicembalistica.

Le due forme della partita e della *suite*, erroneamente identificate nella nomenclatura morfologica dei generi musicali dei seicento, trovarono nell'ambito della produzione clavicembalistica un terreno favorevole al loro sviluppo. La partita, nei suoi primordi, non è una successione di danze, ma ha il carattere d'un tema con variazioni ⁽¹⁾ Si disse *partita* perchè divisa in più parti; ma queste parti erano tutte una derivazione del tema iniziale. In seguito le due forme vennero quasi a identificarsi, sebbene qualche distinzione si mantenesse, giacchè la partita accolse anche forme non derivate nè affini alla danza, come la pastorale, l'aria, il preludio, che nell'autentica *suite* non entrarono.

La *partita* ebbe in Italia il suo primo grande cultore in Gerolamo Frescobaldi. Sebbene questo autore non presenti ancora una netta differenziazione dello stile clavicembalistico da quello organistico, pure anche sul clavicembalo sa adattare il procedimento polifonico alle esigenze più profonde del suo spirito e renderlo flessibile e plasmabile a tutte le sinuosità dell'espressione, che riesce sempre tersa, luminosa, nitidissima. La musica clavicembalistica frescobaldiana non ci offre ancora quella scioltezza di movenze ritmiche e quella fioritura ornamentale che in seguito prevarrà anche in Italia in questa forma d'arte, sebbene in grado assai minore che in Francia, dove l'abbondanza dell'ornamentazione è una vera caratteristica ambientale. In Frescobaldi persiste anche sul clavicembalo quell'ampiezza del disegno, quella elevatezza dell'idea e quella perfetta chiarezza e coerenza della trama contrappuntistica che contrassegna la sua musica d'organo.

Se è forse troppo perentoria l'affermazione del Combarieu che Bernardo Pasquini sia il primo italiano che ha introdotto la forma della *suite* nella musica per clavicembalo, si può tuttavia asserire ch'egli fu il primo ad innalzarla su

(¹) Un esempio lampante del genere è la *Frescobalda* di Frescobaldi: un tema iniziale da cui rampollano tre variazioni, nelle quali l'idea fondamentale, che da ultimo si ripresenta nella sua forma originaria a modo di conclusione, è ritmicamente e melodicamente modificata, pure imperniandosi sulla stessa base armonica.

questo strumento a vero significato d'arte, con piena adeguatezza tra i mezzi tecnici e le finalità espressive. « Pasquini — nota il Torelli — ama di più il moto vivace delle parti, « il disegno unito e sicuro, che l'armonia molto nutrita, pre-diletta dal Frescobaldi. Perciò appunto egli ottiene una « composizione più snella e più agile ». Queste sue qualità e tendenze lo predispongono alla creazione d'uno stile prettamente clavicembalistico; stile che in lui raggiunge un alto grado di eccellenza e gli assegna il primo posto tra i maestri italiani del clavicembalo nel secolo XVII. Le sue toccate per cembalo sono eleganti, agili, tutte grazia e leggiadria d'invenzione; le toccate per cembalo od organo sono contrassegnate da una sensibile impronta popolareasca.

Come giustamente osserva il Bonaventura ⁽¹⁾, in Pasquini si ritrovano, in via di formazione e di determinazione, parecchi elementi costitutivi della sonata; se non proprio i due temi, almeno i due periodi con la modulazione alla dominante e il ritorno alla tonica; la riesposizione della prima parte che non appare, se non raramente, anche in Domenico Scarlatti; il ricordo del tema iniziale ampiamente sviluppato; la divisione della composizione in tre tempi, di cui a torto si suol attribuire l'invenzione a F. E. Bach. Speciale interesse da questo punto di vista hanno le sonate pasquiniiane per due clavicembali che, pur seguendo ancora i principi della *suite* e dell'antica sonata, e mantenendo l'unità tonale dei vari pezzi di cui la sonata si compone, offrono la divisione in tre tempi, già apparsa in alcuni saggi violinistici e, pur ricollegandosi alla pratica dello stile polifonico con le imitazioni tra i due clavicembali, preludono allo sviluppo tematico che sostiene l'edificio della sonata moderna. L'adagio ha il carattere grave di quello corelliano, derivante dalla sonata da chiesa; ma il finale anticipa atteggiamenti di G. S. Bach e di Haendel ed è costruito analogamente al primo tempo. Molto evidente è soprattutto il suo influsso sul preludio bachiano e, tra i compositori italiani del principio del settecento, su Domenico Zipoli, che da Pasquini e Frescobaldi trasse ottimo partito. Le tendenze descrittive di cui Pasquini dà prova in alcune composizioni, come nella famosa toccata con lo scherzo del *cucù*, richiamano le biz-

(1) A. BONAVENTURA: *Bernardo Pasquini*; Roma « Musica », 1923.

zarrie imitative di alcuni violinisti, come il veneto Pasino e il mantovano Farina.

La trasformazione della *suite* nella sonata fu lenta, e vi fu un periodo in cui le due forme coesistettero, sfumando con gradazioni molteplici e trapassi appena percettibili, l'una nell'altra. La sostituzione del doppio tema al tema unico; l'abbandono dello stile polifonico e imitativo per lo stile fiorito o galante; l'adozione del taglio ternario, prima monotematico, poi duotematico, con la riesposizione della prima parte, furono le tappe progressivamente elaborate di questa trasformazione. Gli elementi della sonata appaiono dapprima isolatamente; se non proprio abbandono dello stile imitativo, si hanno talvolta frasi melodiche che ne interrompono la continuità; se non vera riesposizione, si ha il ritorno d'una parte almeno del tema dopo la modulazione alla quinta; se non una seconda idea, si ha talvolta un prolungamento del secondo episodio. Per questa progressività dell'evoluzione delle forme, in virtù della quale anche l'avvento dei grandi novatori è annunciato e preparato da premesse ideali e da antefatti storici indispensabili, non sembra probabile che l'andantino, attribuito a Michelangelo Rossi e pubblicato col suo nome dal Pauer nell'*Alte Meister*, gli appartenga veramente. Se questo pezzo fosse veramente di M. Rossi, egli avrebbe diritto a un posto eccezionale tra i precursori secenteschi della letteratura pianistica, e per ciò che concerne la forma dovrebbe essere considerato come un anticipatore singolarissimo di modi di composizione svoltisi ulteriormente, attraverso un processo evolutivo che una individualità isolata, per quanto geniale, ben difficilmente avrebbe potuto precorrere, saltando le tappe necessarie del suo svolgimento. Infatti, questo andantino precederebbe di almeno mezzo secolo le composizioni analoghe del settecento, anticipando procedimenti impiegati dopo D. Scarlatti. Esso si compone d'una chiara linea melodica, mentre la forma dell'accompagnamento è quella che nel settecento si chiamò « basso albertino », dal suo inventore Domenico Alberti, consistente in un arpeggio distribuito in figurazioni ritmiche uniformi e affidato alla mano sinistra. L'eleganza della scrittura e la grazia haydniana dell'invenzione appaiono troppo singolari in un allievo di Frescobaldi che dovrebbe conservare almeno qualche traccia del discorso polifonico, e legiti-

timano l'attribuzione di questo andantino all'abate G. de Rossi, romano, musicista del settecento, come Eitner ha dimostrato fino dal 1910; ciò che peraltro non toglie al suo omonimo più longevo i meriti che gli devono essere riconosciuti quale organista, violinista e compositore di melodrammi che gli diedero fama tra i contemporanei.

Due compositori che possono essere citati sono Dario e Giovanni Castello. Il primo lasciò tre raccolte di sonate per cembalo ed altri strumenti, non prive di pregi stilistici e d'una tecnica abbastanza sviluppata ⁽¹⁾; il secondo abile clavicembalista, visse a Vienna, dove verso il 1720 si rese noto con una raccolta che, nelle forme come nel titolo, rivela la promiscuità italo-tedesca delle fonti da cui deriva ⁽²⁾. Entrambi questi clavicembalisti appartengono al seicento per lo spirito e la concezione delle loro musiche che non apportano alcuna modificazione rilevante allo stile e alle forme comunemente usate.

La musica strumentale va debitrice di varie innovazioni ad Alessandro Scarlatti, specie per ciò che concerne la composizione generale dell'orchestra ⁽³⁾. Per il clavicembalo egli lasciò numerose composizioni che però non offrono nulla di notevole nè dal punto di vista dell'invenzione, nè da quello dello sviluppo delle forme.

Riassumendo i progressi compiuti dalla letteratura clavicembalistica durante il secolo XVII, si constata le seguenti acquisizioni, destinate a fruttare mirabilmente nel se-

⁽¹⁾ *Sonate concertate in stil moderno per sonare nell'organo ovvero spinetta con diversi strumenti a 2 e 3 voci con basso continuo;*

Sonate concertate in stil moderno per sonare nell'organo ovvero clavicembalo con diversi strumenti a 1, 2, 3 e 4 voci;

Sonate concertate per l'organo ovvero clavicembalo a 1, 2, 3 e 4 voci: Venezia, Magni, 1621-1644.

⁽²⁾ « *Neue Klavieruebung bestehend in einer: sonata, capriccio, alle-manda, corrente, sarabanda, giga, aria con 17 variazioni d'intavolatura « di cembalo »*, Vienna, 1723.

⁽³⁾ Nel 1715 impiega nel *Tigrane* uno strumento composto del quintetto d'archi, di due oboi e due corni, strumentale che si ritrova nel 1734 nelle sinfonie di Sammartini, nel 1759 nella prima sinfonia di Haydn e nel 1764 nella prima sinfonia di Mozart. Nella partitura della *Caduta dei Decemviri* (1706) Scarlatti divide i primi e i secondi violini.

colo successivo: netta differenziazione del clavicembalo dall'organo; individuazione delle forme clavicembalistiche che assumono caratteri ben determinati, creando uno stile contrassegnato dalla snellezza e leggiadria delle movenze ritmiche, dalla grazia insinuante, dal profumo di mondanità elegante e raffinata che ne esala, da tutto un complesso di atteggiamenti e di orientamenti che nettamente si contrappongono alle vaste tessiture polifoniche e alle gravi ed austere costruzioni contrappuntistiche in cui ampiamente si snodano le composizioni organistiche, memori sempre, anche nelle prove più ardite del virtuosismo, della loro origine e della loro destinazione per lo più chiesastiche e religiose, che ad esse conferiscono un'impronta inabolibile d'ieratica solennità; schietto carattere d'italianità dello stile clavicembalistico, consistente nella ricerca d'una bellezza intrinseca alla qualità dell'idea musicale, alla plasticità dei temi, alla saldezza e organicità degli sviluppi; sobrietà dell'ornamentazione, che nella musica italiana non spezza le linee, non frastaglia i disegni, non diviene mai predominante e preponderante come in quella francese, ma rimane sempre accessoria, pur incorporandosi perfettamente nell'unità organica della composizione, della quale costituisce per così dire l'ultima rifinitura, il cesello, la fragranza, la trina ondeggiante, l'impalpabile fioritura.

Tutti questi caratteri saranno compendati e sintetizzati nella prima metà del settecento da Domenico Scarlatti, uno dei più geniali e fantasiosi musicisti che l'Italia possa vantare nell'ambito della creazione cembalistica, il solo che in questo campo eguagli l'inesauribile ricchezza e varietà di G. S. Bach. Intanto, in attesa di questo genio incomparabile, il clavicembalo che già alla fine del seicento possiede in Italia una sua letteratura originale ed autonoma, arricchita giorno per giorno da una moltitudine sempre crescente di compositori e di virtuosi, diviene, come il liuto nell'epoca anteriore e il pianoforte nella successiva, lo strumento divulgatore di tutte le produzioni artistiche, quello a cui i compositori affidavano il sostegno armonico di tutto ciò che scrivevano per voci o strumenti. Mentre il pianoforte sarà escluso dall'orchestra fino dalle sue origini, nella quale solamente ai nostri giorni farà qualche sporadica apparizione come mezzo di colore e di accentuazione ritmica, il clavicem-

balo adempirà nell'orchestra settecentesca una funzione principalissima, servendo di base armonica alle lunghe filastrocche del recitativo operistico, in cui si riversava tutta quella parte dei libretti che era unicamente destinata a congiungere insieme le arie, nelle quali consisteva l'essenziale dell'opera in musica, e verso le quali convergevano tutt'insieme l'impegno del compositore, la bravura dei cantanti e l'attenzione del pubblico.

Le forme operistiche passarono in seguito sulle corde del clavicembalo, modificando ed alterando quelle originariamente create per questo strumento e determinandone, a lungo andare, la decadenza. Il dialogo tra voci e strumenti, i procedimenti lineari dell'aria e simili formule del convenzionale repertorio melodrammatico, entrarono nella letteratura clavicembalistica, allorchè essa ebbe esaurita la sua vitalità e fecondità. Ma prima la musica clavicembalistica italiana doveva assurgere ed assurse a mirabili altezze.

§ III.

Gli organisti, come s'è accennato, segnatamente nei primordi dello sviluppo delle forme strumentali, furono anche clavicembalisti. Tuttavia, la diversa natura dei due strumenti determinò ben presto due correnti di produzione artistica che, in breve tempo, procedettero separate e si affermarono con caratteri nettamente distinti. Si può anzi asserire che appunto il loro progressivo differenziarsi segna il crescere ed il fiorire di un'arte clavicembalistica e di un'arte organistica. Quest'ultima, che nella seconda metà del cinquecento e nella prima del seicento diede i suoi primi saggi importanti con Diruta, Merulo, Luzzaschi, i due Gabrieli, culminando in Frescobaldi, ci fa risalire nella ricerca delle sue origini fino al secolo XIV, in cui appaiono alcuni organisti che ebbero fama grandissima presso i contemporanei: Francesco Landino, detto il cieco degli organi (Firenze 1325-1394 o 97), del quale il cronista Giovanni Villani intesse l'elogio; Francesco di Pesaro che dal 10 aprile 1336 al 1368 fu organista in S. Marco a Venezia, come risulta dai registri dell'epoca, e sostenne in questa città, dinanzi al Re di Cipro, una gara con Landino che riuscì vincitore.

Nel secolo XV la tradizione organistica non s'interrompe, sebbene i documenti che la illustrano non siano molti. Il nome che su tutti emerge è quello di Antonio Squarcialupi, a cui fanno corona quelli di Antonio Monti da Prato, Giovanni Andrea da Lomazzo, Benedetto da Borsano, Stefano Pogliano, Donato de' Ferri, Giacomo da Arsago, Bernardino da Premenugo, Giovanni Stefano da Pozzobonello, e molti altri, i quali ci permettono di constatare come l'invasione dei musicisti stranieri non soffocasse ogni energia nazionale. Alcune cappelle davano la preferenza a musicisti italiani, e fra esse primeggia quella sforzesca di Milano, dove dal 1418 al 1522 i maestri italiani predominano quasi esclusivamente. Così, anche senza ricorrere al *Fundamentum Organisandi* di Paumann, apparso nel 1452, risulta evidente che un'arte organistica esisteva già in Italia; e quando l'influsso fiammingo cominciò a farsi sentire, anche quest'arte ne fu penetrata e si trovò gradatamente orientata verso la conquista di nuovi mezzi e di nuove possibilità. Trasferire sulla tastiera dell'organo le complesse e complicate strutture del fiamminghismo contrappuntistico e, al tempo stesso, creare un insieme di procedimenti e di esperienze tecniche adeguate alle capacità dinamiche e all'intimo spirito di questo strumento, tali furono gli scopi intorno ai quali si aggirò in modo sempre più consapevole l'arte organistica cinquecentesca, mirante a conseguire una propria individualità stilistica. « Tra questi due estremi oscilla dunque l'attività dell'organista cinquecentesco: tra l'ufficio liturgico, devotamente e seriamente compiuto, e lo sconfinamento negli artifici delle coloriture, cui sottopone i gravi pezzi vocali ch'egli trasporta sulla tastiera, o i versetti in risposta al canto gregoriano. Si compiono le prime esperienze e si amplia la ricerca sonora, si affina il senso dell'indipendenza strumentale, si trasmettono le conquiste ottenute nella diteggiatura, nel trasporto e nella riduzione delle parti, nell'isvelare la pesante meccanica maniera del colorire. Questo lento, paziente progresso renderà possibile tra breve ora il raffinato virtuosismo di Claudio Merulo e dei suoi contemporanei » (1).

Naturalmente, tutto il cinquecento non è che un periodo

(1) RONGA: op. cit.

di preparazione, nel quale non appaiono che precursori; e, come tale, anche in Italia, come negli altri paesi, non ha caratteri nazionali nettamente rilevati e distinguibili. Sugli aggruppamenti di scuole, ancora incipienti e in via di graduale costituzione, e sulle tendenze nazionali timidamente affioranti, prevale negli organisti di quel periodo il modello imposto dai grandi esponenti del polifonismo vocale; modello che fornisce uno sfondo comune alle composizioni strumentali d'ogni paese, restando nettamente riconoscibile attraverso le prime esperienze tecniche.

Alla prima metà del cinquecento appartengono: Girolamo Cavazzoni detto Girolamo d'Urbino, che nel 1542-43 pubblicò una intavolatura d'organo in due parti, contenente ricercari, inni, messe, *magnificat* e canzoni che sono le prime scritte per organo ⁽¹⁾; Annibale Padovano o Padoano, che fu organista a S. Marco e al quale Vincenzo Galilei dimostra molta stima menzionandolo nel *Fronimo*. Le opere che del Padovano si sono conservate e, in particolar modo, le sue *Toccate e Ricercari* (1604) gli assegnano un posto notevole.

Claudio Merulo, che nel 1566 gli succedette nelle funzioni di primo organista della cappella di S. Marco, è uno dei più insigni rappresentanti dell'arte organistica cinquecentesca ⁽²⁾. Celebrato come il principe dei virtuosi, Merulo ha una grandissima importanza storica per la sua produzione organistica in cui figurano: 3 libri di ricercari (1567); 3 di canzoni d'intavolatura (1592, 1606, 1611), i due ultimi pubblicati in una edizione postuma per cura del nipote Gia-

⁽¹⁾ Venezia, ed. Scotto.

⁽²⁾ Nato in aprile (battesimo l'8) del 1533 a Correggio (dove il suo soprannome di Claudio da Correggio) fu allievo d'un musicista francese, tale Menon, allora dimorante a Parma, poi di Girolamo Donati. Organista dapprima a Brescia, occupò nel 1557 il secondo organo e nel 1566 il primo della Chiesa di S. Marco. Nel 1584 il Duca di Parma gli offrì il posto d'organista alla sua Corte e lo colmò di onori, conferendogli un titolo nobiliare. Dal 1566 al 1571 si fece egli stesso editore di musica e costruttore d'organi a Venezia. Morì il 4 maggio 1604. Le composizioni che di lui si sono conservate furono quasi tutte pubblicate a Venezia. Esse comprendono: due libri di madrigali a 5 voci (1566-1580); un libro di madrigali a 3 voci (1579); due libri di mottetti a 5 voci (*Sacrae Cantiones*, 1588); tre di mottetti a 6 voci (1583-94); uno di mottetti a 8, 10, 12 e 16 voci (1594); un libro di messe a 5 voci (1573) e uno di messe a 12 (postumo, 1609).

cinto Merulo; 2 di toccate (Roma, 1598-1604). Queste composizioni offrono l'esempio d'uno sviluppo della forma strumentale di cui non si aveva ancora un'idea. Le toccate, in particolar modo, per novità d'invenzione, per arditezza tecnica sconfinante talvolta nel compiacimento virtuosistico e nella superfluità ornamentale, per originalità armonica e gusto della sonorità specificamente strumentale, segnano una tappa decisiva della storia della composizione organistica, preludendo immediatamente alla grande maniera di Frescobaldi.

Ad altezze anche maggiori ci portano i due compositori veneziani, costituenti il binomio più glorioso della musica strumentale prefrescobaldiana ⁽¹⁾.

Il modo di scrittura polifonica adottato dai due Gabrieli, e segnatamente da Giovanni, fa epoca nella storia tecnica del comporre. Nel 1490 fu costruito in S. Marco un nuovo organo, che venne collocato di fronte al primo già esistente. Ebbe così origine quella forma di composizione a due cori, inaugurata dal fiammingo Adriano Willaert, in cui il processo discorsivo delle parti, contrappuntisticamente intrecciate ed elaborate, si svolgeva fra i due cori posti rispettivamente sulle due tribune accanto agli organi e rispondentisi,

(1) Andrea Gabrieli (Venezia, 1510-1586, ivi), allievo di Adriano Willaert, fu nominato nel 1536 cantore della cappella di S. Marco, succedendo nel 1566 a Merulo quale organista del secondo organo nella stessa chiesa. Formò parecchi allievi, accorsi da ogni parte per approfittare del suo insegnamento, fra i quali merita d'essere ricordato Hans Leo Hasler. Si annoverano di A. Gabrieli parecchie opere tutte pubblicate a Venezia: *Sacrae Cantiones* a 5 voci (1565); *Cantiones Ecclesiasticae* a 4 voci (1576); *Cantiones Sacrae*, da 6 a 16 voci (1578); messe a 6 voci (1572); tre libri di madrigali a 5 voci (1566-72-87).

Giovanni Gabrieli, nipote di Andrea (Venezia, 1557-12 agosto 1618, ivi), dimorò dal 1575 al 79 a Monaco di Baviera come strumentista della musica di Corte. Nel 1586 succedette a Merulo come primo organista della chiesa di S. Marco. Come suo zio, godette fama europea e formò numerosissimi allievi, che accorrevano alla sua scuola per apprendervi i segreti del virtuosismo organistico e del polifonismo vocale e strumentale. Tra le sue opere, pubblicate a Venezia, si annoverano: madrigali a 6 voci o istromenti (1585); madrigali e ricercari a 4 voci (1587); *Ecclesiasticae Cantiones* da 4 a 6 voci (1589); *Sacrae Symphoniae* da 6 a 16 parti per voci o strumenti (1597); *Symphonias Sacrae*, libro II da 6 a 16 voci (1615); *Canzoni e Sonate* da 3 a 22 voci (1615). Quasi tutte le raccolte collettive, apparse fino verso il 1620, contengono composizioni di G. Gabrieli.

con alterna vicenda di proposte e risposte, nelle forme imitative proprie della polifonia fiamminga. Ora, Giovanni Gabrieli non si appaga d'un semplice trasferimento di questo procedere dialogico dall'organo al coro, ma vi aggiunge strumenti ad arco e a fiato, creando vasti affreschi sonori, mirabili di ampiezza e di magnificenza. Le sonate di Giovanni Gabrieli, divise in due cori strumentali, l'uno di viole e di tre tromboni bassi, l'altro di quattro cornetti e di tre tromboni, rappresentano le qualità sonore dell'orchestra cinquecentesca, nelle sue proprietà e possibilità; orchestra in cui Ercole Botrigari comprendeva « una gran quantità di tromboni, cornetti, flauti grossi dritti e traversi ».

Nel dominio della musica organistica i due Gabrieli furono maestri all'Europa. Non vi fu scuola di compositori per strumenti a tastiera (non esclusa, dice il Riemann, quella dei virginalisti inglesi), che non risentisse più o meno palesemente il loro influsso e non si assimilasse qualche elemento e procedimento del loro stile, mirabile nella novità ritmica dei ricercari, vario nell'interesse sempre rinnovato delle combinazioni contrappuntistiche, in cui si plasmano gli elementi costitutivi della fuga. Sui due organi di S. Marco, dinanzi a moltitudini assortite nel rapimento estatico della fede e nella magia incantatrice del luogo, i due Gabrieli offrivano al popolo i primi saggi di quella grandiosa arte organistica, che tanto bene si addiceva alla maestà ieratica del tempio e ai supremi fastigi di gloria e di potenza a cui era assurta la Repubblica veneta; e quando, per accrescere il fascino magniloquente delle loro musiche, quei maestri facevano appello agli strumenti e vi univano le voci umane, colmando le navate silenziose d'una plenitudine sonora che pareva levarsi sull'adunamento delle acque e degli edifici e spaziare nell'infinito, essi ponevano le basi dello strumentalismo, i fondamenti dell'architettura orchestrale, preparando la via alle future conquiste dei maestri italiani e stranieri, fioriti nei due secoli successivi.

Accanto a Merulo e ai Gabrieli bisogna porre Luzzasco Luzzaschi ⁽¹⁾, il maestro di Frescobaldi, autore di molte

(1) Luzzasco Luzzaschi (1540-1607), allievo di Cipriano di Rore nel 1566 (se non prima), organista alla Corte ferrarese di Alfonso II, posto che tenne fino alla morte, aggiungendovi probabilmente quello di maestro di cappella nella cattedrale di Ferrara.

opere vocali, fra cui 7 libri di madrigali e numerose canzoni sacre. Vincenzo Galilei e Claudio Merulo lo additano come il primo organista del tempo, e Adriano Banchieri, che fu pure organista rinomato, termina nel 1608 l'elenco di quelli che eccellevano nella virtuosità organistica con la doverosa « menzione di dui organisti celebri, le cui anime sieno in « gloria: Luzzasco Luzzaschi che fu nel duomo di Ferrara, « e Claudio Merulo in quello di Parma, amendui soggetti « degni di memoria eterna ».

Girolamo Diruta, nato a Perugia verso il 1560, allievo di Costanzo Porta, A. Gabrieli, Zarlino e Merulo che si proclamava fiero di lui, entrò nel 1574 nel convento dei frati minori di Correggio; visse poi a Venezia dove esercitò fino al 1593 l'ufficio d'organista. Passò in seguito alla cattedrale di Chioggia (1597), poi di Gubbio (1609), dove probabilmente morì. Egli non ha come compositore l'importanza dei precedenti, essendo piuttosto arido e scolastico; ma ha legato il suo nome ad un'opera di capitale importanza per la storia della musica strumentale, opera dedicata a Sigismondo Batori, principe di Transilvania: « *Il Transilvano*, o dialogo sopra il vero modo di sonar organi e stromenti da penna ». La prima parte di quest'opera (Venezia, 1593) contiene insegnamenti sopra la tecnica e la diteggiatura degli strumenti a tastiera e piccoli pezzi esemplificativi di Merulo, dei due Gabrieli, di Luzzaschi, Banchieri, Quagliati, Guami, Bellhaver, Fatorini, Mortari, Romanini e dello stesso Diruta; la seconda parte che reca come sottotitolo: *Sopra il modo d'intavolare ciascun canto semplice diminuito* (Venezia, 1609), racchiude piccole trattazioni di contrappunto e di trasposizione, indicazioni sulla scelta e l'accoppiamento dei registri e pezzi degli stessi autori. L'insieme costituisce un documento di prim'ordine per la conoscenza delle condizioni a cui era giunta la tecnica organistica prefrescobaldiana e delle possibilità che offriva ai compositori.

I nomi di musicisti contenuti nel *Transilvano* rappresentano il progressivo consolidarsi dell'aurea tradizione che conduce per gradi dal Merulo e dai Gabrieli a Frescobaldi, con ininterrotto processo evolutivo. Ad essi si possono aggiungere quelli di Giovanni Cavaccio, detto anche Cavaggio o Cavacchio o Cavacchius (Bergamo, 1556-11 agosto 1626, ivi), maestro di cappella nella chiesa di S. Maria Maggiore

nella sua città nativa, autore di messe, inni, salmi, magnificat, 6 libri di canzonette a 3 voci (1583-1599) e pezzi strumentali per organo o violino.

Florentio Maschera, uno dei primi che abbia pubblicato canzoni originariamente scritte per strumenti e non adattate ad essi da una prima stesura vocale, come ordinariamente si faceva. Nel 1557 fu nominato organista nella cattedrale di Brescia, dove rimase fino alla morte, avvenuta intorno al 1600. La raccolta di canzoni del Maschera apparve nel 1584, sebbene forse si tratti della ristampa d'una precedente edizione uscita due anni innanzi. Essa comprende 21 canzoni a 4 voci, alcune delle quali recano titoli caratteristici come: la *Martinnenga*, la *Duranda*, la *Rosa*, l'*Uggera*, la *Girella*, la *Villa-chiara*, ecc., derivati probabilmente da nomi di ragguardevoli famiglie bresciane, uso che gli autori mantennero per molto tempo, con l'evidente intento di cattivarsi il favore di personaggi altolocati. Lo stile del Maschera ha l'impronta popolare delle frottole, villanelle, villotte, giustiniane, e anche del madrigale, sebbene l'imitazione di quest'ultimo vi appaia meno frequente. La linea del canto si svolge con un senso di nativa eleganza, sobriamente ornata.

Lodovico Grossi da Viadana (1564-Gualtieri, 1645), pubblicò nel 1610 delle sinfonie ad 8 parti, a cui il Torelli attribuisce un'alta significazione nello svolgimento della musica strumentale. Alcune constano d'un sol tempo, altre di due: un allegro e un adagio, notevoli non tanto per la plasticità delle idee tematiche, quanto per l'elaborazione delle parti in cui si rivela (tenuto conto dell'epoca) abbondante sinfonismo. Pietro Lappi (Firenze, 1550 circa-1630 circa) pubblicò nel 1616 un libro contenente 21 canzoni, da 5 a 13 parti, con titoli analogamente derivati da famiglie patrizie. Antonio Cifra (1584-1629) pubblicò nel 1619 una raccolta di « ricercari e canzoni francesi », in un sol tempo e abbastanza sviluppate, sebbene in modo frammentario, senza nuclei tematici chiaramente disegnati. Giovanni Picchi pubblicò a Venezia, nel 1625, 19 *Canzoni per sonare con ogni sorta di strumenti a 2, 3, 4, 5, 6 e 8 voci*; e un'altra ne pubblicò a Palermo nel 1629 Bartolomeo Montalbano da Bologna, col titolo: *Sinfonie ad uno e doi violini, a doi violini e trombone, con il partimento per l'organo, con alcune a 4 viole*.

Le origini della letteratura organistica si confondono

così con quelle della letteratura violinistica; ma, mentre i primi cultori del violino praticano invariabilmente la forma binaria, nella sonata da chiesa o da camera gli organisti s'abbandonano alla maggior libertà di sviluppo; e se, da principio, la pratica costantemente seguita del contrappunto ingenera gravezza e monotonia, e i lunghi accordi tenuti, variegati dalle fioriture di abbellimenti derivanti dalla consuetudine dell'ornamentazione vocale, non presentano veri disegni tematici e non si raccolgono intorno a un nucleo centrale, costituente il principio generatore della composizione, i migliori maestri si preoccupano di variare e sviluppare con la maggiore ingegnosità possibile il tema o i temi precelti, mediante un graduale raffinamento del gusto strumentale, che tende a sveltire il rigido andamento contrappuntistico dei primitivi, e ad inserirvi veloci coloriture, con effetti gradevoli e vari. Il linguaggio strumentale è approfondito altresì dai migliori maestri che, dovendo ridurre le grandiose strutture della polifonia strumentale alle più modeste proporzioni consentite dalla tastiera organistica o cembalistica, mirano a conseguire una maggiore intensità e profondità espressiva e a risecare ciò che di meccanico e di esteriore era nell'artificio esornativo, quando esso veniva suggerito da espedienti di mestiere e non da esigenze interiori della sensibilità. Questi progressi sono effettuati in varia misura da una moltitudine di compositori diversamente dotati, che preparano il terreno su cui germoglierà il fiore dell'arte frescobaldiana. Fra essi ricorderemo: Floriano Canale che nelle sue *Sacrae Cantiones* (Brescia, 1581), si qualifica bresciano e suonatore d'organo, ciò che sembra confutare l'opinione del Fétis e di Van Der Straeten, che l'hanno ritenuto fiammingo; Costanzo Porta, cremonese, autore di numerose opere vocali; Giovanni Bassano, cantore e maestro nel Seminario di San Marco a Venezia; Giovanni Giacomo Gastoldi da Caravaggio, cantore, poi maestro di cappella a Mantova; Cristofano Malvezzi; Antonio Mortari; Giacomo Brignolo; il napoletano Antonio Valente, autore di una raccolta apparsa nel 1580 ⁽¹⁾; Giacomo Moro da Viadana; il genovese Simone Molinaro, allievo di G. B. della Gostena e maestro di cappella

(1) « Versi Spirituali sopra tutte le note con diversi canoni spartiti per sonar negli organi, messe, vesperi ed altri uffici divini ».

alla cattedrale di Genova al principio del seicento; Vincenzo Pellegrini di Pesaro, maestro di cappella nel Duomo di Milano; il frate Bernardino Bottazzi di Ferrara, che nel 1614 pubblicò a Venezia, presso Giacomo Vincenti un'opera didattica ⁽¹⁾; Antonio Croci, frate minore modenese, organista nel 1633 a S. Francesco di Bologna e nel 1642 maestro di cappella della chiesa di S. Felice della stessa città; Bertoldo Sperindio (o Sperandio); Giovanni Paolo Cima, autore di una raccolta di ricercari ⁽²⁾; Ottavio Bariola; Aresti; Fasolo; Nicola Corradini, cremonese; Costanzo Antegnati, bresciano, appartenente alla famiglia donde uscirono i più abili costruttori d'organi del secolo XVI e autore di un'opera didattica pubblicata a Brescia nel 1608 ⁽³⁾, documento prezioso del grado a cui la tecnica e la fabbricazione degli organi era giunta in questo periodo, che valse alla fama dell'Antegnati più assai delle sue composizioni musicali.

Molti di questi compositori sono anche liutisti; tutti scrivono per voci e riflettono nelle loro musiche strumentali l'influenza dello stile vocale. Ed anche Frescobaldi non si stacca nei suoi primi saggi dalle comuni consuetudini stilistiche e risente l'influsso dei suoi predecessori: Merulo, Luzzaschi, Gabrieli. Egli non tarda però a consolidare la propria individualità stilistica e ad esplicitarla con precisi caratteri, affermandosi come la più forte ed alta incarnazione della musica strumentale secentesca, come la personalità che in questo campo della produzione artistica di quel periodo aduna in sé la maggior somma di energie spirituali e riesce a concretarle ed attuarle con più vasto afflato creativo, con più serrata e coerente adeguatezza di mezzi e di fini.

(1) Il titolo, quale risulta dal catalogo della biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, è il seguente: « Coro ed organo, primo libro, in cui con « facil modo s'apprende in poco tempo un sicuro metodo di sonar su « l'organo messe, antifone et inni sopra ogni maniera di canto fermo, « ecc. ».

(2) « *Partito de ricercari e canzoni alla francese* di GIOV. PAOLO « CIMA organista alla Madonna presso S. Celso in Milano, appresso « l'herede di Simon Tini et Filippo Lomazzo, 1606 ».

(3) « *L'arte organica di Costanzo Antegnati, organista del Duomo di « Brescia. Dialogo tra padre e figlio a cui per via di avvertimenti in- « segna il vero modo di sonar e registrar l'organo, con l'indice degli « organi fabbricati in casa loro* ».

Gerolamo Frescobaldi nacque pochi giorni avanti il 9 settembre 1583 e fu battezzato in quel giorno. Allievo di Luzzasco Luzzaschi, divenne esperto in ogni genere di strumenti da fiato e da tasto, come si apprende dal Libanori che ne esaltò la precoce virtuosità musicale. Nel 1604 fu iscritto alla Congregazione e Accademia di S. Cecilia in Roma, e dimorò in questa città prima ancora del suo viaggio nelle Fiandre e della sua nomina a organista della Basilica Vaticana, come ha dimostrato Alberti Cametti ⁽¹⁾. Ebbe la ventura di essere protetto dal ferrarese Guido Bentivoglio, arcivescovo di Rodi dal 1609. Nella prefazione al suo primo libro di *Fantasie* (1608), Frescobaldi accenna ai trattenimenti dei signori romani, mecenati e musicofili. Questa prima opera strumentale frescobaldiana, dedicata al principe Francesco Borghese, era già stata preceduta da una raccolta di madrigali, pubblicati ad Anversa, in occasione del viaggio che Frescobaldi fece nelle Fiandre, la terra classica della polifonia, al seguito del Bentivoglio, nominato dal Papa Paolo V nunzio apostolico in quel paese.

Entrato a Bruxelles il 9 agosto 1607, Frescobaldi si trovò in un ambiente molto favorevole allo sviluppo della sua cultura e della sua personalità artistica. Vi dominava la grande figura di Jan Peter Sweelinck che, dopo essere stato allievo in Italia del Merulo e di Zarlino, aveva, al suo ritorno in patria, impresso un nuovo orientamento all'arte strumentale fiamminga, già direttamente influenzata dalla tecnica e dall'estetica dei virginalisti inglesi. Sweelinck fu, insieme al Merulo e ai Gabrieli, uno dei creatori dello stile fugato; e i suoi modelli dovettero certo influire sulla individualità artistica di Frescobaldi, tuttora in preda a quel processo giovanile in cui l'artista s'incorpora le forme e i procedimenti che spontaneamente si armonizzano con le sue intime tendenze e ne promuovono l'incremento e l'esplicamento, respingendo ai margini gli elementi inassimilabili.

Da una lettera da Milano del 29 luglio 1608, apprendiamo che Frescobaldi si trovava già in questa città per sollecitarvi

⁽¹⁾ A. CAMETTI: *Gerolamo Frescobaldi in Roma*; « Riv. Mus. It. », Torino, ed. Bocca, 1908.

la stampa delle sue fantasie ⁽¹⁾. La permanenza di Frescobaldi nelle Fiandre dovette quindi durare molto meno di un anno, ed è assai poco probabile che, per sì breve tempo, egli avesse assunto le funzioni d'organista a Malines, come qualcuno ha asserito. Nel maggio del 1608, licenziato Ercole Pasquini dall'ufficio d'organista della cappella Giulia nella Basilica Vaticana, la carica fu assunta da Frescobaldi che la tenne fino al termine della sua vita, non allontanandosi da Roma che per brevi viaggi artistici nelle altre città italiane. Morì il 1° marzo 1643. La sua fama di virtuoso era tale che, quando fu assunto quale organista in S. Pietro, si narra che più di trentamila persone accorressero nella chiesa per udirlo. Ma egli non si appagò mai della gloria effimera del virtuoso che, a guisa di fugace meteora, splende per breve ora senza lasciar traccia. Il suo spirito anelante all'infinito e all'eterno, assetato di superiori idealità, vagheggiò una meta più alta a cui soltanto la composizione poteva aprirgli la via; e Frescobaldi vi si dedicò assiduamente, con vigile ansia di perfezione, con uno sforzo incessante di volontà rischiarata dal pensiero e di meditazione fecondata dall'impulso tenace d'una forza ascendente, rivolta a dar vita piena ed intera alle visioni di bellezza che gli brillavano dinanzi alla mente commossa, sorgendo dal palpito ispirato del cuore.

Alle prime fantasie non prive di nerbo inventivo, per quanto ancor lige ai modelli dei predecessori, seguono le *Toccate e Partite*, di cui rimangono alcuni esemplari diversamente datati fra il 1614 e il 1616. Del 1615 è il primo libro delle toccate, e nello stesso anno appaiono presso Bartolomeo Zanetti i *Ricercari et Canzone Franzese fatte sopra diversi obblighi in partitura da Girolamo Frescobaldi, libro I*. Le toccate sono grandi affreschi sonori, senza più nulla di esteriore e di decorativo, e dove la trama armonica e contrappuntistica è una fioritura dall'intimo, uno sgorgo lirico, una pura emanazione spirituale. In questa musica, atteggiata a una calma serena armonizzante tutti i contrasti interiori, non v'è nulla d'incidentale, di dispersivo, d'episodico, e non vi sono conflitti sentimentali in senso romantico. Tutti i pas-

(1) Il Cametti suppone che la lettera fosse indirizzata al fratello del Bentivoglio che, ricevuta in quei giorni la nomina di ambasciatore di Ferrara presso il Papa, s'apprestava a trasferirsi a Roma.

saggi psicologici, tutti gli stati d'animo sono fusi nella luce eguale d'una spiritualità raggianti, che scende dall'alto, dal cielo dell'anima ove s'aduna e si concentra in una sola virtù di canto l'ardore della fede e la sublimazione dell'arte, la umiltà adorante della preghiera umana dinanzi all'infinito eccesso del mistero divino, e l'elevazione incontenibile dello spirito innalzato, sull'ala del suo estatico lirismo, fino al vertice supremo dell'assunzione gaudiosa. L'arte strumentale italiana conquista in queste toccate frescobaldiane una delle sue vette più eccelse.

Dal 1615 al 1624 Frescobaldi non pubblicò nuove opere, giacchè sembra potersi escludere che esse siano andate perdute. In questo periodo di sviluppo, tutto interiore, la sua attività d'organista si svolse a Roma con ritmo uniforme. La pratica costante dell'improvvisazione, pur non recando alla sua individualità artistica elementi di rinnovamento o di sostanziale modificazione, contribuì a dargli una padronanza sempre più completa dei mezzi tecnici e a rivelargli tutte le possibilità del suo strumento. Risultato di questo periodo di concentrata meditazione, in cui il musicista approfondisce e risolve i più ardui problemi della tecnica organistica, sono i *Capricci* del 1624, in cui il virtuosismo diviene arte e il procedimento, meccanicamente acquisito attraverso ripetute esperienze, è completamente dissolto nel fuoco della fantasia.

Il nome stesso di capriccio indica il desiderio di risolvere con maggior libertà i problemi che l'attuarsi dell'ispirazione fa sorgere, di spezzare la catena del formalismo. Qui Frescobaldi piega la polifonia strumentale alle più intime esigenze del suo spirito, rendendola flessibile e adattabile a tutte le sinuosità dell'espressione, che riesce tersa, luminosa, nitidissima.

Il secondo libro delle toccate segna la maturità libera e forte del genio di Frescobaldi, che a quarant'anni raggiunge il pieno equilibrio delle sue facoltà e forze interiori. Sparisce da esse ogni carattere d'improvvisazione, inteso nel senso di una incidentalità episodica scivolante nell'arbitrio; e sparisce del pari ogni traccia del manierismo figurativo, in uso nella pratica organistica anteriore. L'artista traccia vasti quadri sonori che si dilatano per intima forza espressiva, racchiudendo tutti i caratteri della personalità frescobaldiana,

concentrati in una omogenea e compatta unità. La gravitazione di tutti gli elementi intorno al nucleo tematico, si concilia e si fonde al dettaglio fantasioso. L'oscillazione tonale ed armonica, ancora sensibile se ci riferiamo a tempi posteriori, non scema la saldezza interiore dell'organismo sonoro.

Nei *Fiori Musicali* del 1635, Frescobaldi ritorna alla più severa forma del contrappunto strumentale, al tipo, cioè, del ricercare privo d'ogni figurazione decorativa. È un riaccostamento agli essenziali valori tematici del soggetto e del controsggetto, al serrato movimento delle parti, agli sviluppi austeri e intensi. In questa raccolta riaffiorano tutte le forme da lui trattate anteriormente: toccate, capricci, ricercari. L'ossatura intellettuale sembra farsi preponderante; ma si tratta invece di un'arte in cui tutto è interiorità, e che scrupolosamente espunge anche una sola nota che non entri nella essenzialità del disegno.

Volendo compendiare con una formula riassuntiva il tratto essenziale della personalità di Frescobaldi, Luigi Ronga lo definisce il lirico d'una grande fede. È una definizione efficace, ma che non amlette tutte le forme e le tendenze, tutte le caratteristiche e le qualità dell'arte frescobaldiana, della quale contrassegna bensì esattamente il contenuto individuale, ma non precisa il significato storico. Il Ronga ci dà tutti gli elementi per inquadrare storicamente la personalità di questo artista, ma non procede poi a tale inquadramento, mostrandosi influenzato dal pregiudizio dell'estetica idealistica spinta alle sue ultime conseguenze; pregiudizio per cui l'artista viene considerato come una monade isolata, così che, analizzando la sua opera, si rescinde ogni nesso evolutivo che possa consentirci di scorgere ciò che essa rappresenta e significa nella realtà innegabile ed effettuale del progresso artistico. Per questo, anche dopo lo studio per molti rispetti magistrale del Ronga, è ancora alla definizione di Guido Pannain che bisogna ricorrere, se si vuol intendere ciò che l'opera frescobaldiana esprime e rappresenta nella evoluzione della musica strumentale, e qual'è il suo rapporto col passato e l'avvenire, il suo valore ideale di significatività storica. « Frescobaldi — dice dunque il Pannain — riesce « alla sistemazione intrinseca di tutto il materiale prodigato « dai virtuosi della tastiera nel cinquecento, ed anima e ri- « crea la tecnica tradizionale. L'opera di Frescobaldi è vera-

« mente singolare per il nuovo equilibrio tra virtuosità ed « espressione: la virtuosità che diventa espressione e quindi « non è più virtuosità. La sensualità umanistica si fonde con « l'ambiente armonico dell'antica liturgia, e ne viene fuori « una forma nuovissima, capricciosissima nel ritmo e ondu- « lante nella vaghezza d'un tempo rubato originale, tutta « trapunta di luminosità cangianti, come un tremolio di stelle « in un firmamento di notte serena. È la fusione miracolosa « di due elementi incomponibili: la tonalità liturgica e la « sensualità profana. Piccoli temi, frastagli d'incisi che « fremono di vita, sono come una massa incandescente che « penetra gl'infiniti giuochi di suoni e s'innestano a svolazzi « e merletti di scale e passaggi sereziati di cromatismi. E da « tutta quest'onda di musicalità si sprigiona una melodia in- « tensa... Appunto perchè risulta di elementi che, pure in an- « titesi per loro natura, finiscono per accordarsi: la tradi- « zione mistica e l'umanità moderna, appaiate da un intuito « singolare, producono una nuova, indefinibile armonia. Una « sonorità errabonda, una elasticità di ritmi in tonalità stra- « ne, uno stato di mezzo tra l'antica armonia e quella mo- « derna che, mentre si annunzia e pare voglia affermarsi, « subito svanisce nell'incertezza dell'ambito tonale e ridiventa « primitiva. E l'espressione è tutta d'un fascino travolgente; « una malia come di profumi d'una spezie nuova agitata da « turiboli ove fino a ieri fumarono i vapori dell'incenso, ma « che ora ha nuovi aromi e penetra nelle radici e ottenebra « i sensi. È tutta una sensibilità nuova, una sensualità raffi- « nata che complica il sentimento religioso individuale nella « ricercatezza letteraria di emozioni fuggevoli e pene- « tranti » ⁽¹⁾.

Così, verso la metà del seicento, l'arte organistica attinge in Italia altezze ancora inarrivate, sia per la forma, sia per lo sviluppo della tecnica. Dalle semplici entrate politematiche delle voci che le « canzoni da sonare » ereditarono dalle composizioni vocali, si perviene con la toccata e il ricercare di Frescobaldi all'analisi tematica dell'idea musicale, futura base dello sviluppo sinfonico. Gli ornamenti, usati dapprima

(1) G. PANNAIN: *Il Rinascimento e la Musica*; « Riv. Mus. It. », Torino, Bocca, 1920.

arbitrariamente, ora, nei migliori modelli, divengono elementi tematici costituenti una parte integrante del soggetto. Di tali pregi abbondano le opere di Fabrizio Facciola, Orazio Martino, Vincenzo Gottiero, Antonio Zazzerino, Pomponio Nenna, Giovanni Francesco Gliro, Giovanni Pietro Gallo, autori che seguono il buon cammino dell'arte, senza però recarvi nulla di veramente originale, nè per l'invenzione, nè per la tecnica. Un contributo all'arte dello sviluppo tematico recano pure i ricercari di Girolamo Barthei, pubblicati a Roma nel 1618; quelli di Luigi Battiferri, urbinato, maestro di cappella dell'Accademia dello Spirito Santo di Ferrara, e quelli di Cristoforo Piochi, maestro di cappella del Duomo di Siena.

Importanza di gran lunga maggiore ha l'opera organistica di Michelangelo Rossi (morto verso il 1660), allievo di Frescobaldi, a un tempo violinista, cembalista e organista. Il Rossi, del quale abbiamo già fatto parola tra i clavicembalisti, merita qui un posto d'onore. Oltre all'opera teatrale *Erminia sul Giordano*, rappresentata al teatro dei Barberini nel 1637, scrisse un libro di *Toccate e Correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo*, ⁽¹⁾, composizioni mirabili che devono porsi fra le migliori dell'epoca.

Ma il maggiore esponente dell'arte organistica italiana nella seconda metà del secolo XVII fu Bernardo Pasquini, (che già vedemmo essere stato instauratore e innovatore almeno nell'ambito della sonata di clavicembalo), nato il 7 dicembre 1637 a Massa di Valdinievole, in Toscana, morto a Roma il 21 novembre 1710. Giovinetto, fu mandato dai genitori alla scuola del pievano Mariotto Bocciantini, a Uzzano, presso Pescia, dove convenivano abitualmente i fanciulli di Valdinievole per impararvi un po' di latino e di letteratura. Il Padre Martini afferma (sebbene non si sappia con qual fondamento) che Bernardo fu educato in Ferrara, dallo zio paterno don Giovanni Pasquini, e aggiunge che: « il predetto « sacerdote, suo zio, avendo scorto l'inclinazione alla musica « del nipote, lo fece erudire da professori di quella città; et « avanzandosi oltremodo nel profitto, con ammirazione parti- « colare nel suono del Cimbalo e Organo, fu raccomandato

(1) Roma, senza data, ristampata nel 1657.

« ad un nobile personaggio in Roma, ecc., ecc. ». Ma di questo soggiorno del giovane Pasquini a Ferrara non si possiede altra testimonianza che quella del padre Martini.

Comunque, Pasquini dovette trovarsi in condizioni tali da potersi formare una cultura molto estesa, che gli consentì di dare saggi poetici e drammatici, tra i quali una commedia che fu anche stampata: *La Tessalonica*. Trasferitosi a Roma nel 1650, vi completò la sua educazione musicale con Loreto Vittori e fors'anche con Cesti. Spirito profondo e versatile, Pasquini aveva compresa la necessità per un vero artista di attingere il nutrimento vitale dello spirito alle fonti più austere del passato e di assimilarsi tutti i portati della tradizione, anche se apparentemente estranei al modo attuale di sentire e concepire l'arte; e a differenza della maggior parte dei suoi contemporanei, che consideravano l'arte palestriniana come un'anticaglia ormai posta fuori uso, Pasquini ne comprese l'alto valore ideale, e non cessò mai dal farla oggetto di lunghe e appassionate meditazioni. La sua ammirazione per il Palestrina era tale che — dice il Baini — « in un volume d'interi partiture, scritto di suo pugno nell'anno 1690 e da me fortunatamente posseduto, « scrive alla prima pagina queste precise parole: — quello « che pretenderà essere maestro di musica come anche organista e non bevè del latte di queste divine composizioni « del Palestrina, senza dubbio che sarà sempre poverello. « Sentimento di Bernardo Pasquini povero ignorante — ».

A Roma Pasquini strinse amicizia con Arcangelo Corelli, col quale collaborò ad esecuzioni musicali, suonando ciascuno di essi il proprio strumento, o dirigendo a vicenda loro composizioni. Nominato organista della Basilica Liberiana di S. Maria Maggiore, e nel 1664 anche nella chiesa di S. Maria in Aracoeli, Pasquini trascorse nella città eterna il resto della sua esistenza, pur facendo frequenti viaggi artistici, tra cui uno a Parigi, ove si recò in compagnia del cardinale Fabio Chigi e dove suonò davanti a Luigi XIV. La sua fama di esecutore e compositore fu grande. Si coniarono medaglie recanti la sua effigie; fu nominato membro dell'Arcadia e onorato da Cristina di Svezia e dalla famiglia granducale di Toscana. Formò numerosi allievi italiani e stranieri accorsi alla sua scuola, fra i quali si possono ricordare: Giovanni Filippo Krieger di Norimberga; Giorgio

Muffat; Bernardo Gaffi, autore di cantate a voce sola e con strumenti; Francesco Gasparini (Lucca, 1668-1736, Roma), specialmente noto per il suo trattato *L'armonico pratico al cembalo*, rimasto in uso fino alla metà del secolo scorso. Non è improbabile che anche Domenico Scarlatti abbia approfittato dell'insegnamento di Pasquini, sebbene manchi una prova che ci permetta di affermarlo recisamente.

Oltre alle arie e cantate disseminate in gran numero in parecchie biblioteche italiane ⁽¹⁾, a 14 opere teatrali rappresentate con successo sui teatri romani ⁽²⁾, ad 8 oratōri ⁽³⁾, e a tre interessanti mottetti, Pasquini dette un mirabile contributo alla letteratura organistica con le sue toccate d'impronta austera e sobriamente ornata, di fattura ampiamente svolta con sviluppo di grandiose sonorità e coi suoi ricercari e le sue canzoni francesi, concepite nel consueto stile imitativo. La musica strumentale pasquiniana ci offre, insieme a quella frescobaldiana, i più bei saggi di organicità stilistica

(1) Nove volumi di tali composizioni si trovano alla Biblioteca Estense di Modena, altre figurano in raccolte miscellanee possedute in manoscritti dal Liceo Musicale di Bologna, ed altre ancora si trovano nell'archivio della Basilica di S. Petronio nella stessa città. Cinque volumi di cantate ed arie pasquiniane sono passate alla Biblioteca Vaticana da quella dei Barberini, mentre altre sono contenute in alcuni codici della Biblioteca Marciana di Venezia e in quella Laurenziana di Firenze. La Biblioteca del Regio Istituto Musicale di Firenze possiede una grande cantata a 5 voci che s'intitola *Applauso Musicale*, ed è preceduta da un concerto grosso. All'estero la raccolta più importante è quella posseduta dal British Museum di Londra. Eleganza e nobiltà di fattura, larga ispirazione melodica, ampiezza di svolgimenti, rigoroso ordine dell'insieme, sono i caratteri delle composizioni vocali di Pasquini, che per il sapore arcaico si collegano alla produzione secentesca, ma per l'invenzione melodica chiara e ben periodata segnano un alto grado di maturità stilistica.

(2) La prima di tali opere è: *La sincerità con la sincerità ovvero di Tirinto*, rappresentata per iniziativa degli accademici sfaccendati nel 1672. Seguirono: *Amor per vendetta ossia Alcasta* (1673), rappresentata al Tor di Nona; *La donna ancora è fedele* (Roma, 1676), in tre atti e un prologo su libretto di Domenico Filippo Contini, rimaneggiato in seguito per i teatri di Napoli, dove si rappresentò con musica di A. Scarlatti; *Artide* (1678), rappresentata a palazzo Colonna; *Dev'è l'amore è pietà* (Roma, teatro Capranica, 1679); *Idalma* (1680); *Lisimaco* (1681), su libretto d'un medico romano, Giacomo Sinibaldi, che però si

e di fusione fra lo stato ispirativo e l'elaborazione tecnica che il secolo XVII ci abbia lasciato. « Quelli che credono la « logica e l'unità di questo sviluppo, nella musica strumen-
« tale, essere una qualità fatta valere primieramente da mae-
« stri tedeschi, una loro proprietà, — scrive Luigi Torechi —
« leggendo una qualunque delle toccate di Pasquini (non dico
« dei suoi ricercari perchè per necessità formali del canone
« o del fugato a cui aderiscono, essi vivono d'una continua
« ripercussione nel tema o di episodi tratti da esso), avreb-
« bero una nuova conferma di ciò che apprendemmo già in
« altri casi, e cioè che anche questa qualità è propria degli
« italiani nostri dell'età classica ».

Con Bernardo Pasquini, con Domenico Zipoli (nato nel 1675), e con Fabrizio Fontana, intorno al quale non si hanno notizie, ma del quale si conserva una raccolta pubblicata a Roma nel 1677, dov'era organista in San Pietro, e riprodotta in parte dal Torechi ne *L'arte Musicale*

firma con l'anagramma di Comagio Baldosini, adattata l'anno seguente dall'Aureli alle scene veneziane, sulle quali apparve al teatro S. Salvatore con musica di Legrenzi. Al *Lisimaco* succede nella produzione teatrale pasquiniana *La Tessalonica* (fine del 1682 o principio del 1683); *Arianna* (Roma, teatro Colonna, 1685); *La caduta del regno delle amazzoni* (1690); *Eudossia* (1692); *Seleuco* (Roma, Tor di Nona, 1693); *Alessandro Amante* e *La forza d'amore*, delle quali s'ignorano le date. Il valore di queste opere è assai scarso. Esse non sono che una successione di recitativi e d'ariette che non differiscono da quelle prodotte dal Pasquini con tanta fecondità. La nota comica e sentimentale vi è espressa in modo abbastanza gustoso; ma dal punto di vista drammatico sono d'una ingenuità affatto primitiva. L'istrumentazione (2 violini e basso) è rudimentalissima e di gran lunga inferiore a quella di Monteverdi e Cavalli.

(*) Cinque di questi oratori sono alla Biblioteca Estense di Modena, mentre degli altri neppure si conosce se e dove si trovino le partiture. Di questi ultimi si sa però che uno (*L'idolatria di Salomone*) fu rappresentato a Roma l'anno 1686 nel Collegio Clementino; *Il colosso della costanza* al Seminario Romano nel 1689; il terzo, *S. Filippo Neri*, è ricordato dal Villarosa. I titoli degli altri sono: *Il martirio dei Santi Vito, Modesto e Crescentino sotto la tirannide di Diocleziano Imperatore*, a 4 voci con strumenti, su parole dell'abate Closen; *S. Alessio*, a 5 voci con strumenti, su poesia di Monsignor Bernini; *S. Agnese*, a 5 voci con violini; *La sete di Cristo*, con quattro soli personaggi; *Mosè*, che meglio degli altri s'avvicina al vero tipo oratoriano.

in Italia, si esaurisce la parte più nobile e significativa della produzione organistica alla fine del seicento e in principio del settecento. In seguito, tranne poche eccezioni, la piena indipendenza dell'arte organistica va diminuendo e perdendo i suoi caratteri distintivi, per ricongiungersi e confondersi con altre forme musicali, e specialmente con la musica clavicembalistica. Le diverse scuole strumentali, che il progresso artistico aveva gradatamente differenziato e nettamente individuato, dopo la metà del seicento influiscono reciprocamente l'una sull'altra. Lo stile dei violinisti presta parecchi procedimenti alla musica di clavicembalo, e le tendenze caratteristiche di questa stessa musica s'insinuano a poco a poco nell'arte organistica. Lo stile monodico, che in Italia prevale in modo sempre più esclusivo, pone in seconda linea la severità dell'elaborazione. Lo stile concertato penetra nelle chiese, e il segno del melodramma è visibile in tutti i campi della produzione musicale italiana. La tendenza alla virtuosità e all'improvvisazione si fa sempre più predominante. Ma questo non scema il valore delle precedenti conquiste, attraverso le quali gli organisti italiani, con sforzo incessante di affinamento stilistico e di arricchimento tecnico, elaborarono gli elementi formali e i procedimenti costruttivi che si ritroveranno nelle migliori pagine di Haendel e G. S. Bach. Sotto questo rispetto, l'aurea catena formata da Frescobaldi, Rossi, Pasquini e dai loro discepoli congiunge i massimi esponenti dell'arte organistica tedesca alla più pura ed alta tradizione italiana.

§ IV.

Le origini della letteratura violinistica si confondono con quelle della letteratura clavicembalistica ed organistica e ci riconducono ai nomi dei due Gabrieli, di Florenzio Maschera e degli altri compositori che, nella seconda metà del cinquecento, elaborano i prodromi della musica strumentale. Nel 1542 Silvestro Ganassi dal Fontego pubblicò a Venezia *La regola rubertina per insegnar a suonare la viola d'arco*. Il Castiglione parla nel *Cortigiano* di composizioni strumentali scritte per quattro viole, cioè per un complesso strumentale

che, mentre riproduceva esattamente la costituzione del complesso corale (soprano, contralto, tenore e basso), antieipava quella del quartetto d'archi (due violini, viola e violoncello). La viola detta « da braccio » prelude al violino, come quella « da gamba » al violoncello. Questi strumenti fanno frequenti apparizioni nella pittura cinquecentesca. Per essi (come già constatammo per il liuto e l'organo) si trascrivono composizioni vocali; e quando prevale la consuetudine di aggiungere parti strumentali a quelle vocali per raddoppiarle e rafforzarle o, magari, rimpiazzarle, la famiglia delle viole divenne uno dei principali fattori dell'orchestra cinquecentesca.

Al principio del seicento nasce una vera letteratura violinistica, che non tarda a propagarsi e a moltiplicarsi in un gran numero di compositori e di opere. La culla di questa nuova arte è l'Italia settentrionale. Brescia, Venezia e, più tardi, Bologna sono i maggiori centri della musica violinistica secentesca. Alla fine del secolo XVII Corelli trapianta a Roma il germe fecondo, e col prestigio del suo nome e la alacrità del suo insegnamento, fonda la più gloriosa scuola violinistica che mai sia esistita, a cui si riallacciano, direttamente o indirettamente, tutti i maggiori artisti del settecento, fino a G. B. Viotti. Durante questi due secoli, l'Italia tiene per comune consenso il primo posto nell'arte del violino, non solo per l'eccellenza dei compositori e degli esecutori, ma anche per la perizia, rimasta insuperata, dei liutai; cosa tutt'altro che trascurabile per ciò che concerne lo sviluppo della tecnica; giacchè, nelle relazioni pressochè quotidiane tra fabbricanti ed esecutori, i primi trovavano negli artisti una guida sicura per il perfezionamento dei modelli, mentre i secondi trovavano nell'opera dei liutai un materiale sempre meglio rispondente ai progressi dell'arte. Fu a Brescia e a Cremona che la liuteria raggiunse il suo maggior splendore; a Brescia con Gasparo da Salò, G. P. Maggioni, Zanetto; a Cremona con gli Amati, i Stradivari e i Guarneri. Questo fervore di vita su un territorio relativamente così limitato, attesta la perennità di un movimento che, se per qualche decennio non mise capo alla formazione di vere e proprie scuole, presentandoci piuttosto l'aspetto d'un vario incrociarsi di scambi e di influenze, non per questo doveva riuscire meno fecondo di risultati e di orientamenti che, nel loro insieme,

fondano una tradizione ricca di gagliarde energie e di possibilità esplicative.

Quando i violinisti cominciano a scrivere per il loro strumento, creando rapidamente una tecnica ad esso adeguata, essi esprimono abitualmente il loro pensiero musicale nelle forme della sonata da chiesa e della sonata da camera, che divengono predominanti. La sonata da chiesa consta in generale di 4 movimenti: un preludio lento e di carattere grave, un allegro in stile fugato, un secondo adagio analogo al primo, un finale nuovamente vivo. La sonata da camera o *suite* si compone invece di danze disposte in guisa che le gravi sarabande e le lente allemande si alternino alle gighe e alle correnti d'andamento vivace. Come si vede, è la legge del contrasto che regola le disposizioni simmetriche della sonata, acquistando un carattere sacro o profano secondo gli elementi adottati. Nello sviluppo ulteriore delle forme, queste distinzioni spariscono e non rimane che il principio che le informa. La sonata da camera idealizza le forme di danza, sopprimendone i titoli ed elaborandole da un punto di vista meramente musicale, e deriva dalla sonata da chiesa gli andamenti che le sono propri, prestandole in compenso la leggerezza e plasticità dello stile profano. Da questo scambio esce il tipo sonatistico che, alla fine del seicento, troviamo già nettamente costituito e che Corelli innalza alla maggior perfezione. I progressi della sonata si compiono attraverso le seguenti fasi: abbandono delle forme rigorosamente polifoniche a cui viene a poco a poco a sostituirsi uno stile più libero; adozione d'una forma che ai motivi giustapposti sostituisce una serie di motivi idealmente collegati o formanti contrasto per il ritmo e il movimento secondo un piano metodico; e, allorché la sonata diviene un organismo omogeneo e saldamente costituito, passaggio dall'espressione generale e astratta a quella segnata da caratteri individuali, sebbene d'una musicalità non meno intensa e ricca.

Gianbattista del Violino (in realtà Jacomelli), ugualmente famoso come cantore, arpista; Camillo Cortellini, nato probabilmente a Bologna dove fu al servizio della Signoria e autore di parecchie composizioni religiose, la prima delle quali fu pubblicata nel 1606, assai pregiato per il suo talento di esecutore; Michelangelo Rossi, già menzionato come cembali-

sta e organista, sono i primi nomi che si presentano nella storia del violino. Seguono cronologicamente: Biagio Marini, bresciano; Carlo Farini (o Farina), mantovano, che fu al servizio dell'Elettore di Sassonia; Paolo Quagliati, romano, organista nella Basilica di S. Maria Maggiore, che nel 1623 pubblicò una *Sfera Armonica* contenente parecchi pezzi violinistici; Martino Pesenti, autore di *Correnti alla francese* e di *Correnti, Gagliarde e Balletti Diatonici*, composizioni già assai notevoli per invenzione e sviluppo; Marco Uccellini, che fu maestro di cappella della Corte di Parma, dove fece rappresentare tre opere (1673-75-77) e che nel 1645 pubblicò 33 sonate (op. IV), parte per due violini, parte per violino e basso, in cui troviamo già indicate dal compositore le divisioni in più movimenti (grave, allegro, adagio); Tarquinio Merula, di Bergamo, dove divenne maestro di cappella nella chiesa di S. Maria Maggiore; Bartolomeo Montalbano o Mont'Albano di Palermo, che fu maestro di cappella della chiesa di S. Francesco in Palermo, dove nel 1629 pubblicò un libro di « sinfonie a uno o duoi violini e trombone con partimenti per l'organo con alcune a 4 e viole »; Michelangelo Verovio, romano, stimatissimo per la sua virtuosità, autore di pregevoli sonate per violino solo con basso continuo; G. B. Buonamente, bergamasco, che nel 1636 pubblicò una raccolta di sonate e canzoni per due violini e basso; Simone Arietto, di Vercelli, celebre al principio del seicento; Don Maurizio Cazzati, nato verso il 1620 e membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna, al quale si devono, oltre a parecchie opere religiose, alcune raccolte di sonate per violino; Massimiliano Neri, organista del grande organo in S. Marco a Venezia nel 1654, autore di due libri di sonate; Nicola Matteis o Mattheis, che verso il 1674 si stabilì a Londra dove diè fuori 4 raccolte di arie, fughe, preludi, ecc.; G. B. Piazza, romano, che pubblicò parecchie raccolte di canzoni e canzonette per una viola e di « balletti, correnti, ciaccone, ecc. ».

Da questa moltitudine di nomi e di opere, che ci consentono di valutare esattamente la perennità del movimento e lo stabilirsi in Italia d'una vigorosa e rigogliosa tradizione di cultura e di tecnica violinistica, non tardano ad emergere alcune personalità di più nitido rilievo individuale, che nelle loro composizioni lasciano impresso il segno d'una maggiore

originalità e forza inventiva, concorrendo in più vasta misura e con più visibile efficacia al progressivo ampliamento e consolidamento delle forme. Andrea Falconieri, del quale non si hanno notizie biografiche e che nella sua raccolta di *Canzoni, sinfonie e fantasie a diversi istrumenti* (Napoli 1650), offre saggi di tutte le forme in uso: capricci, correnti, gagliarde, allemande, sinfonie, follie, battaglie per violini e viole ovvero « altro stromento », a 2 e 3 parti con basso continuo. Le composizioni di Falconieri recano titoli caratteristici in lingua spagnola e italiana, come: *L'Eroica, La Dichosa, La Valente, Canciona dicha la preciosa, La Carrilla, Sinfonia dicha la Gerarda, La Innamorada, Ciaccara, La Muroya, Corriente, L'Amata Aurelia, Bayle de los dichos diaboios, La Duchessella, Capriccio bisbetico, Brando d'Abril*, ecc. L'orditura armonica è costituita da due parti di canto scritte in chiave di violino, dal basso di viola che equivale al violoncello, e dal basso continuo che s'intende scritto per l'organo, la spinetta o il clavicembalo. La forma in generale è quella della danza a struttura bitematica. Si fa strada in questi pezzi quella tendenza descrittiva che in Italia s'incontra più spesso nei violinisti che nei clavicembalisti, i quali, quando la seguono, lo fanno appunto sotto l'influsso della letteratura violinistica.

Giovanni Legrenzi, al quale già si è accennato come operista, tiene pure un posto notevole tra i rappresentanti dell'arte violinistica secentesca. La profonda conoscenza ch'egli possiede degli strumenti ad arco, pone le sue sonate a 2, 3 e 4 parti, costituenti la sua opera X, in prima linea fra le composizioni strumentali di quel periodo. Esse constano di 3 o 4 tempi, in ognuno dei quali l'autore impiega minute spezzature ritmiche; la forma è bipartita e non si stacca dal modello corrente, ma l'invenzione vi è abbondante e la fattura saldamente sostenuta da una forte ossatura contrappuntistica. Le più interessanti sono quelle scritte per 2 violini, viola (alto), e una viola da gamba col basso continuo per l'organo, combinazione strumentale che anticipa quella del moderno quintetto (quartetto d'archi e pianoforte).

G. B. Mazzaferata o Mazza Ferrata, di Como, maestro di cappella a Ferrara, è un artista veramente superiore che lasciò composizioni d'alto pregio, fra cui primeggiano le sonate per due violini con un basso di viola, pubblicate a

Bologna nel 1674, che presentano grande vivacità di stile. Alcune sono precedute da introduzione di movimento grave, a cui segue l'allegro in stile imitativo.

Il maggiore dei precursori di Corelli è Giov. Battista Vitali (nato presso Cremona nel 1644, morto a Modena il 12 ottobre 1692), per lungo tempo confuso col figlio Tommaso. Esordì come « suonatore di violino da braccio » in S. Petronio a Bologna: tale almeno è il titolo ch'egli prende nelle sue pubblicazioni dal 1666 al '68. Nelle opere posteriori egli si qualifica « maestro di cappella del Santissimo Rosario di Bologna » (1674); « vice-maestro di cappella di S. A. Seren.ma Duca di Modena »; e da ultimo, maestro di cappella della stessa Corte modenese. Sempre poi è chiamato « accademico filaschiese ». Dalle dediche delle sue opere, come dalle note apposte dagli editori alle frequenti ristampe che se ne fecero, si può chiaramente scorgere la fama di cui godeva.

L'interesse delle composizioni di G. B. Vitali, non nasce soltanto dalla poderosa tecnica contrappuntistica che conferisce loro una fibra vigorosa, ma anche dalle innovazioni formali che esse ci presentano e dalla alacrità inventiva che in molte parti vi si rivela. L'ampiezza della sua ispirazione non si ritrova in altri prima di Corelli. La sua produzione comprende balletti, gighe, correnti, sarabande concertate da 2 a 6 strumenti, sonate da camera a 3 (2 violini e violone). Tutte queste composizioni hanno un basso continuo affidato all'organo o alla spinetta. La forma in esse si concreta e si allarga. Il gusto e la ricerca dell'unità tematica si fanno sentire, pur non riuscendo a cementare intrinsecamente la frammentarietà ancora persistente della struttura. In questa fase di elaborazione assidua e incessante delle forme, tra le incertezze dei precursori e le necessità espressive e costruttive che ogni giorno sempre più imperiosamente si affermano, i compositori, spinti dal bisogno di plasmare organismi unitari, ricavano talvolta i diversi tempi della *suite* da un unico tema variamente modificato, segnando il passaggio graduale dalla forma della variazione alla tecnica dello sviluppo propriamente detto. Dalla sonata di G. Gabrieli in un sol tempo e con pluralità di temi, alla unità tematica già chiaramente intuita e perseguita — se non ancora pienamente attuata — di G. B. Vitali, il progresso

è considerevole. La composizione strumentale, che nei primi saggi si ricava dalla canzone « sine textu », in uso nel secolo XVI, ha acquistato una sua propria individualità e si svolge secondo leggi organiche. Dapprima essa si fonda unicamente sul principio dell'imitazione; un tema proposto da una voce imitato dalle altre è seguito da una breve pausa, dopo la quale un nuovo tema è a sua volta proposto e imitato, e si prosegue così fino al termine della composizione, usando esclusivamente questo procedimento. Ne consegue un'assoluta frammentarietà e inorganicità dell'esposizione tematica, che i brevi periodi imitativi bastano appena a saldare. La tonalità risente ancora delle scale arcaiche, e l'insieme appare elementare e primitivo. Verso la metà del seicento, per contrario, la pluralità dei temi, se non del tutto abolita, è almeno razionalmente regolata e distribuita. Nella successione dei tempi, in cui la sonata s'è venuta distinguendo e organizzando, si ricerca il contrasto dei movimenti nettamente caratterizzati. Di solito i tempi si succedono in ordine ternario, e ognuno di essi è costituito da due temi e reca il ritornello. Tale appunto è la sonata di G. B. Vitali, ampia e chiara nel discorso melodico, sempre intensamente espressivo, animato dal largo soffio dell'ispirazione.

Intorno a Vitali è una così copiosa fioritura d'artisti e una tale ricchezza di produzione, da rendere estremamente difficile ogni tentativo d'aggruppamento o anche di mera enumerazione. Nella enorme quantità di sonate e capricci appartenenti a un gran numero d'autori, non è agevole scoprire caratteristiche individuali. La maggior parte di questa musica strumentale pecca d'uniformità. Non dimentichiamo però che questo fatto è comune ad ogni secolo. Le grandi personalità sono sempre rare. È già molto se si possono distinguere le sonate del conte Pirro Capecelli Alberti, appartenente a una famiglia patrizia bolognese e che, sebbene dilettante, deve annoverarsi tra i migliori compositori di musica strumentale del suo tempo, e lasciò un libro di sonate a due violini ed organo e, col titolo di *Plettro Armonico*, 10 sonate da camera per 2 violini e basso con violoncello obbligato; di Carlo Filippo Belisi, che nel 1691 pubblicò a Bologna una raccolta di balletti e correnti per 2 violini e basso continuo, e nel 1700 un libro di sonate a tre; di Carlo Antonio Marini, violinista nella chiesa di

S. Maria Maggiore a Bergamo, autore d'un grande numero di sonate per violino solo o accompagnato; di Carlo Piazzi, maestro di cappella della Cattedrale di Bologna; di Giuseppe Colombi, maestro di cappella della Corte ducale e della Cattedrale di Modena, autore di due libri di sonate; di G. B. Borri, autore di 12 sinfonie per due violini e violoncello con organo (1687); e — continuando — Ignazio Albertini, milanese, che nel 1690 pubblicò a Vienna un libro di 12 sonate per violino, dedicato all'imperatore Leopoldo I; Bartolomeo Bernardi, nato a Bologna, dove pubblicò un libro di sonate da camera per due violini e violoncello con violone o cembalo, e una raccolta di sonate per violino solo e basso continuo; Micheletti, che si fece notare con un libro di concerti; G. B. Brevi, organista della Cattedrale di Bergamo, che nel 1693 pubblicò a Bologna una raccolta intitolata: « *Bizzarrie Armoniche*, ovvero sonate da camera a due e tre strumenti e basso continuo »; G. B. Gigli, detto, non si sa perchè, il tedesco, virtuoso addetto al servizio del duca di Toscana e autore di pregevoli sonate da chiesa e da camera col basso continuo per l'organo (1690); Stefano Pasino; Giorgio Buoni; Lorenzo Penna; Giovanni Andrea Alberti; Carlo Predieri; Carlo Andrea Mazzolini; Giuseppe Prandi; Francesco Jarrè; Alessandro Ziani; Tommaso Motta; Pietro Migali; Francesco Antonio Mamigliano; Gio. Antonio Pandolfi Meali; nomi che sono ben lungi dall'esaurire la fitta schiera di quelli che recano un contributo più o meno originale e significativo alla letteratura violinistica della seconda metà del seicento, e ai quali conviene aggiungere quelli di Pietro Giuseppe Sandoni, clavicembalista e compositore drammatico, divenuto principe dell'Accademia Filarmonica di Bologna; Andrea Grossi, violinista al servizio del duca di Mantova, sua città nativa, al quale il Torchi attribuisce tre libri di composizioni strumentali, pubblicati rispettivamente nel 1679, 1682 e 1685; Elia Vanini; Giuseppe Antonio Bernabei; Isabella Leonarda; Giuseppe De Castro; Giuseppe Iachini; Pietro e Gianbattista degli Antoni, Giovanni Bonaventura Viviani; Carlo Manelli; Domenico Zanatta; Ippolito Boccalini; Attilio Ariosti e Domenico Gabrielli che nelle sue composizioni violinistiche offre saggi di un'arte elevatissima per la purezza del di-

segno, che talvolta assume un'impronta di squisita e impreveduta modernità.

Dal 1663, anno in cui appaiono le prime opere di G. B. Vitali, alla fine del secolo XVII ed oltre, le stamperie bolognesi del Monti, del Silvani e del Micheletti mettono fuori una quantità ragguardevole di musica strumentale. Alle primitive forme di danza succedono le sonate, i concerti, le sinfonie. In tutti gli autori della seconda metà del secolo XVII, troviamo uno stile elaborato, figurazioni più complesse, ritmica più snella, tecnica più sperimentata; in tutti si comincia a notare una comunanza di precetti armonici, contrappuntistici, estetici, un complesso di affinità e di analogie che segna il costituirsi d'una vera e propria scuola. Bologna ne divenne ben presto il centro più attivo; ed è dalla scuola bolognese che uscirono i due maestri del Corelli: Giovanni Benvenuti e Leonardo Brugnoli, che fecero parte entrambi della cappella di S. Petronio. In quegli anni Bologna risuonava del tripudio di dolci armonie, echeggianti nelle accademie e nei teatri privati; e nelle ricorrenze solenni del culto religioso, lo sfoggio dei grandiosi concerti musicali, eseguiti nelle cappelle di S. Giovanni in Monte, S. Salvatore e S. Petronio, accresceva la maestà ieratica dei templi e dei riti. Numerose scuole strumentali sorgevano e progredivano, stimolate dalla reciproca emulazione; e sotto il loro magistero si mettevano i giovani, desiderosi di dottrina e di rinomanza. Le prosperose case editrici, a cui abbiamo accennato, contribuivano grandemente alla diffusione della cultura musicale, esponendo e vendendo in capo alla piazza del Pavaglione: « sotto le volte de Pollaroli o sotto li banchi rincontro a le scale di S. Petronio », e « sotto il portico dell'ospitale della morte all'insegna del violino », le più apprezzate opere dei maestri della città.

È in questo ambiente, così favorevole al progresso della cultura musicale e allo sviluppo delle singole personalità artistiche, che si formarono i tre maggiori esponenti dell'arte violinistica, posti a cavaliere fra il sei e il settecento: Giov. Battista Bassani, Giuseppe Torelli e, maggiore di tutti, Arcangelo Corelli. Essi riassumono i portati di tutti i maestri anteriori e aprono il secolo XVIII innalzando l'arte violinistica alla sua più perfetta espressione.

Il nome di G. B. Bassani, così spesso negletto dagli

storici della musica, deve invece essere posto in prima linea fra quelli dei grandi creatori giacchè, se a lui non può essere logicamente attribuito il vanto d'aver contato Corelli tra i suoi discepoli ⁽¹⁾, resta pur sempre grandissimo il merito che gli spetta quale iniziatore d'una nuova fase dell'arte violinistica, dove occupa uno dei primi posti per l'intensità e la purezza dell'espressione, l'elevatezza della concezione, la profonda conoscenza degli effetti propri del quartetto d'archi che conferiscono alle sue opere il più alto valore, sia dal punto di vista stilistico che da quello tecnico. Nato a Padova verso il 1657, morto a Bergamo l'1 ottobre 1716, Bassani fu allievo di un tale Castrovillari a Venezia. Dal 1677 all'82 fu organista dell'Accademia della morte a Ferrara e maestro di cappella del Duca di Mirandola. Membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna dal 1677, ne divenne principe nel 1682; e dal 1683 fu elevato alle funzioni di maestro di cappella della stessa Accademia ferrarese della morte. Testimonianze dell'epoca parlano con grande ammirazione della sua abilità di virtuoso. La sua ricchissima produzione, che comprende molte opere vocali, talvolta con strumenti, include nel campo propriamente strumentale varie raccolte, tra le quali è specialmente notevole quella contenente 12 sinfonie a 2 e 3 strumenti con il basso continuo per l'organo, pubblicate a Bologna nel 1683 da Giacomo Monti come opera V, e ristampata nel 1688. Queste sinfonie anticipano la classica forma del quartetto italiano, ricco di contenuto melodico e di sviluppo sinfonico ⁽²⁾. Gli strumenti (2 violini, violoncello ed organo) s'intrecciano con una chiarezza espositiva dei temi e una saldezza architettonica mira-

⁽¹⁾ Bassani nacque nel 1657, Corelli nel 53; è quindi assai poco probabile che Corelli abbia ricevuto delle lezioni da un musicista che, per quanto ottimamente dotato, aveva 4 anni meno di lui, e al quale, se mai, avrebbe dovuto più verosimilmente impartirle.

⁽²⁾ La parola sinfonia ebbe da principio una grande larghezza di significato, servendo come termine generico di musiche tra esse affini. Così, frequentemente indicò la diffusissima sonata a tre, come già notava lo Scheibe nel suo *Kritischer Musicus* (1745), ove stabilisce le analogie correnti fra la sinfonia d'opera e quella da camera, e ancora più chiaramente il Rousseau che, nel *Dictionnaire de musique* (1768), dice essere in Italia le sonate in trio chiamate sinfonie.

bili per trasparenza, equilibrio e plasticità di linee. L'abbondanza e la coerenza degli sviluppi preludono all'arte, ampliata e consolidata della seconda metà del settecento.

Ricongiungendo Bassani a G. B. Vitali, si può chiaramente scorgere il progresso della forma. In Bassani i diversi tempi, talvolta costituiti d'un solo tema, tal'altra da due, rivelano un senso già assai vivo di ciò che dev'essere l'organismo unitario della sonata e della sinfonia. Il tema proposto sale dalla tonica alla dominante, attraverso un'idea episodica che lo rinforza, lo anima e lo sostiene. Qui la composizione, terminato il suo primo periodo, inizia il secondo, che ci riconduce alla tonica con procedimento simmetrico, dividendo nettamente il tempo in due parti, secondo il piano della forma binaria che sarà adottato da Domenico Scarlatti. Dalla composizione di Bassani, il formalismo derivante dalla lunga pratica contrappuntistica e che, in Vitali appare ancora visibilissimo, sparisce quasi interamente. L'artista guarda più addentro in sè stesso, esplora la propria coscienza, esprime i fantasmi del suo mondo interiore; e se questo mondo è idillico ed elegiaco, cioè più incline all'interimento sentimentale e al dolce cantare che alle forti passioni e alle gagliarde aspirazioni, ciò non preclude e non pregiudica la sua schiettezza e sincerità.

Giuseppe Torelli (Verona, 1650-8 febbraio 1709, Bologna) si stabilì a Bologna nel 1684, anno della sua nomina a membro dell'Accademia Filarmonica. Nel 1686 entrò a far parte dell'orchestra della chiesa di S. Petronio come suonatore di viola, posto che tenne fino al 1694. Nel 1695 si recò a Vienna per farvi eseguire un suo oratorio. Di qui passò ad Ansbach dove nel 1698 divenne maestro di cappella del Malgravio. Tornato a Vienna nel 1699, rientrò successivamente a Bologna nel 1701, dove fu riammesso nell'orchestra di S. Petronio, occupandovi questa volta uno dei primi posti. Per varie ragioni Torelli deve considerarsi come appartenente alla scuola di Bologna per la lunga dimora ch'egli fece in questa città dove svolse la parte più feconda della sua attività creatrice, per l'insegnamento che vi ricevette da Jacopo Perti, per il posto che occupò in S. Petronio. Le sonate di Torelli a 3 strumenti (due violini e violoncello col basso continuo; Bologna, Micheletti, 1695) sono divise in vari tempi brevi, di solito cinque o sei. La forma vi è bi-

partita. Essa consta di vari frammenti collegati e stretti insieme da analogie ritmiche e tematiche. Egli usa largamente i procedimenti contrappuntistici del canone, dell'imitazione, delle proposte e risposte, dimostrando grande alacrità inventiva.

Ma il nome di Torelli va legato specialmente all'invenzione del concerto grosso, attribuito alternativamente a lui e a Corelli, e che in realtà dovette essere elaborato simultaneamente da entrambi. Il concerto fu, dalle sue origini, un'opera musicale affidata a un piccolo numero di solisti, con accompagnamento d'orchestra. La sua provenienza è certamente italiana; ma da principio il termine « concerto », come quello di « sonata » e di « sinfonia », ebbe significato assai diverso da quello che ha assunto attualmente per noi. Tutte queste denominazioni indicarono una composizione per strumenti, così distinta e contrassegnata, quasi in opposizione alle forme della canzone o del madrigale, prettamente vocali. Il primo a servirsi della designazione di « concerto », fu probabilmente Lodovico Grossi da Viadana, che la applicò ad una serie di mottetti per voci ed organo, da lui pubblicati nel 1602 a Venezia presso l'editore Vincenti col titolo di *Concerti da Chiesa*. Questo titolo, adottato alla fine del seicento da Torelli per alcune delle sue opere strumentali, divenne però l'indice d'una nuova esigenza che nel frattempo s'era venuta affermando nell'ambito della letteratura violinistica. I virtuosi erano venuti gradatamente in possesso d'una tecnica sviluppatissima, che procurava loro con relativa facilità l'ammirazione del pubblico, il quale non lesinava compensi ed applausi. Questo fatto li trasse ad accordare le loro preferenze a una forma d'arte, in cui l'abilità individuale trovava modo d'affermarsi, emergendo dalla falange anonima e impersonale degli esecutori. S'instaurò così una nuova tecnica, che nella creazione del concerto trovò la sua consacrazione. La necessità di mettere in rilievo uno strumento o un piccolo gruppo strumentale (come nel concerto grosso) favorì le suddivisioni interne della struttura sinfonica, ampliò il dialogo, impose una cura diligente nell'equilibrio dell'insieme. D'altra parte, secondo il grado d'importanza acquistato dalle parti strumentali predominanti, i compositori si trovarono nella necessità di configurare la melodia in modo ch'essa consentisse di escogitare tutti gli espedienti del vir-

tuosismo. Questo nuovo atteggiarsi della composizione strumentale portò, da un lato, ad accentuare sempre più la preponderanza degli elementi decorativi sul contenuto dell'idea musicale e, d'altro lato, spinse i compositori a moltiplicare la varietà dei disegni e dei ritmi. La musica strumentale entrava nella sua fase più brillante; fase che culminerà in F. M. Veracini, Nardini, Locatelli, Tartini, Viotti.

L'antica sonata che, a poco a poco, s'era emancipata dalle forme di danza, giungendo a chiarire ed affermare il carattere indipendente dei vari tempi, diviene ora la palestra in cui i virtuosi compiono le loro acrobazie; e finchè il virtuosismo non si fa pletorico e parassitario, finchè esso si equilibra e si armonizza coi più alti fini dell'arte, i compositori italiani effettueranno conquiste di valore non perituro. Ma il campo creato apposta per mietere gli allori del virtuosismo fu appunto il concerto, dove uno strumento, innalzato alla dignità di protagonista, predomina sugli altri, che assumono la funzione subordinata d'accompagnamento. L'orchestra assolve, per tal modo, il compito dell'antico basso continuo, di cui costituisce, in certo senso, la derivazione e l'amplificazione; tuttavia essa non si limita a fungere da cornice armonica e da sostegno dello strumento principale, ma assume una parte per sè interessante, che si svolge con quest'ultimo dialogicamente in varie combinazioni e intrecci contrappuntistici. I nuovi compositori si ricollegano sempre consapevolmente al passato, fondendo tradizione e innovazione, conservazione e progresso. L'unità di tono, rigorosamente mantenuta dall'antica *suite*, a poco a poco, ottemperando alle nuove esigenze della sensibilità, è di quando in quando abrogata. Talvolta la modulazione ci porta alle tonalità relative. Si trovano dei concerti in cui l'andante è composto alla sottodominante del primo tempo, stabilendo così il principio che fu eretto a regola costante dai sonatisti e sinfonisti del periodo classico.

Le due forme del concerto, quello da camera e il concerto grosso, rispondevano perfettamente al nuovo ideale artistico. Nel concerto da camera lo strumento principale era accompagnato da un clavicembalo o da una spinetta; nel concerto grosso si avevano invece tre divisioni: il violino principale; il concertino formato da un quartetto d'archi (2 violini, viola e violoncello); il concerto grosso (dove il nome generico della composizione), costituito dal resto del-

l'orchestra. Da questa forma, che ebbe in Antonio Vivaldi il suo maggior esponente, doveva uscire il concerto moderno, creato da Viotti e praticato dopo di lui da tutti i più grandi maestri del violino. Ma già in Torelli e in Corelli il concerto grosso raggiunge un grado notevole di ampiezza. Torelli lasciò 12 concerti grossi composti da un violino principale, 2 violini, viola e basso di concertino, 2 violini e un violone (contrabasso di viola), costituenti il ripieno e sostituenti l'antico basso continuo ⁽¹⁾. Ma già nelle precedenti raccolte di Torelli, apparse a Bologna nel 1686, 1688 e 1692, si trovano dei concerti da camera per 2 e 4 strumenti, tutti improntati a quella trasparenza di pensiero, a quella vivacità di concezione e a quello stile prettamente violinistico, che sono qualità precipue di questo artista. Talvolta la virtuosità momentaneamente prevale, segnatamente quando il violino principale si presenta quale solista, facendo sfoggio di passaggi brillanti; ma sempre l'idea melodica serba un carattere di nobiltà e di elevatezza ed è espressa con chiarezza e vigore.

Areangelo Corelli, nato a Fusignano, presso Imola, il 12 o 13 ottobre 1653, morto a Roma il 18 gennaio 1713, raccoglie l'eredità di tutti i suoi predecessori e la compendia in una sintesi geniale che servirà di modello a tutti i migliori maestri del secolo XVIII. Intorno all'infanzia e all'adolescenza di questo grande compositore, regna la più fitta oscurità. S'ignora quale fosse la condizione sociale e il grado di cultura dei suoi famigliari, quale la sua educazione, l'ambiente in cui ricevette le prime impressioni musicali. Pare venisse inviato a Faenza dove avrebbe cominciato lo studio della musica, poi a Lugo, dove lo continuò. S'ignora il nome dei primi maestri ai quali dovette il germe fecondatore del suo genio. Sappiamo, tuttavia, con certezza che, trasferitosi a Bologna all'età di 13 anni (1666) entrò nella scuola di Giovanni Benvenuti che lo iniziò nell'arte violinistica, poi sotto il magistero di Leonardo Brugnoli. Qui il giovane compositore poté assimilare i precetti d'una fiorente scuola violinistica, che già praticava la maggior parte dei procedi-

(1) « *Concerti Grossi con una pastorale per il Santissimo Natale* di GIUSEPPE TORELLI Veronese Musico Sonatore della perinsigne collezione di S. Petronio di Bologna et Accademico Filarmonico », Bologna, Silvani, 1709, opera VIII; pubblicazione postuma, preceduta da una dedica del fratello Felice Torelli.

menti tecnici da lui ulteriormente impiegati. Fra il 1670 e il 71 Corelli si trasferì a Roma, dove abitò dapprima saltuariamente, stabilendovisi poi in modo definitivo nel 1681. A Roma Corelli si perfezionò nella composizione con Matteo Simonelli, allievo di Gregorio Allegri e di Orazio Benévoli, trovandovi un ambiente molto favorevole allo sviluppo delle sue migliori qualità.

Roma era uno dei massimi centri artistici italiani, illustrata da musicisti famosi, quali B. Pasquini e A. Scarlatti e dove la musica era favorita dalla protezione di insigni mecenati, come i cardinali Ottoboni e Panfilì e i principi Ruspoli e Borghese. Corelli poté così allargare indefinitamente il suo orizzonte spirituale, mercè l'amicizia ch'egli strinse con poeti, pittori e scultori, che arricchirono grandemente il patrimonio della sua cultura. Assunto al servizio del cardinale Ottoboni, che lo tenne carissimo e lo colmò di favori, egli poté fondare una scuola, da cui uscirono innumerevoli artisti, alcuni dei quali raggiunsero fama europea, come Geminiani e i due fratelli Somis, il primo dei quali, Gio. Battista, fu il fondatore della scuola piemontese da cui uscirono Pugnani, Viotti e Locatelli.

A Roma apparvero quasi tutte le prime edizioni delle opere corelliane; opere che, mentre pongono i principi solidi e razionali della tecnica violinistica, dimostrano per la prima volta tutto il fascino, la grazia, la potenza che le risorse di questo strumento possono offrire a chi sappia valersene con profonda conoscenza dei mezzi e delle possibilità della sua tecnica ⁽¹⁾. Nelle 12 sonate costituenti la prima raccolta ⁽²⁾, Corelli non è ancora nel pieno possesso del suo stile. Esse constano di 3 o 4 parti con parecchie spezzature in ogni tempo. Grande progresso presentano le 12 sonate dell'opera II ⁽³⁾. La melodia corelliana si fa eloquente in ogni dettaglio, il disegno nitido, plastico e robusto.

⁽¹⁾ La raccolta completa delle opere di Corelli fu pubblicata da Augener per cura di Chrysander e Joachim sulla base di un'antica edizione di Amsterdam.

⁽²⁾ « *Sonate a tre*, doi violini e violone o arciliuto e basso per l'organo », opera I, Roma, Muti, 1681.

⁽³⁾ « *Sonate da camera a tre*, doi violini e violone o cimbalo », opera II, Roma, Muti, 1685.

L'opera III, che si compone ugualmente di 12 sonate ⁽¹⁾, è un po' turbata dalla soverchia ornamentazione e dalla elaborazione eccessiva. Interamente geniale appare invece l'opera IV ⁽²⁾, dove tutte le incertezze dileguano e il tipo della sonata corelliana si afferma nella sua classica purezza e venustà. La distinzione fra i tempi è definita ed evidente. L'autore inizia quasi sempre la sonata con un grave, a cui succede l'allegro, seguito di solito a sua volta da un tempo vivace. L'adagio serve a creare un contrasto, dopo il quale si ha un allegro finale. Talvolta il grave iniziale acquista un'ampiezza inusitata e un colorito drammatico, per mezzo di rapide alternative di movimenti e di misure, ciò che conferisce alla composizione un carattere di modernità affatto eccezionale per quel tempo. Il canto s'innalza negli adagi con pura ed eccelsa nobiltà; il virtuoso riposa, lasciando che l'anima dell'artista liberamente si espanda nelle effusioni trepide e fremebonde della melodia. I singoli tempi raggiungono un'ampiezza, sconosciuta prima di Corelli. L'estendersi e il dilatarsi della loro struttura sono ottenuti, oltre che in virtù dell'afflato creativo dal largo respiro, mercè la trasposizione graduale della frase principale nei toni relativi, attraverso passaggi modulatori che ne preparano e ne condizionano la ripresa. Proposta in un tono, di solito la frase si ripete alla dominante. L'equilibrio della costruzione è perfetto. Nessun eccesso o difetto. Le parti sono fuse organicamente nei tempi, e questi s'inquadrano nell'unità della sonata, pur serbando la loro individualità ritmica e svolgendosi con rigorosa coerenza deduttiva. L'artificio che Corelli applica più sovente nella amplificazione dell'idea tematica è l'imitazione e la progressione.

Il capolavoro di Corelli è l'opera V ⁽³⁾. La raccolta non porta alcuna data di pubblicazione, ma la prefazione reca

(1) « *Sonate a tre, doi violini e violone o arcileuto* », col basso continuo per l'organo, opera III, Roma, Komarek, 1689.

(2) « *Sonate a tre, composte per l'Accademia dell'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Ottoboni* », (due violini e viole o cimbalo), opera IV, Roma, Komarek, 1694.

(3) « *Sonate a violino e violone o cimbalo (parte prima); Preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia (parte seconda)* », opera V, Roma, Gasparo Pietrasanta, 1700.

quella del gennaio 1700. Essa si divide in due parti. La prima comprende sei sonate a 2 violini e violone o cembalo; la seconda si compone di preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte. Come si vede, nella prima parte si trovano esempi dello stile più moderno che si libera dalle forme di danza, le quali invece riappaiono e prevalgono nella seconda parte, seguite dalle famose variazioni sull'aria della *Follia di Spagna*, composizione mirabile per eleganza ed espressività, per robustezza e profondità di pensiero, per ricchezza e ingegnosità di elaborazione, e che più d'ogni altra contribuì alla popolarità del suo nome; più volte ristampata, ridotta per concerto grosso da Francesco Geminiani e trascritta per due flauti e basso in una edizione di Amsterdam ⁽¹⁾.

Infine, di somma importanza nella storia dello sviluppo delle forme strumentali è la magistrale raccolta dei concerti grossi per due violini obbligati, due altri violini, viola, violoncello e basso per l'organo ⁽²⁾. Essi mantengono la forma della sonata in più tempi, i quali però sono in numero maggiore. L'organo realizzava le armonie sul basso numerato ed eseguiva contrappunti secondo il costume dell'improvvisazione. Le parti sono elaborate contrappuntisticamente, o a guisa di ripieno, ovvero disposte in modo da cooperare all'arricchimento armonico. In questi concerti Corelli, più che allargare la forma della sonata, ne integra la costruzione, dandole vera impronta sinfonica.

L'importanza di Corelli fa apparire secondari autori tuttavia notevolissimi. Tali sono: Antonio Veracini, zio e maestro del ben più famoso Francesco Maria Veracini che appartiene alla letteratura violinistica del settecento. Sulla vita di A. Veracini non si hanno notizie precise. La pubblicazione dell'opera II reca la data del 1692 ⁽³⁾, e lo pone tra i se-

(1) L'elenco completo delle riduzioni della *Follia*, dalle quali si comprende l'importanza attribuita a questa composizione, si trova nel *Lexikon* di Eitner.

(2) « *Concerti Grossi* con duoi violini e violoncello di concertino obbligati e duoi altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio e che si potranno raddoppiare ». Amsterdam, Roger, 1714.

(3) « *Sonate a tre*, due violini e violone o arcileuto col basso per l'organo », Firenze 1692.

guaci della scuola corelliana, che però non arricchisce di apporti originali. Le stesse tendenze rivela Tommaso Antonio Vitali figlio di Gianbattista, nato a Bologna nella seconda metà del seicento e direttore per più d'un trentennio della cappella ducale di Modena. Di lui ci restano tre raccolte di sonate da chiesa e da camera a 3 strumenti, in cui si nota una tendenza alla virtuosità, che però non soverchia l'idea musicale; Girolamo Nicolò Laurenti, allievo di T. Vitali e autore di 6 concerti per 3 violini, viola, violoncello e organo; Nicolò Cosimi, nato a Roma, dove sembra essere stato allievo di Corelli, fu nel 1706 a Londra dove pubblicò una *suite* di 12 soli per violino dedicati al duca di Bedford; Tommaso Albinoni, veneziano, compositore abile e fecondo, che dal 1694 al 1741 fece rappresentare più di 40 opere; scrisse altresì molta musica strumentale, comprendente opere violinistiche e per altri strumenti; Giuseppe Antonio Brescianello, violinista e compositore, divenne nel 1716 maestro di cappella del duca di Wurtemberg e pubblicò nel 1733 12 concerti o sinfonie per 2 violini, viola e basso; Luigi Taglietti, nato a Brescia, del quale resta tutta una serie di sonate per violino e violoncello, 2 violini e violoncello, violone e clavicembalo, ed altre composizioni del genere; Francesco Manfredini, nato nel 1688 a Pistoia (e non nel 1673 a Bologna come dice il Fétis), membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna e autore d'una raccolta di *Concertini per camera per due violini e violoncello*, di un'altra di concerti per 2 violini e basso e d'una sinfonia da chiesa a 2 violini con organo obbligato; Giovanni Martino Ruggeri, compositore drammatico, che dal 1696 al 1713 diede a Venezia, sua città nativa, una decina di opere, ciò che non gli impedì di pubblicare parecchie raccolte di sonate da chiesa e da camera per 2 violini o violone o cembalo ed organo; Cajetano Maria Schiassi, eccellente violinista e compositore, nato a Bologna, come i precedenti fece rappresentare varie opere pur pubblicando parecchie sonate per violino principale, violino di ripieno, violoncello e cembalo; Giuseppe Aldovrandini, già menzionato tra gli operisti, merita pure di comparire tra i compositori di violino per qualche raccolta di sonate; Giorgio Gentili, nato verso il 1668 a Venezia dove divenne primo violino della cappella di S. Marco, pubblicò una raccolta di 12 sonate a violino solo e continuo, due libri di sonate a tre,

2 violini e violoncello col basso per l'organo; Gio. Lorenzo Gregori, entrato al servizio della Repubblica di Lucca nel 1695 quale violinista; Lorenzo Ferronati, che nel 1710 pubblicò una raccolta di 10 sonate per violino e violone, e nel 1715 un'altra raccolta di sonate da camera per violino e cembalo; Angelo Maria Fiore, piuttosto violoncellista che violinista, ma che nel 1701 pubblicò ad Amsterdam, col titolo di *Trattenimenti di musica*, una raccolta contenente 10 soli per violino e 4 per violoncello; Francesco Mancini, nato e morto a Napoli (1674-1739), fu direttore del Conservatorio di Loreto, maestro della cappella reale, fece rappresentare una ventina di opere e pubblicò 12 soli per violino e basso continuo; Giov. Battista Somis (confuso da Fétis col fratello Lorenzo, al quale attribuisce tutti i ragguagli che si riferiscono all'altro), allievo di Corelli, divenne maestro di cappella del Re di Sardegna ed occupò alla sua Corte un posto importantissimo. Egli morì a Torino il 14 aprile 1763 all'età di 87 anni. Virtuoso di prim'ordine, la sua importanza non è tanto dovuta alla sua produzione, scarsa e di poco pregio, quanto alla sua azione di fondatore della scuola piemontese, fecondissima di nomi e di opere. Formò direttamente Pugnani, Felice Giardini e due violinisti francesi: Jean-Marie Leclair, considerato il vero creatore della scuola violinistica francese, e Guillemain, artista molto reputato. La rinomanza di Somis si estese non solo in Italia, ma anche all'estero, allargando il raggio d'influenza dell'arte violinistica italiana.

Con questi ultimi maestri abbiamo già oltrepassata la soglia del settecento e dobbiamo quindi arrestarci per non uscire dai limiti prestabiliti al nostro disegno. L'evoluzione delle forme ci trae a constatare che il tempo sonatistico, costituito da uno o più temi, tende a scindersi in due parti distinte. La prima racchiude la proposta del soggetto o dei soggetti tematici e, attraverso una serie di modulazioni, ci porta al tono della dominante; la seconda, con procedimento simmetrico, ridiscende dalla dominante alla tonica, sulla quale il pezzo si conclude. Queste due parti formano un tutto organico e indivisibile, giacchè il periodo discendente è la logica conseguenza di quello ascendente che lo precede, e presuppone i temi che nella prima parte si sono affermati ed elevati. La divisione tra i due periodi è segnata dall'arresto sulla dominante. La storia ulteriore della sonata ci

dimostra che lo sforzo dei prosecutori è consistito principalmente nel far seguire alla prima una seconda idea, esposta per lo più alla dominante del tono principale, e nell'aggiungere un periodo di sviluppo nel quale i temi si suddividono e si frazionano, generando una moltitudine di piccoli disegni, ottenuti mediante l'analisi e la frammentazione dei temi.

Questa elaborazione sarà portata al più alto grado di complessità dai sinfonisti tedeschi. Dal tipo sonatistico originario della forma binaria, si passerà così a quello della forma ternaria, costituito dalla esposizione dei due temi (il secondo alla dominante se la sonata è in tono maggiore, al relativo maggiore se la sonata è in tono minore), a cui seguono gli sviluppi, dove si esplicano tutte le virtualità architettoniche e dinamiche delle idee fondamentali e dai quali si è condotti alla riesposizione dei temi iniziali (il secondo trasportato al tono principale) con cui il tempo si conclude. Questo ordine costruttivo avrà la sua consacrazione nelle opere pianistiche, nei quartetti, nelle sinfonie dei classici viennesi, Haydn e Mozart, e culminerà in Beethoven; ma la sua elaborazione non si deve perciò meno all'opera di compositori italiani, violinisti e cembalisti, che per tutta la prima metà del settecento e, con Viotti, Boccherini, Clementi, anche nella seconda non cessarono di dare alla musica strumentale un mirabile contributo.

Ma già alla fine del seicento i maestri italiani che hanno idealizzate le danze della *suite*, tracciato il piano e definito il carattere di ciascun tempo della sonata stabilendone la concezione generale, sono giunti a plasmare le linee essenziali dello schema formale di essa, che ogni volta il compositore rifonde e ravviva, compenetrandolo dell'intimo palpito della sua personalità e allargando la cerchia dei mezzi espressivi. Le opere dei maestri italiani, portate in tutta Europa, entrano nel comune patrimonio culturale. Spitta ci parla a questo proposito della predilezione che G. S. Bach mostrava per i temi dei violinisti veneziani, di cui amava servirsi per le sue magistrali improvvisazioni organistiche; e noi sappiamo quanta parte lo studio delle opere dei compositori italiani e, in particolar modo, di Frescobaldi, Corelli, Vivaldi ebbe nella formazione tecnica e stilistica del grande artefice della fuga. Analogamente, Haendel, dotato d'una intelligenza anche più versatile e comprensiva di quella ba-

chiana e d'un gusto più eclettico e cosmopolita, sebbene meno ricco di linfe creatrici e meno intensamente meditativo, si abbeverò copiosamente alle sorgenti dell'arte italiana, non solo operistica, ma anche strumentale.

L'Italia s'acquista così un titolo di gloria ben degno di essere illustrato e rivendicato; e se nell'ottocento la vitalità della nostra musica strumentale sembrerà estinguersi e lasciare un predominio assoluto ed esclusivo al melodramma, alla fine di quel secolo essa comincerà a dar segni di risveglio, e dopo aver camminato per qualche tempo nei sentieri aperti dal sinfonismo classico e dal romanticismo musicale tedesco, con Giuseppe Martucci, Giovanni Sgambati e Marco Enrico Bossi, si aprirà vie proprie e, fatta consapevole del suo passato, realizzerà con un gruppo di sinfonisti, tra i quali primeggia quell'orchestratore mirabile e quello squisito colorista che è Ottorino Respighi, alcune conquiste di valore e di significato non perituri; conquiste che le hanno in parte ridonato l'eccellenza ch'essa ebbe nei due secoli del suo massimo sviluppo e della sua più rigogliosa fioritura.

CAPITOLO QUINTO

LA MUSICA SACRA IN ITALIA NEL SECOLO XVII

SOMMARIO. — I. Caratteri generali della trasformazione che la musica sacra subisce dal secolo XVI al XVII. - I maestri della scuola romana: Nanini, Anerio, Soriano, Allegri, Abbatini, Benevoli. — II. *L'Oratorio*: origine ed evoluzione dell'oratorio in volgare. Suoi caratteri differenziali dal melodramma. - S. Filippo Neri instauratore degli esercizi oratoriani alla Vallicella. Sviluppo ed evoluzione della laude. - Principali musicisti e poeti dell'oratorio in volgare. Il *Teatro Armonico e Spirituale* di Francesco Anerio. - Costituzione definitiva dell'oratorio col Balducci. — III. *L'Oratorio latino*. - Suo massimo splendore nell'opera di Giacomo Carissimi. - Decadenza dell'oratorio con la soppressione della parte narrativa, teorizzata e praticata dallo Spagna. - Oratoriografi seguaci dello Spagna. - *L'Oratorio agiografico*. - *L'Oratorio* di A. Scarlatti e della scuola napoletana. - *La Cantata*: sue origini, suo sviluppo, suoi caratteri, suoi primi cultori, sua diffusione alla fine del seicento. — IV. Valore indiziario della produzione musicale per una esatta valutazione della vita spirituale nel seicento italiano.

§ I.

Il secolo aureo della musica sacra fu per l'Italia il cinquecento. Basterebbe il nome di Palestrina a dare a quel secolo un'assoluta preminenza in questo campo della produzione artistica, che allora raggiunse il vertice della elevazione spirituale e della pura bellezza. Ma l'arte palestriniana, che rende sensibile e afferrabile ciò che la parola di Dante aveva suggerito e accennato con prodigioso sforzo d'immaginazione nei gaudi paradisiaci, e solo talvolta pienamente espresso, ha carattere sintetico e definitivo e non diede nè poteva dar luogo a ulteriori sviluppi. La sua perfezione intangibile e inaccessibile doveva restare il privilegio esclusivo e inimitabile d'un artista sommo che, utilizzando tutte le conquiste

tecniche dei suoi predecessori flamminghi, vi appose un suggello ideale incorruttibile, creando un modello d'arte sacra, rimasto insuperato. La polifonia palestriniana, nel suo perfetto equilibrio, nel suo mirabile temperamento di soave dolcezza e d'austera maestà, d'interiorità fremente e di magnificenza architettonica, di intimo raccoglimento e di eloquenza grandiosa, racchiude ed esprime l'anima del cattolicesimo in ciò che ha di più puro, di più alto, di più universale; ne compendia le aspirazioni, ne esalta i trionfi, ne traduce le alterne confessioni d'amore e di dolore, di timore e di speranza, di trepido sbigottimento dinanzi al mistero o d'ascendente ed esultante gaudio, fissando l'intimo palpito dell'anima umana sublimata dalla fede in serena armonia di forma, in pura luce d'espressione.

Qualunque fosse la forza inventrice dei proscrittori di Palestrina e la capacità di rinnovamento e di fecondazione del secolo XVII, non era possibile oltrepassare questo termine. Palestrina, come tutti i più grandi creatori, aveva interamente esaurite le possibilità esplicative insite nelle premesse stilistiche della sua arte; aveva portato a stupenda maturità il frutto del suo spirito, plasmando lo strumento più perfetto che la fede religiosa, atteggiata e configurata nei riti e nei simboli del cattolicesimo, potesse crearsi. Ai successori non restavano che due vie: o farsi ripetitori e imitatori delle formule palestriniane, stagnando nell'accademismo e nello scolasticismo ed esteriorizzando l'intimo spirito di quella grande arte nella retorica delle proporzioni e degli apparati tecnici, come sempre fanno gli epigoni; ovvero battere altra strada e cercare nuove forme e nuovi mezzi d'espressione. Entrambe queste vie furono percorse dalla musica sacra italiana del seicento; la quale, se non può gareggiare con quella del secolo precedente, nè per intimo afflato creativo, nè per altezza d'ispirazione, nè per purezza di forme, occupa tuttavia un posto assai ragguardevole e seppe anche crearsi modi estrinsecativi adeguati alle mutate esigenze del gusto e della sensibilità.

Il seicento fu il secolo del melodramma; il secolo in cui, all'angusta impersonalità dello stile polifonico, si sostituì il linguaggio diretto ed immediato delle passioni; alla imperturbata serenità della fede, succedette un'arte che affermava i diritti del cuore e si faceva specchio di tutti i tumulti in-

teriori, di tutte le gradazioni della vita sentimentale ed affettiva. Il dominio dell'arte sonora si allargò e si arricchì indefinitamente, accogliendo in sé tutta la gamma psicologica dei sentimenti e delle passioni. La musica cessò così di essere considerata arte divina, per divenire arte umana nel senso più profondo e più intimo della parola. Questa concezione, favorevolissima allo sviluppo del dramma musicale, è invece assai meno adatta a conservare alla musica chiesastica la purezza delle sue forme e a mantenerla immune da contatti terreni e da intrusioni profananti. E, in realtà, nella musica sacra del seicento lo spirito profano ha larga parte, sia per i modi e gli atteggiamenti espressivi, sia per la scelta dei mezzi che li recano in atto. I quadri restano in generale gli stessi, liturgici o in margine alla liturgia: messe, mottetti, salmi, inni, litanie, lamentazioni, responsori, *stabat mater*, *magnificat*, *te deum*, ecc.; ma in tutte queste composizioni sacre si ricerca quasi esclusivamente il colore, l'effetto, l'espressione intesa in senso patetico, terreno, agente sui sensi più che sull'anima, mirante a colpire l'immaginazione e a muovere gli affetti più che a suscitare stati d'animo inclini all'adorazione mistica e all'estasi contemplativa.

La musica chiesastica del seicento è scritta in stile corale a cappella (e in tal caso è la continuazione di quella cinquecentesca); o in stile concertante, voci e strumenti (e allora utilizza i progressi effettuati giorno per giorno dalla musica strumentale); o anche, sebbene più raramente, in stile monodico (e in quest'ultima forma si vale dello stile drammatico-recitativo testè inventato). Lo stile corale e contrappuntistico predomina nei maestri della scuola romana, mentre le conquiste dello strumentalismo sono messe specialmente a profitto da quelli della scuola veneziana, come già abbiamo constatato in Monteverdi e nei due Gabrieli; ed è in questa seconda forma che la musica sacra contiene i germi più fecondi di progresso artistico, preparando la via a Schütz e G. S. Bach. Talvolta queste due modalità stilistiche, la vocale e la strumentale-vocale, si riuniscono con un'alternanza di effetti e di colori di singolare efficacia. Abbiamo già visto come Giovanni Gabrieli, nelle sue *Sinfonie Sacre*, fondesse le voci agli strumenti per intensificare il volume e l'ampiezza delle masse sonore destinate ad accrescere la solennità grandiosa delle cerimonie e dei riti religiosi e patriottici di Vene-

zia, e com'egli impiegasse violini, cornetti, tromboni ed organi, scrivendo preludi in cui ogni parte dell'orchestra ripete lo stesso motivo, con una successione di entrate imitative che pone le basi dello stile fugato. Grossi da Viadana nei già citati *Concerti Ecclesiastici* del 1602, impiega ampiamente il canto monodico sostenuto dall'accompagnamento strumentale.

Roma rimane il focolare più attivo della polifonia classica. Dopo aver consacrato la tradizione organistica con Frescobaldi, e nel momento in cui sta per creare la più insigne scuola violinistica italiana mercè l'attività molteplice di Corelli dianzi lumeggiata, Roma produce una serie di compositori che danno il maggior lustro alla costruzione corale, innalzando vaste architetture polifoniche, in cui il genio romano esprime ed incarna il suo intimo spirito. fatto di ordine, di chiarezza, di sovrana euritmia. Tutti appartengono alla Cappella Sistina, donde proviene all'arte sacra l'impulso più efficace e che, insieme alla Cappella Marciana di Venezia e alla Petroniana di Bologna, custodisce e alimenta la tradizione più vetusta, augusta e venerabile della musica chiesastica. Allegri, Vittori, Landi, V. Mazzocchi, Bontempi appartengono tutti in qualità di cantori alla Cappella Papale. Durante la prima metà del seicento Palestrina domina ancora nei suoi continuatori ed allievi, talvolta suoi successori nelle funzioni ufficiali. Lo stile palestriniano è sempre quello adottato nelle grandi cerimonie del culto cattolico.

Fra i maestri che meno si scostano dalla purezza del grande modello sono: Giovanni Maria Nanini (Tivoli, verso il 1545-11 marzo 1607, Roma), allievo di Palestrina, al quale succedette nel 1571 come maestro di cappella nella chiesa di S. Maria Maggiore, occupando poi lo stesso posto a S. Luigi dei Francesi e divenendo nel 1577 cantore della Cappella Pontificia e nel 1604 maestro della Sistina; Felice Anerio, Francesco Soriano ed altri, che più oltre ritroveremo tra i creatori dell'oratorio e che composero messe e mottetti per un numero variabile di voci, le quali, tuttavia, fino verso la metà del seicento, non superano di solito le otto parti reali. È appunto in quest'epoca che incominciano ad apparire opere sacre concepite per più grandi masse corali, in cui si fa palese la ricerca dell'effetto magniloquente. E se Gregorio Allegri (Roma, 1582-17 febbraio 1652, ivi), che dal 1629 fece parte della Cappella Pontificia come cantore, scrive

ancora a soli due cori (9 voci) il suo famoso *Miserere*, una delle composizioni d'ispirazione più elevata che il seicento ci abbia tramandato ⁽¹⁾; se Giuseppe Ercole Bernabei (nato nello Stato Pontificio verso il 1620, morto a Monaco alla fine del 1687), allievo di Benevoli, organista a S. Luigi dei Francesi (1653-65), maestro di cappella di S. Giovanni Laterano dal luglio 1665 al marzo 1667, poi maestro di cappella a S. Luigi dei Francesi (1667), al Vaticano ove succedette a Benevoli (1672), e finalmente successore di Kerll a Monaco come maestro di cappella e consigliere del Principe Elettore di Baviera (1684), si accontenta ugualmente del quadro tradizionale, formato dal semplice o dal doppio coro, ch'egli impiega nelle sue numerosissime composizioni sacre, formanti la parte più cospicua della sua produzione, comprendente altresì 5 opere teatrali; Vincenzo Ugolini, perugino, maestro di cappella a S. Maria Maggiore (1592-1603), della Cattedrale di Benevento (1609), nella chiesa di S. Luigi dei Francesi (1616), e da ultimo a S. Pietro (1620), e successore di Soriano alla cappella Giulia, ufficio che tenne fino alla morte (1626), impiega un triplo coro per le sue messe, mottetti e salmi. Analogamente, Paolo Agostini (Vallerano, 1593-settembre 1629, Roma), allievo di Bernardino Nanini, maestro di cappella in varie chiese e da ultimo a S. Pietro (1627), fece eseguire davanti a Urbano VIII composizioni per 12 cori, cioè per 48 voci; Antonio Maria Abbatini (Tiferio, Città di Castello, verso il 1595-1677, ivi), maestro di cappella in varie chiese romane e da ultimo alla Madonna di Loreto, lasciò una messa a 12 voci e un'antifona per 12 bassi e 12 tenori. Le opere tipiche del genere sono la messa a 51 parti e l'inno *Plaudite Tympana* di Orazio Benevoli (Roma, 19 aprile 1605-17 giugno 1672, ivi), maestro di cappella in diverse chiese e nel 1646 al Vaticano. Benevoli, malgrado la sua tendenza alle proporzioni iperboliche e all'enfasi costruttiva, è uno dei massimi esponenti della musica sacra

(1) Il *Miserere* dell'Allegri fu pubblicato per la prima volta dal Burney nel 1771, e in seguito più volte ristampato. Allegri lasciò pure due libri di concertini da 2 a 4 voci (1618-19), due libri di mottetti da 2 a 6 voci (1621), una sonata, una sonata a 4 parti per strumenti ad arco. Una quantità di opere religiose dell'Allegri si trovano negli archivi della Vallicella e della Cappella Pontificia.

vano, non era mai esistito; ma poteva benissimo essere realizzato, e lo fu effettivamente attraverso le tappe successive di vari esperimenti.

Dell'oratorio invece non esisteva alcun concetto, nè classico nè chiesastico. Esistevano bensì certe tendenze stilistiche emananti dal testo biblico, che si esplicarono in un particolare esercizio religioso che trasse, dall'ambiente in cui si svolse, le tendenze da cui fu nettamente contrassegnato e caratterizzato, come la rinunzia alla scena, la forma epica e narrativa, che poi divenne anche lirica e drammatica, se per dramma s'intende, non la rappresentazione visiva ed esteriore, ma quella uditiva e tutta interiore del racconto declamato dallo storico e variamente commentato, illustrato e interpretato dagli altri personaggi che ne svolgono artisticamente gli elementi patetici, emotivi e commotivi.

Questa è la vera essenza dell'oratorio, che i secentisti non seppero chiaramente distinguere e che solo modernamente s'è potuto cogliere e definire. È quindi evidente l'errore di quei critici che indicano come primo oratorio quella *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emillio de' Cavalieri, che importò a Roma nel 1600 lo stile recitativo dei fiorentini, ma che in realtà non è che un melodramma allegorico-simbolico d'argomento sacro, senza testo scritturale e con apparato scenico. La *Rappresentazione* del Cavalieri non entra nell'evoluzione dell'oratorio e non costituisce che una apparizione momentanea del melodramma nell'ambiente dell'oratorio, che in quel momento si trovava ancora allo stadio di laude. Essa rimane una parentesi isolata. L'evoluzione dell'oratorio non si compie che assai lentamente, e il nuovo stile non vi penetra che quando il melodramma è già completamente formato. Ed è un vantaggio poichè, per tal modo, esso conserva più a lungo la sua tradizione e il suo carattere.

Per rintracciare gli elementi costitutivi che entrano nel processo formativo dell'oratorio, non bisogna ricercarli, come taluni erroneamente hanno fatto, nella sacra rappresentazione, in cui lo spettacolo, l'elemento comico e i personaggi di stampo popolare che vi s'introdussero tolsero ogni efficacia al testo biblico e al sentimento religioso. Nella sacra rappresentazione il testo scritturale non giunse a crearsi una forma distinta e particolare di espressione, e non fu che una didascalia in servizio degli attori, pur conservando la sua strut-

tura di racconto. Il più diretto antefatto storico dell'oratorio fu nel medioevo il dramma liturgico, che ebbe per musica la polifonia sacra, e per testo il latino biblico della chiesa cattolica. Ma è più esatto asserire che l'oratorio non ebbe dinanzi a sè modelli da cui sia derivato. Più che da una forma preesistente esso nacque dall'unione di elementi svoltisi nel medioevo con scopi differenti.

Il nucleo originario, intorno al quale vennero a depositarsi gli elementi entrati a far parte dell'oratorio, fu la laude sacra che, dopo essere passata per vari gradi intermedi assimilandosi tutti i portati dell'evoluzione musicale, produsse nel suo divenire quella forma che, dal luogo di esecuzione, prese nome di *Oratorio*; forma che l'Alaleona esattamente definisce: « una narrazione e rappresentazione auricolare, in poesia e musica, di un fatto sacro, proposta almeno nella sua origine a illustrazione e conforto di verità cristiane e morali ». « L'oratorio — dice a sua volta il Pasquetti — si è svolto dalla laude rinnovata dai Filippini nel secolo XVI. Semplice madrigaletto polifonico, l'oratorio si svolse naturalmente in una forma di laude epico-drammatica che, arricchendosi del nuovo stile recitativo, si chiamò dapprima *istoria*; poi, sempre perfezionandosi in quegli elementi che le erano ingenerati, riuscendo a prevalere su tutte le altre forme di concerto, prese un atteggiamento letterario col Balducci e si disse *oratorio*. Questo è il processo naturale ed il solo corrispondente alla verità storica ».

Per seguire questo processo nelle sue fasi più significative bisogna rifarsi alle condizioni sociali verificatesi alla metà del cinquecento, allorchè la reazione cattolica alle correnti culturali umanistiche determinò il sorgere di molti ordini religiosi e diede incremento agli esercizi spirituali. Tra questi furono appunto le riunioni oratoriane che si tenevano di sera. Una sessantina di tali sodalizi religiosi furono fondati a Roma durante il cinquecento. I fedeli si riunivano secondo l'età, la condizione, il luogo; e gli esercizi erano quasi sempre gli stessi: sermoni, ragionamenti spirituali e, in certi giorni, pratiche disciplinari e penitenziali, oltre alle consuete preghiere ed atti di pietà. Fra gli Oratori, sorti a Roma prima di quello di S. Filippo Neri, acquistò speciale importanza l'Oratorio del Divino Amore, fondato con la confraternita omonima da Gaetano Thiene nella chiesa di

S. Dorotea in Trastevere in principio del XVI secolo, e che poi si trasferì in S. Andrea della Valle.

Ma il vero promotore degli esercizi da cui uscì la forma oratoriana, fu appunto S. Filippo Neri. Nato il 21 luglio 1515 a Firenze da Francesco Neri e Lucrezia Soldi, S. Filippo studiò in patria grammatica e retorica. All'età di 18 anni il padre lo mandò a S. Germano presso Napoli da uno zio mercante, perchè ne imparasse il mestiere e si cattivasse il suo affetto per ereditarne un giorno il commercio e gli averi. Ma la vocazione del giovane era ben diversa. In capo a due anni, malgrado le proteste e le profferte reiterate dello zio, fuggì a Roma dove si diede alla vita religiosa e spirituale, studiando filosofia e teologia e perfezionandosi nelle lettere. Quando si credette abbastanza istruito, vendette i suoi beni, distribuì il ricavato ai poveri, e si votò alla meditazione e alla preghiera, dedicandosi interamente alla propaganda cristiana e al soccorso degli afflitti.

Nel 1548, con altre devote persone, Filippo istituì la Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti nella chiesa di S. Salvatore in Campo. Ordinato sacerdote il 23 maggio 1551, egli andò ad abitare la casa di S. Gerolamo della Carità dove, fino dai primi tempi, cominciò a raccogliere intorno a sè gruppi di devoti e ad intrattenerli proponendo loro qualche tema di edificazione morale. Era tanta la simpatia che suscitava la sua persona e l'efficacia della sua parola, che il numero dei frequentatori si accrebbe a segno da non poter essere più contenuti nel breve spazio della sua camera. Così, nel 1558 egli chiese ed ottenne dai deputati di S. Gerolamo un lato nella chiesa sopra la navata, e vi fece costruire un oratorio, dove trasferì le iniziate riunioni. Gli esercizi si svilupparono sempre più: e nel 1564 Filippo ebbe in cura la chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, presso la quale mandò ad abitare alcuni sacerdoti suoi seguaci. Solo dieci anni più tardi s'indusse a trasferire a S. Giovanni gli esercizi oratoriani che acquistavano sviluppo sempre maggiore; e, sollecitato a dare alla sua istituzione un assetto stabile perchè potesse perpetuarsi, si risolse a chiedere una chiesa, e fra le molte che gli furono offerte accettò quella di S. Maria in Vallicella. Autorizzato dal Papa Gregorio XIII, eresse quivi la sua congregazione dei Preti Secolari, che chiamò « Congregazione dell'Oratorio ». Ebbe anche facoltà di pro-

mulgare le regole necessarie all'organizzazione dell'istituto da lui fondato; regole che furono sanzionate dopo la sua morte, con breve di Paolo V, il 24 febbraio 1615.

La chiesa della Vallicella era piccola e cadente, e S. Filippo pose mente a farne costruire una nuova. Il 17 settembre 1575 fu posta la prima pietra della grande chiesa tuttora esistente, opera dell'architetto Francesco Borromini; e gli aiuti pecuniari piovvero in tal copia che in due anni la fabbrica fu terminata, e il 3 febbraio 1557 vi si celebrarono per la prima volta i divini uffici. Anche le riunioni dell'oratorio vi furono trasferite; e il 25 novembre 1583 vi prese dimora anche S. Filippo, che fino allora aveva abitato a S. Gerolamo e che da un ordine papale fu costretto a lasciare il luogo a lui tanto caro. Qui egli trascorse il resto della sua vita, circondato dall'affetto e dalla devozione degli innumerevoli ascoltatori della sua parola, molti dei quali divennero suoi proseliti ed entrarono nell'ordine da lui istituito. Morì il 26 maggio 1595; fu beatificato da Paolo V il 25 maggio 1615 e santificato da Gregorio XV il 12 marzo 1625.

S. Filippo ebbe l'idea d'introdurre, a mezzo il sermone oratoriano, una laude sacra di forma semplice e meditativa che, senza distrarre l'attenzione dei fedeli dai pii pensieri che la predica mirava a suscitare e ravvivare, vi portasse un piacevole elemento di varietà e di edificazione morale. Spirito aperto e versatile, Filippo comprese ben presto che l'efficacia e il diletto di tali distrazioni poetiche si sarebbero grandemente accresciuti se la musica vi avesse portato il suo contributo, e non esitò a chiedere l'aiuto di musicisti di professione, invitandoli a mettere la loro opera in servizio dei fini, che gli esercizi spirituali dell'oratorio miravano a conseguire. L'estensione dei trattenimenti poetico-musicali andò via via crescendo. La laude acquistò carattere drammatico e narrativo: « vi apparvero dei fatti sacri, specialmente biblici, prima come semplice allusione allegorica o simbolica, « poi come vero racconto o ricostruzione, ma rimanendo sempre nella forma espositiva, di sermone, senza che il fatto e « il dialogo trovassero la loro realizzazione obbiettiva nella « esecuzione, e risolvendosi sempre il racconto in una meditazione o preghiera. La laude oratoriana, in tutta la sua « evoluzione, appare — e il rapporto non è solo di somiglianza esteriore — un piccolo sermone in musica. Dap-

« prima fu un semplice sermoncino meditativo; poi alla meditazione si premise, per renderla più evidente ed efficace, un esempio. Così si determinò quella forma ulteriore di laude che noi abbiamo chiamata laude drammatica narrativa. Ora, la laude drammatica narrativa si trovava nelle condizioni più favorevoli per subire l'azione della rivoluzione musicale italiana della fine del cinquecento, che si può sintetizzare nel trionfo del canto monodico espressivo e della rappresentazione in musica. Nella laude si trova già bell'e formato il dialogo e il dramma. Non ci mancava che il dialogo prendesse la sua naturale espressione monodica e che il dramma di esposto divenisse rappresentato. Ciò accadde in breve.... La laude drammatica narrativa si andò accrescendo di dimensioni e sviluppando, perdette la regolare struttura strofica e, sotto l'influsso della rivoluzione musicale italiana della fine del cinquecento, alla forma espositiva si sostituì la rappresentazione uditiva, distribuendosi le parti ad altrettanti individui monodici, e rimanendo sempre al suo posto la narrazione e la meditazione (dialogo). Finalmente il dialogo si andò a sua volta accrescendo e sviluppando, la rappresentazione uditiva si completò e si perfezionò, il racconto si personificò, lo stile monodico e rappresentativo ebbe la prevalenza sulla polifonia; e così si arrivò all'oratorio pienamente sviluppato » (1-2).

Il primo musicista chiamato da S. Filippo Neri ad assumere la direzione dell'oratorio, fu il suo compatriota Giovanni Animuccia (3), le condizioni del quale rappresentano lo stadio infantile della laude filippina quale si prati-

(1) D. ALALEONA: *L'Oratorio musicale in Italia*; Torino, ed. Bocca 1908.

(2) Delle laudi spirituali che si cantavano negli esercizi filippini nell'epoca più antica, si possiedono 10 voluminose raccolte: una serie di tre libri, i primi due con musica di Giovanni Animuccia; poi una nuova serie di 5 libri che vanno dal 1583 al '98, pubblicati dal padre Francesco Soto. Infine le due parti del *Tempio Armonico* del padre Giovenale Ancina.

(3) Giovanni Animuccia, nato a Firenze intorno al 1500, si trasferì giovanissimo a Roma e vi divenne abile contrappuntista. Salendo in fama divenne maestro di cappella in S. Pietro dal 1555 al 1571, anno della sua morte. È considerato il vero precursore romano di Palestrina.

cava da principio, semplice intermezzo dei sermoni. I principali musicisti dell'oratorio succeduti all'Animuccia furono il padre Giovenale Ancina ⁽¹⁾ che s'occupò di musica con propositi di epurazione e di riforma, lavorando dal 1575 al 1599 a *costruire*, com'egli stesso ebbe a dire, il suo *Tempio Armonico*, che nell'intenzione dell'autore doveva riuscire una colossale raccolta di composizioni vocali, della quale però non apparvero che le due prime parti; Francesco Soto ⁽²⁾; Dionisio Isorelli ⁽³⁾, che dovette assistere ai primi esperimenti del nuovo stile, e che nella tradizione filippina rimane col Cavalieri fra gl'introduttori dello stile monodico e recitativo. Mentre il Soto e l'Isorelli non furono che dei dilettanti e dei pratici, il padre Francesco Martini fu un dotto contrappuntista. Dapprima maestro di cappella nel Seminario Romano dei gesuiti, entrò a far parte della Congregazione dei Filippini il 28 ottobre 1602 e ne divenne maestro di cappella, componendo incessantemente musiche di pretto stile chiesastico: antifone, mottetti, salmi, ecc. Morì all'età di sessant'anni il 4 ottobre 1628. Nel 1623 gli era succeduto quale direttore della musica dei Filippini il padre Gerolamo Rossini, perugino, che non si occupò quasi affatto di composizione, ma fu un cantore meraviglioso e costituì per molti anni la maggiore attrattiva delle riunioni oratoriane ⁽⁴⁾. Il

⁽¹⁾ Giovenale Ancina, nato a Fossano il 19 ottobre 1545 e addottoratosi a Torino in medicina e filosofia, passò in seguito a Roma ove divenne seguace entusiasta di S. Filippo Neri, e dove il 1° ottobre 1568 entrò nella Congregazione. Fu a Napoli dal 1586 al '96, e, tornato a Roma per sottrarsi agli uffici inerenti alla carica di vescovo che gli era stata conferita e da cui il suo animo rifuggiva, si diede a vita errante. Costretto a sottostare all'imposizione papale, divenne vescovo il 1° settembre 1602, e morì il 31 agosto 1604.

⁽²⁾ Francesco Soto nacque ad Osmes, in Spagna, nel 1537. Fu iscritto nel 1562 alla cappella Pontificia, e nel 1566 entrò nella Congregazione, non solo come cantore, ma come musicista e direttore del coro. Morì il 25 settembre del 1619.

⁽³⁾ Dionisio Isorelli di Parma, fu prima cantore alla Corte medicea; poi, dal 1° maggio 1599, entrò a far parte della Congregazione filippina come fratello laico. Morì il 21 aprile 1632.

⁽⁴⁾ Girolamo Rossini fu cantore della cappella Pontificia. Entrò nella Congregazione il 13 dicembre 1606, e morì il 22 settembre 1644 a 63 anni.

Martini e il Rossini sono i maggiori esponenti della musica oratoriana tra quelli che occuparono la carica di direttori musicali della congregazione. Dopo di loro non appaiono in questo ufficio che musicisti mediocri, quali Cesare Mazzei, lucchese, entrato nella confraternita l'1 febbraio 1647 e morto il 15 dicembre 1687; Mario Sabatio, morto a 77 anni il 28 marzo 1649; Annibale Stelluti; Ottavio Santacroce, ed altri. Ma uomini illustri convenivano abitualmente alle riunioni oratoriane, scrivendo e componendo per esse. Fra i musicisti sono Francesco Soriano, Gian Maria Nanini, Rinaldo del Mel, Marc'Antonio Ingegneri, Ruggero Giovannelli, quasi tutti seguaci e ammiratori del Palestrina, che ebbe probabilmente parte nella organizzazione delle musiche oratoriane, sebbene la sua opera personale non esercitasse su di esse un influsso veramente fattivo e progressivo. Non è da escludersi che i madrigali palestriniani entrassero a far parte del repertorio delle esecuzioni oratoriane sebbene manchino testimonianze in proposito, ma è certo che la musica dell'oratorio, pur continuando a valersi dei procedimenti contrappuntistici anche dopo l'introduzione dello stile monodico, prese un indirizzo opposto a quello della polifonia classica.

Tra i poeti dell'oratorio bisogna menzionare Agostino Manni, uno dei più sinceri e spontanei ⁽¹⁾; il padre Orazio Mancini, detto l'Orazio della Congregazione; Antonio Talpa, detto il poetino; Antonio Glielmi della confraternita di Napoli, tutti buoni verseggiatori, mentre tra i musicisti un posto a parte spetta a Giovanni Francesco Anerio (Roma, verso il 1567-ivi, 1621), autore del *Teatro Armonico e Spirituale* ⁽²⁾, opera di capitale importanza, che ha la-

(1) Agostino Manni, nato nel 1548 a Cantiano d'Urbino, venne a Roma dopo aver studiato a Perugia. Partecipò agli esercizi dell'oratorio, e si fece filippino nel 1577. Tre anni dopo fu ordinato sacerdote, e trascorse la sua esistenza alla Vallicella, ove morì il 25 novembre 1618. Scrisse il poema della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* e probabilmente anche quello del *Figliuol Prodigo* che si trova manoscritto in un codice vallicelliano.

(2) « Il Teatro Armonico Spirituale di madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci e concertate con il basso per l'organo composto dal Reverendo Don GIOVANNI FRANCESCO ANERIO », pubblicato a Roma coi tipi del Robletti nel 1619, per cura ed istanza del padre Orazio Griffi di S. Gerolamo della Carità.

sciato un'impronta indelebile nella storia dell'oratorio. L'interesse di quest'opera non deriva solo dal suo valore intrinseco e dalla grandiosità del quadro ch'essa ci presenta, offrendoci un'ampia ed organica sistemazione dei progressi compiuti dalla laude, ma anche dai contrasti stilistici che racchiude tra l'antico e il nuovo, in cui è il segno caratteristico della trasformazione che si andava operando. L'oratorio vespertino comprendeva una quarantina di feste fra quelle delle domeniche e quelle dei Santi, sì che a questi quaranta argomenti, desunti dal calendario ecclesiastico, corrispondevano quaranta sermoni, e a questi altrettante laudi d'uno stesso contenuto e d'una stessa formazione. Ora, il *Teatro Armonico* non è che un brano di calendario ecclesiastico parafrasato dalla poesia, rivestito dalla musica ed esposto dal predicatore. L'Anerio vi si mantiene a mezza strada fra il Soto e il Cavalieri. Il primo, con la laude polifonica era rimasto troppo strettamente legato all'antica tradizione; il secondo, l'aveva troppo sistematicamente e unilateralmente ripudiata. Cercando un punto di conciliazione e d'equilibrio fra questi due estremi, la musica dell'Anerio colorisce efficacemente il racconto biblico dando alla laude una forma più ampia e più varia e foggilandone un organismo letterario ben definito, che armonizza e subordina gli elementi molteplici che lo compongono a una sapiente ricostruzione dei fatti storici del cristianesimo. Col *Teatro Armonico*, che fonde tradizioni e tendenze diversissime e compendia l'evoluzione della laude dandole la sua forma più perfetta ed organica, ha termine la fase preparatoria dell'oratorio. Siamo ancora lontani dalle grandi tele drammatiche ed epiche di Carissimi e di Bach, ma siamo altresì lontani dalla rudimentale semplicità dei primi tentativi e c'innalziamo a più alte sfere di espressione.

Nel *Teatro Spirituale* dell'Anerio il dialogo è rappresentato da tante parti quanti sono i personaggi. Ma vi sono anche dei passi in cui è semplicemente esposto. Esso ci offre già tutti gli elementi essenziali dell'oratorio: racconto, rappresentazione uditiva, meditazione; ma questi elementi vi appaiono in una fase embrionale; e solo con l'accrescersi delle dimensioni, col perfezionarsi e completarsi della rappresentazione uditiva e, segnatamente, con l'invasione dello stile monodico si effettuerà il passaggio dall'oratorio em-

brionale dell'Anerio a quello pienamente sviluppato del Balducci e del Carissimi. Una volta perfezionata ed integrata la rappresentazione uditiva che, come già s'è accennato, costituisce l'elemento specificamente oratoriano, quello da cui l'oratorio ricava la sua individualità stilistica e il suo carattere inconfondibile, la tendenza critica e rappresentativa del seicento non si terrà ancora paga e finirà per introdurre la rappresentazione anche dove naturalmente non entra. Quel racconto impersonale, espresso musicalmente in una forma mutabile e indefinita (nell'Anerio ordinariamente con l'antica polifonia vocale), parve una cosa illogica e campata in aria; e anche il racconto fu individualizzato e affidato a uno speciale personaggio, chiamato comunemente « testo » o « historia ». Così l'elemento epico e narrativo venne posto in primo piano rispetto agli elementi drammatici e lirici, i quali entrarono nella trama oratoriana, non come fattori principali, ma come stasi della narrazione nei momenti più sensibili e patetici dell'argomento trattato. Per tal modo, l'oratorio si trovò determinato nella sua forma specifica verso il 1640 e, per ciò che concerne la composizione dei testi poetici in volgare, raggiunse per la prima volta una organica fusione di tutti i suoi elementi costitutivi col palermitano Francesco Balducci ⁽¹⁾, le cui poesie furono stampate nel 1630 e ristampate dopo la sua morte nel 1663 con l'aggiunta di nuovi componimenti, scritti dopo il 1630. Queste poesie sono divise, come s'usava allora, secondo il genere sacro, amoroso, eroico, lugubre, e così via; e se non giustificano gl'iperbolici elogi dei contemporanei che chiamano il Balducci novello Pindaro e novello Orazio, non mancano però interamente di estro e di scorrevolezza.

I due oratòri contenuti nella raccolta completa del 1663 fra le rime sacre, scritti probabilmente verso il 1640, hanno grande importanza storica, in quanto, come dice lo Spagna,

(1) Francesco Balducci, costretto a fuggire da Palermo, sua città nativa, per un omicidio, si recò a Roma dove la sua facile vena poetica gli acquistò fama. Fu introdotto da Enrico Franconi nell'accademia degli « umoristi ». Fece per qualche tempo il libraio; e da una donna, con la quale conviveva, ebbe parecchi figli. Negli ultimi anni di sua vita vestì l'abito sacerdotale, e morì nel 1643 all'ospedale di S. Giovanni in Laterano.

rappresentano i primi saggi d'oratorio completo e sviluppato. Col Balducci l'oratorio passa dallo stadio di tradizione a quello definitivo di elaborazione artistica. Egli prende il termine « oratorio » dal linguaggio popolare e lo introduce per primo nella stampa, con significato criticamente definito ⁽¹⁾. « Di questo vocabolo — dice il Quadrio — si servirono successivamente, dopo il Balducci, molti altri ». Egli rende in forma poetica il testo biblico di cui altri, prima di lui, non avevano fatto che aride parafrasi; innalza la laude (e fino allora le composizioni di S. Gerolamo e della Vallicella non erano che laudi) alla dignità d'un vero e proprio libretto musicale; stabilisce la divisione dell'oratorio in due parti, eretta a regola pressochè invariabile dagli oratoriografi posteriori.

§ III.

Accanto all'oratorio in volgare e in condizioni di sviluppo press'a poco identiche, crebbe e si affermò l'oratorio in latino. Il suo germe primigenio fu il mottetto, inserito a mezzo il sermone nelle medesime condizioni che abbiamo notato per la laude, e successivamente ampliato e sviluppato,

⁽¹⁾ Nè il Doni nel suo *Compendio dei generi* (1635), nè il gesuita Kircher nella sua *Musurgia* menzionano l'oratorio. Pietro Della Valle è il solo che ricordi gli oratori della Vallicella, di S. Gerolamo della Carità e della Confraternita della morte. Il primo a fare esplicita menzione dell'oratorio è G. Bontempi di Perugia, che scrisse la sua *Historia Musica* nel 1695; (J. Wolf indica un'edizione del 1673). In seguito le menzioni si moltiplicano; e l'avere parecchi scrittori registrato l'esistenza degli oratori come istituzioni di S. Filippo, contribuì a diffonderne la tradizione anche tra i letterati. Il Crescimbeni, fondatore e storico dell'Arcadia, ne attribuisce appunto l'origine a San Filippo e cita a questo proposito il Bacci: « gli oratori, poichè già miste di « drammatico e di narrativo, ed ora tutte drammatiche, che si cantano « con musica e contengono o morale o sacro argomento, ebbero origine da « S. Filippo Neri, il quale nel suo oratorio, dopo i sermoni e fra le altre « devote operazioni che vi si facevano per allettare e trattenere la gio- « ventù e divertirla dai passatempi mondani, soleva far cantare in musica « ogni laude e cose simili ad una e più voci, delle quali in progresso di « tempo uscirono alle stampe molti libri ».

con prevalenza sempre crescente d'una parte epica e narrativa, attinta direttamente al testo scritturale più o meno parafrasato. L'oratorio latino fu coltivato nell'Arciconfraternita del Santissimo Crocefisso di S. Marcello, fondata nel 1522 sotto il pontificato di Adriano VI. Il tipo delle primitive forme musicali eseguite all'oratorio di S. Marcello fu il mottetto; fatto che risulta concordemente provato da tutti gli elementi di giudizio che ci rimangono, sebbene non si posseggano raccolte di mottetti composti per il SS. Crocefisso ed equivalenti a quelle vallicelliane delle laudi. I maestri che si occuparono dell'oratorio latino erano dediti alla polifonia vocale, da Orlando di Lasso e Palestrina a Giov. Maria Nanini, a Ruggero Giovannelli, a Ippolito Tartaglini. Da principio il mottetto si cantava nella sua forma originaria, che era una breve composizione polifonica su testo sacro. Poi, con l'introduzione del sermone nei venerdì di quaresima, la parte musicale che lo precedeva e lo seguiva si ampliò. La prosperità pecuniaria dei congregati contribuì anche qui come alla Vallicella al fiorire del nuovo genere. Nel 1568 si costruì il nuovo oratorio, assai più spazioso, che è quello oggidì esistente. L'influenza della trasformazione operata dai cameratisti fiorentini si fece sentire anche sulle musiche eseguite in S. Marcello. Luca Marenzio, Emilio de' Cavalieri, Loreto Vittori, Paolo Quagliati, Stefano Landi, Virgilio Mazzocchi succedono ai polifonisti; i virtuosi solisti subentrano ai cantori presi in massa; all'organo si aggiunge il cembalo, e il mottetto si arricchisce di tutti gli elementi che già vedemmo essere assimilati dalla laude: la rappresentazione uditiva, la narrazione, il dialogo.

Nella stampa, i mottetti compariscono col nome ora di « antiphone », ora di « motecta », o con altre vaghe denominazioni, quali le « *Sacrae Cantiones* » dell'Anerio (1613) e i « *Sacri Flores* » di Virgilio Mazzocchi (1640). L'evoluzione del mottetto oratoriano procede parallelamente a quella della laude; e, come avviene per quest'ultima, verso il 1640 si assomma e si conclude nel tipo oratoriano pienamente determinato. Ma l'oratorio latino riceve altresì la consacrazione d'un genio musicale che lo fa assurgere a un'alta significazione artistica ed umana di valore universale: il genio di Giacomo Carissimi.

Poco si conosce della vita di questo musicista, fiorita a

Marino tra i monti Albani nel 1605, spentasi a Roma nel 1674. Certo egli dovette subire assai presto l'influsso dei nuovi maestri, instauratori di quello stile monodico che consentiva di penetrare in un dominio espressivo rimasto fino allora inesplorato, eclissando rapidamente la gloria dei polifonisti del secolo passato. Nel 1627 Carissimi, che non era già più sconosciuto, fu nominato maestro di cappella nella basilica di Assisi. Verso il 1630 ottenne la direzione musicale del Collegio Germanico a Roma, fondato da S. Ignazio di Lojola per ostacolare, in qualche modo, gli effetti perniciosi della riforma luterana; poi della chiesa di S. Apollinare, che dipendeva ugualmente dai gesuiti. Parecchie testimonianze attestano l'eccellenza delle esecuzioni musicali che si tenevano in questa chiesa. Pietro Della Valle ne parla con ammirazione, senza però fare il nome di Carissimi. Ma il passaggio che Kircher gli consacra nel 1650 prova che a questa data la sua reputazione era già fermamente stabilita e ch'egli aveva già composto il suo capolavoro, *Jephthe*.

Il Pratella distingue tre stadi nelle musiche del Carissimi, che mettono capo all'oratorio propriamente detto, dimostrando una evoluzione progressiva nel modo ond'egli concepisce questa forma: a) cantata storica o religiosa morale, tipo *Maria Stuard*, composizione vocale divisa in tre tempi e affidata a un solo cantore e a un solo personaggio (recitativo monodico ed arie); b) cantata lirico-narrativa, tipo *Lucifero*, dove un unico cantore personifica successivamente lo Storico, Lucifero e Dio stesso, e dove la forma narrativa e la forma attiva si alternano, distinte dal passaggio dal recitativo all'aria; c) oratorio nella sua forma massima, tipo *Jephthe*, un solista per ciascun personaggio e il coro che vi ha alternativamente parte narrativa, meditativa e attiva, stile monodico, arioso, concertato e polifonico.

Alcuni musicologi distinguono gli oratòri di Carissimi in altre due categorie, in considerazione dei loro argomenti poetici e religiosi: oratòri propriamente detti, opere di carattere essenzialmente lirico e di meditazione cristiana, tipo *Diluvium Universale*, *Lamentatio Damnatorum*, ecc.; « Historie » e narrazioni bibliche con vera azione ma senza rappresentazione, tipo *Jephthe*, *Giobbe*, *Giona*, ecc. Dall'unione dei due tipi risulteranno più tardi i grandi oratòri di Bach e di Haendel, ove l'azione vera e propria (rappresentazione di

personaggi caratterizzati, raffiguranti un episodio della storia sacra) si fonderà alla meditazione cristiana, commento lirico degli avvenimenti descritti.

Si conoscono fino ad oggi 16 oratòri di Carissimi ⁽¹⁾. Tutti furono eseguiti all'Oratorio del Crocifisso. In essi l'autore non rappresenta personaggi astrattamente allegorici, come il Cavaliere nella sua *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, ma esprime musicalmente i drammi interiori di creature colte nell'atto e nel palpito della vita. Egli si vale a tale scopo alternativamente di tre modi d'espressione: il recitativo monodico e fiorito, il melodico arioso e il concertato sinfonico. Il recitativo monodico con abbondanti fioriture che si ritrova in linea generale nella parte del « testo » o « storico », è calmo, pacato e risente l'influsso del canto gregoriano. In alcuni oratòri si ripete con costante risoluzione di un'unica cadenza tipica. Il genere melodico-arioso prevale nei momenti lirici e drammatici; risente di motivi popolari freschi e appassionati, e talvolta si trasforma in autentica melodia con rime simmetriche e con riprese del motivo iniziale e del motivo conseguente. Il genere concertato si trova nei cori, dove la polifonia classica cede il campo alla libertà drammatica, con vantaggio dell'espressione, ma a scapito della purezza del contrappunto, dove le false relazioni di tritono e le quinte parallele sono frequentissime.

Lo stile di Carissimi, a differenza di quello di Monteverdi, si mantiene nettamente diatonico e non fa che un uso assai parco di cromatismo. I modi dell'armonia chiesastica si alternano e si fondono a quelli dell'armonia moderna, in via di graduale determinazione. Nei cori le voci sono trattate strumentalmente, con distinzione di solisti o concertanti e di parti di ripieno. Negli ariosi concertati prevale la musica, mentre nelle parti composte in stile recitativo, l'adesione dell'elemento ritmico vocale all'elemento verbale è costante e la prosodia è rigorosamente rispettata.

L'arte di Carissimi, in sè compiuta e perfetta, pone le premesse di fecondi sviluppi e ampliamenti delle forme. Per

(1) *Abraham et Isaac, Balthazar, David et Jonathas, Diluvium Universale, Extremum Dei Judicium, Ezechia, Felicitas Beatorum, Historia Dicitis, Jephthè, Job, Jonas, Judicium Salomonis, Lamentatio Damnatorum, Lucifer, Martyres, Via Frugis et Pater Familias.*

questo lato, Carissimi occupa, rispetto ad Haendel e a Bach, lo stesso posto di Josquin Després rispetto a Palestrina. Egli distribuisce tra parecchi cantori alternati la parte puramente narrativa; dà agli interlocutori un rilievo drammatico che ne incide fortemente il carattere, traendo dall'azione tutto il *pathos* che vi è contenuto; impiega il coro nella rappresentazione delle pluralità: popolo, turbe angeliche o diaboliche, moltitudini osannanti nel tripudio della beatitudine o ploranti nelle tenebre della dannazione; e traccia così il piano che sarà ripreso dai maestri tedeschi del secolo successivo, i quali non faranno che allargarne le dimensioni e non vi aggiungeranno di veramente proprio che una lirica meditativa, scaturente dall'elaborazione artistica del corale luterano, in cui parla la comunità dei fedeli nelle sue ansie e aspettative, nelle sue preghiere e anelanze verso Dio. Ma se Bach può talvolta raggiungere un più intenso grado di commozione nell'intimo sentimento e nell'eloquenza appassionata dei suoi ispirati raccoglimenti e delle sue estasi contemplative, anche nei momenti più elevati della sua creazione non supera la grandezza olimpicamente serena delle migliori pagine di Carissimi, dove si afferma trionfalmente l'augusta maestà dello stile romano, con la sua calma imperiale, con la sua armonia sovrana, col suo spirito onnipresente d'ordine e di chiarezza, con la semplicità dei mezzi, sposata al vigore della concezione.

Carissimi, come Palestrina, come Raffaello e, in generale, come tutti i geni romani, ha il dono magnifico dell'impersonalità; quel dono che Goethe, che fra i moderni è il più vicino a possederlo, confessa con un sospiro essere il privilegio dei greci e delle razze mediterranee. E si tratta, beninteso, non d'una impersonalità fredda, impassibile, obbiettiva, indifferente allo spettacolo dell'universo, sorda alle mille voci della natura e della vita, ma d'una impersonalità che è la personalità stessa potenziata al suo più alto grado, trasfigurata, esaltata sopra sè stessa, innalzata dal terreno al celeste, dall'umano al divino, dal tempo all'eterno, capace di dare all'emozione tragica, che colma la sua anima, quella forma serena, imperturbata, inaccessibile ai tumulti passionali, in cui palpita l'essenza stessa dell'amore e del dolore; forma che consente all'arte di consolare, esprimendola, la sofferenza umana.

La fama raggiunta da Carissimi gli procacciò parecchi discepoli italiani e stranieri. Fra questi ultimi meritano speciale menzione il francese Marc-Antoine Charpentier e i tedeschi Joh. Kaspar Kerll, Chr. Bernhard, Joh.-Ph. Krieger che, a dire del Mattheson, studiarono a Roma alla sua scuola. È ad uno di questi allievi stranieri che si deve la conservazione del piccolo trattato elementare *Ars Cantandi*, composto da Carissimi ad uso dei suoi giovani allievi e del quale non rimane che l'edizione tedesca, parecchie volte ristampata.

Dopo Carissimi l'oratorio latino, pure ampliando le sue proporzioni, decade rapidamente. Lo « storico » viene soppresso dopo il 1650. I libretti stampati recano talvolta la traduzione italiana del testo e, in mancanza delle musiche, ci forniscono indicazioni preziose.

Un analogo scadimento si verifica per l'oratorio in volgare. Al momento del suo massimo sviluppo esso aveva tratto dal melodramma tutto quanto poteva legittimamente ricavarne senza rinunciare alla sua individualità, quale l'avevano costituita e caratterizzata i fattori storici che siamo venuti precisando e determinando; ne aveva derivato, cioè, la rappresentazione uditiva e lo stile monodico e rappresentativo. Fin qui l'oratorio s'era mantenuto coerentemente nell'ambito delle sue premesse storiche e delle sue esigenze stilistiche. La rappresentazione uditiva e lo stile monodico, lasciando sussistere l'elemento espositivo e meditativo che conferisce all'oratorio la sua specifica personalità, gli avevano molto giovato, allargando la cerchia dei suoi mezzi e dando maggior risalto ai fatti assunti a sostegno e conforto delle verità cristiane e dei concetti morali, che l'oratorio mirava ad illustrare ed esemplificare. Ma non andò molto che si oltrepassò il segno, e l'oratorio cominciò a rinunciare agli elementi che gli erano intrinsecamente connaturati ed essenziali, accostandosi via via al melodramma, fino a identificarsi con esso nei compositori della scuola napoletana, a cominciare da Alessandro Scarlatti.

Questo avvenne sopra tutto per l'abolizione dello « storico », cioè, della parte narrativa e meditativa propria del genere oratorio, che doveva necessariamente perdere ogni diritto di esistere, a misura che, smarrendosi il vero concetto dell'oratorio, e considerandosi questo come un melodramma d'argomento spirituale e religioso, l'elemento narrativo ap-

parve sempre più come un inutile duplicato della rappresentazione e fu giudicato una illogica ingombrante intrusione, contrastante alle ragioni e alle finalità dell'arte. Così il testo biblico, personificato nel racconto dello « storico », racconto che costituiva l'elemento specifico e il centro vitale dell'oratorio e si era svolto e maturato come il frutto spontaneo di premesse secolari, per circostanze d'ambiente dovute sopra tutto al prevalere del melodramma, andò acquistando un carattere di superfluità che ne determinò la soppressione. Ciò avvenne sopra tutto per l'influsso esercitato da Arcangelo Spagna, oratoriografo e critico dell'oratorio, nato nel 1632, accademico degli Infecondi e canonico in Roma, dove morì verso il 1721. Autore di discorsi accademici, di commenti in prosa e di moltissimi melodrammi citati dal Quadrio, fu il primo a studiare criticamente la struttura dell'oratorio in un *Discorso Dogmatico* che fa da proemio a due volumi pubblicati nel 1706 presso il Buagni, col titolo: *Oratori ovvero melodrammi sacri*, e dedicati al cardinale Ottoboni e a Clemente XI ⁽¹⁾. Lo Spagna propugna teoricamente e praticamente la riduzione dell'oratorio a melodramma spirituale; e, malgrado qualche sporadica resistenza da parte dei rari sostenitori della forma classica, la sua tesi ottenne pieno successo. L'oratorio divenne un melodramma qualunque, un melodramma monco, perchè senza scene; e, per tal modo, perdette il suo carattere e la sua personalità, quale si era costituita attraverso il processo e il progresso dei suoi fattori storici.

Tra i librettisti che seguirono immediatamente l'esempio dello Spagna sono: Filippo Capistrelli, Antonio Checchi, Paolo Gini, Antonio Santori, Antonio Politauri, Giuseppe Sealmani, autori di melodrammi d'argomento sacro, ai quali apposero le note musicisti come G. B. Piosello, Pier Paolo Bencini, Carlo Cesarini, Domenico Laurelli, Jacopo Bonaventura Fei, Mercurio Fazioli, Antonio Quintavalle, Lorenzo Fontana, Cinzio Vincioni, compositori di musica religiosa

(1) La raccolta contiene 23 oratori, che ricavano i loro argomenti, parte dall'antico testamento, parte dal nuovo, parte dall'agiografia. Tutti si assomigliano per la rappresentazione dei personaggi, la distribuzione degli episodi e la forma stilistica; e tutti sono ugualmente privi di vera ispirazione religiosa.

fioriti nell'ultimo quarto del seicento e che, pur ricollegandosi ai principi estetici che informavano la nascente scuola operistica napoletana, mantennero qualche residuo della polifonia romana e dello stile fugato nei cori; perseguirono effetti armonici e la cooperazione descrittiva dell'orchestra, la solennità ed ampiezza dei recitativi, e dietro all'aria un'impronta ancora non del tutto teatrale, attestando così il carattere tenacemente conservatore della scuola romana.

Altri oratoriografi del seicento furono: G. B. Grappelli assai apprezzato dallo Spagna; G. B. Buonadri di Rimini (1652-1706), dotto in pittura e in musica; Gianfredonio Lazarelli di Gubbio (1621-1693), segretario del principe Alessandro Pico della Mirandola e uno dei pochi che non seguissero il gusto decadente; l'avvocato Paolo Quintili, romano (1632-1705); Giacinto Masello, di Acerno (1644-1710); Paolo de' conti di Campello (1643-1710); G. Bartolomeo Duranti (1647-1713) e, migliore di tutti, la marchesa Petronilla Paolini Massimi (1663-1726), di Tagliacozzo, monaca erudita del Convento di S. Spirito in Roma. Lo stile di questa donna non è tale da meritare le lodi che le tributano il Muratori ed il Crescimbeni, ma nell'espressione del dolore non manca di intensità.

Dopo la metà del seicento l'oratorio in Italia ricava precipuamente, se non esclusivamente, i suoi argomenti dalla agiografia. L'epopea cristiana vi è raramente trattata. Gli episodi evangelici, la passione, la crocefissione, la morte, il perdono dell'adultera, il giudizio universale, non entrano che assai raramente nei quadri della produzione oratoriana. Tra i pochi oratori messianici italiani si può citare quello stampato da Domenico Gilberti nell'«Urania» del 1673: *Venuta del Messia preconizzata dal profeta Isaia*, comprendente i seguenti episodi: «Incarnazione del verbo, Nascita di Gesù Cristo, Orto di Gethsemani, Cristo in croce»; ma più che d'un vero oratorio messianico si tratta d'un oratorio ciclico, sebbene gli episodi che lo compongono non siano riuniti da un vincolo organico. Lo stesso deve dirsi della *Passione di Nostro Signore* di Francesco de Lemene, oratorio diviso in 7 quadri. Quando è trattata, la figura di Cristo riesce quasi sempre insignificante e sbiadita, dissolvendosi nelle astrattezze d'un culto analitico. Il secentismo poetico, nella sua sottigliezza concettosa e sofistica, scinde l'unità della

vita di Gesù in una molteplicità episodica, giungendo nella sua minuziosa ed arida pedanteria fino a personificare aspetti materiali di cose o avvenimenti (il sangue, il sudore, il sospiro, il languore, ecc.), e creando un simbolismo vacuo e inconcludente.

L'oratorio agiografico è invece assai più interessante. Non avendo come fonte la Scrittura, ma la vita stessa del Santo, la parte narrativa, esposta dal personaggio a cui dianzi era affidata la narrazione del racconto biblico e che ora, con maggior proprietà, dicesi « storico », non si propone soltanto di fornire un ragguaglio dei fatti, riferentisi all'azione che si vuol rappresentare, ma mira sopra tutto alla ricostruzione artistica di un eroe del cristianesimo. Là dove il testo mirava unicamente a suscitare i sentimenti generali della fede, lo « storico » concentra invece tutta la sua forza descrittiva nel dipingere un carattere; fa quindi della psicologia, esponendo del Santo ogni vicenda interiore, analizzandone le passioni e i sentimenti, rievocandone l'apostolato attraverso le lotte dello spirito e i contrasti della vita; e, però, non è un freddo narratore che si limiti a far passare dinanzi agli occhi degli spettatori la vita del Santo, dalla nascita all'apoteosi, come nella sacra rappresentazione, ma è anzitutto una coscienza riflessa, un indefesso elaboratore della materia leggendaria, che coordina ad uno scopo estetico e religioso, e dalla quale trascoglie gli elementi più efficaci e seducenti per determinare un'attraente figura umana. E questa, che è spesso d'un Santo che ha avuta una ripercussione vivissima nella coscienza popolare, riesce talvolta vera, se non di realtà storica, almeno di quella verosimiglianza che, mentre non contrasta alla realtà, s'insinua dolcemente nell'animo come un mistico richiamo all'ideale. Filippo Neri è il Santo della letizia e della mitezza, S. Luigi il Re pio ed operoso, il Battista l'austero profeta, Tommaso d'Aquino il sapiente contemplativo, e così via. Tutto di essi ci espone lo « storico »: il luogo della nascita, i compagni di gioventù, gli errori, la conversione, la penitenza, i rapimenti estatici, la morte, l'assunzione beatifica. L'interesse dell'oratorio agiografico dipende dunque dalla ricchezza psicologica della personalità del Santo, dalla varietà di situazioni che la sua vita presenta. Perciò i Santi attivi offrono materia più efficace che i Santi contemplativi, e meglio riescono le figure femminili (Anna,

Cecilia, Maria), che non di rado sono circonfuse da un alone di schietta e commovente poesia.

Dopo esser passato per le mani d'un gran numero di musicisti, assimilandosi i progressi musicali effettuati nella sfera del melodramma, l'oratorio, che alla fine del seicento è ormai prossimo a identificarsi con quest'ultimo, compie l'estremo passo in questa direzione fra il 1693 e il 1725, mercè l'opera di Alessandro Scarlatti, seguito dal Sarro, dal Feo, dal Vinci e dal Pergolesi. Tutte le innovazioni che lo Scarlatti portò al melodramma e che già abbiamo avuto occasione di additare, sono da lui applicate anche all'oratorio in cui accoglie la nuova concezione dello Spagna, abolendo il testo e rinunciando ai complessi procedimenti della scuola romana. Non mancano tuttavia negli oratori di A. Scarlatti ⁽¹⁾ bellissimi esempi di stile fugato, e vi circola per entro un calore di vita e una alacrità inventiva che li pone tra le migliori opere del genere, dopo Carissimi.

Alla fine del seicento l'istituzione dell'oratorio era diffusissima in tutte le città italiane. Nel 1700 esistevano in Italia 36 Case filippine. Le tre cappelle di S. Pietro a Roma, S. Petronio a Bologna e S. Marco a Venezia, conservarono a lungo le loro tradizioni omogenee, che il prevalere della scuola napoletana non valse a obliterare interamente, essendosi tutt'e tre consolidate sulla base dell'arte palestriniana. E però l'oratorio, coltivato spesso dai maestri di quelle cappelle, serbò sempre l'impronta d'uno stile abbastanza conforme ai canoni della musica chiesastica.

A Venezia un vero stile oratorio non si ebbe che verso il 1661, quando nella Chiesa di S. Maria della Fava i Filippini fondarono il loro primo oratorio, a cui si devono aggiungere i Conservatori femminili della Pietà, dei Mendicanti, degli Incurabili e dell'Ospedaletto, ove si raccoglievano fanciulle a scopo educativo e s'insegnava loro la musica. Burney, Beekford, Goethe lodano la perfezione del loro canto. Gli oratori da esse cantati erano quasi sempre in latino; e acqui-

⁽¹⁾ *Giuditta* (1695), *Il sacrificio d'Abramo* (1703), *Sedecia* (1706), *La Vergine addolorata* (1717), *S. Filippo Neri* (1719), *La Concezione della Beata Vergine*, *S. Casimiro Re di Polonia*, *Agar e Ismael esiliati*, *La Maddalena pentita*, *Il Trionfo delle Grazie*, *Il Martirio di S. Cecilia*, *una Passione secondo S. Giovanni*.

starono fama di valenti librettisti in tal genere l'abate Pietro Chiari e Zaccaria Vallaresso. L'oratorio veneziano è anche esso senza lo « storico ». Il Galluppi, il Furlanetto, Benedetto Marcello, Giovanni Legrenzi, Antonio Lotti conservano alla scuola veneziana quei caratteri che la contrassegnarono fino dal tempo del Willaert e dei Gabrieli; tendenza all'espressione nobile e austera, al descrittivo, all'opulenza coloristica.

A Bologna i Filippini si stabilirono nel 1615 nella Chiesa di Galliera. L'oratorio vi fu coltivato per tempo e, alla fine del seicento, come dovunque, senza lo « storico ». Legata alla tradizione romana, non tanto perchè città pontificia, quanto perchè la cappella di S. Petronio fu un centro fiorente d'arte sacra, la scuola bolognese portò in questo campo contributi notevoli. Capiscuola dell'oratorio bolognese furono: Giovanni Paolo Colonna (1637-1695), uno dei fondatori dell'Accademia filarmonica della quale fu più volte presidente, e nel 1659 maestro di cappella in S. Petronio, e Giacomo Antonio Perti (1661-1756), già menzionato tra gli operisti e che anche qui merita un posto molto onorevole tra i compositori di musica sacra. Come il Colonna vide uscire dalla scuola il Bononcini e il Clari, così alla scuola del Perti si formarono Aldovrandini, Aresti, Torelli, Pistocchi, Predieri, Albergati e il Padre G. B. Martini (1706-1774), che tentò rifarsi al Carissimi negli oratòri: *L'assunzione di Salomone*, *S. Pietro*, *Il Sacrificio d'Abramo*, giudicando lo stile di Pergolesi troppo melodrammatico.

Accanto all'oratorio e con sinerone vicende storiche si svolse nel seicento la cantata, genere comportante un'estrema varietà di forme, volta a volta più affine all'oratorio o al melodramma, secondo che tratta argomenti sacri o profani e costituente il più fecondo campo di produzione della letteratura musicale da camera nel secolo XVII. Poco giova discutere chi sia stato il primo a servirsi del termine *cantata*; giacchè nel seicento s'incontra una gran varietà di generi, in cui la critica ha potuto solo modernamente stabilire distinzioni e classificazioni, che tuttavia bisogna ben guardarsi dall'irrigidire in astratte schematizzazioni e adottare solo a scopo esplicativo e didascalico, tenendo sempre presente che tali generi non ebbero realtà fuori dalle individualità artistiche che li recarono in atto, atteggiandoli e configurandoli in una molteplicità di aspetti, con processo incessante di

scambi e di assimilazioni, d'imitazioni e di acquisti progressivi, in cui essenzialmente consiste la realtà storica del loro divenire.

L'origine della cantata è più letteraria che musicale. Essa nacque da un ampliamento dell'aria monodica e fu il risultato d'un nuovo equilibrio stabilito tra forme preesistenti. Pare che l'elocuzione « cantata » sia stata usata per la prima volta da Alessandro Grandi, allievo di Giovanni Gabrieli, cantore (1617), poi vice-maestro (1620) della cappella di S. Marco, nella sua raccolta di *Cantate, Sonetti, Madrigali ed Arie* (1626), ciò che porterebbe a togliere la precedenza a Benedetto Ferrari, che l'adoperò nel 1637. Il maggior centro di elaborazione e d'irradiazione della cantata fu Roma, dove essa trovò cultori eminentissimi quali Luigi Rossi, Domenico Mazzocchi, Stradella, Carissimi e donde fu importata a Venezia da Francesco Manelli e Benedetto Ferrari.

La cantata ad una e due voci consiste in una successione di arie e canzonette riunite da brani composti in stile recitativo, sì da formare una scena lirica o drammatica, ma senza azione e rappresentazione e unicamente destinata al concerto. Di questo genere sono le cantate di Stradella, e quelle che Alessandro Scarlatti profuse con inesauribile fecondità. La cantata a più voci comporta un personaggio declamante o un coro (propaggine oratoriana dello « storico ») esponente l'argomento, e due o più personaggi drammatici svolgenti dialogicamente l'azione in recitativi, duetti ed arie che si succedono e si alternano con vario ordine, obbedendo a leggi di contrasto e alle necessità espressive del testo poetico adottato. Di tal sorta sono le cantate virgiliane di D. Mazzocchi e il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi che, sebbene non rechi la denominazione di cantata, offre, insieme a parecchi madrigali monteverdiani del VII libro, stupendi modelli del genere. Alla fine del seicento la cantata monodica era trattata da tutti i compositori italiani. Il gusto della virtuosità canora vi si spiegava liberamente giungendo agli eccessi di barocchismo ornamentale, che già abbiamo segnalato in Stradella; ma non di rado l'idea melodica vi raggiungeva altresì un grado eccelsso di purezza e d'intensità, realizzando pienamente quell'ideale di bellezza plastica e formale che la cantata ricerca e persegue durante tutto il seicento.

§ IV.

Il maestoso fiume della musica italiana del secolo XVII sta ora dinanzi al nostro sguardo in tutto il suo corso; dalle scaturigini prime delle sue sorgenti e dai molteplici affluenti che arricchiscono le sue acque, alla complicata rete di canali e d'insenature in cui s'interna e si dirama, e all'ampiezza dilagante delle foci ove sbocca in sconfinata distese oceaniche; e l'impressione complessiva che ne sorge è quella d'una vitalità creativa intensissima, molteplice, inesauribile, che all'abbondanza degli elementi diffusi, congiunge l'energia compositrice e plasmatrice, e la fluidità della vena argina tra le dighe compatte ed esatte della disciplina formale.

Quelli che nell'arte musicale italiana del seicento si limitano a constatare la semplificazione operata dai compositori rispetto alle complicate strutture della polifonia cinquecentesca, e sulla base di questo rilievo unilaterale e semplicistico parlano poi d'involuzione e di decadenza, danno prova d'un giudizio molto superficiale o, almeno, dimostrano di non aver osservato della musica secentesca che l'aspetto esteriore, e di non essersi mai addentrati nello spirito che anima ed avviva le sue più alte e durature creazioni. Chè, se così non fosse, se i denigratori del seicento musicale italiano avessero per poco meditato sulle migliori pagine di Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi; su quelle pagine in cui la miglior parte della loro anima è custodita e preservata dalla caducità, avrebbero sentito quanto grande e potente sia la loro forza costruttiva, in virtù della quale le molecole liriche, i fili d'erba del canto, che sorgono spontanei nell'anima, vengono armonizzati, composti, fusi in un sol blocco, in cui nè nota, nè accordo si può mutare, perchè nessuno sta per sè, ma tutti sono governati da una gravitazione, compenetrati dal palpito circolativo d'un principio organico di vita; avrebbero sentito che la capacità architettonica di questi maestri è uguale e, talvolta, anche superiore a quella dei contrappuntisti del cinquecento, che la loro disciplina tecnica è ugualmente ferrata, e che essi sanno perfettamente attuare e concretare, con piena adeguatezza di mezzi e di fini, la gran vita poetica che circola per entro alle loro concezioni,

con una continuità tutta fusa e coerente nella curva della loro spiritualità, senza arresti e fratture, senza soluzioni e lacune; avrebbero sentito che, solo mediante una scelta accuratissima dei materiali sonori e un'acerta collocazione di essi, solo mediante un vigile e acuto senso dell'esigenza architettonica, potevano nascere certe toccate frescobaldiane, d'una struttura così classicamente euritmica, limpide come una tersa goccia d'acqua, infinite nel sentimento, esatte nella misura e nel ritmo, dove il disegno reca in sé i suoi limiti invalicabili e dove la composizione ha la compiutezza sferica del capolavoro.

Bisogna, quindi, scagionare la musica italiana del seicento dall'accusa di regresso, di semplicismo, di balbettamento infantile con cui critici autorevoli, come il Combarieu, l'hanno gratuitamente marchiata, e ritenere la conquista dell'espressione monodica e quella che necessariamente ne conseguì e ne doveva conseguire della concezione non più orizzontale e polifonica, ma verticale e armonica delle parti d'accompagnamento, fuse nell'accordo e affidate agli strumenti, come un fatto d'importanza capitale che segna il passaggio dal medioevo all'età moderna della storia musicale. Certo, questo passaggio implicava la rinuncia a un'agglomerazione di parti che, in molti casi, era stata espressione di una magnifica pienezza di pensiero e di sentimento, e nella quale i riformatori fiorentini, unicamente preoccupati della intelligibilità del discorso poetico, non videro che un apparato ingombrante e superfluo, giungendo nel loro rigore consequenziale a ripudiare una tradizione gloriosa e vetusta di opere e di secoli. Questo rigido distacco dal passato, dovuto alla negazione assoluta, intransigente, esclusiva, propria di tutti i movimenti reazionari rispetto all'ordine di cose e di valori che mirano a soppiantare e sradicare, se portò i primi monodisti a una certa aridità e secchezza di procedimenti, ebbe però il vantaggio di affermare energicamente il nuovo principio e di farlo prevalere; e, ad ogni modo, non può essere considerato come una limitazione restrittiva delle possibilità creative operanti nella musica italiana del secolo XVII, ma unicamente come la caratteristica dei primi iniziatori del melodramma, nei quali l'intento programmatico predomina sulla genialità inventrice, e la teoria pregiudica il risultato artistico; tant'è vero che la vitalità e fecondità

del nuovo indirizzo si manifestò con pronta efficacia non appena con Monteverdi apparve sulla scena dell'arte uno spirito fornito di tutte le qualità e le forze, di tutte le attitudini e le facoltà necessarie ad attuare pienamente il rinnovamento, trasferendolo dalla sfera delle formulazioni astratte a quella della creazione veramente geniale, che non rinuncia al passato, ma lo fa confluire nel presente, ed è appunto armonia di passato e di presente, di conservazione e di innovazione.

La personalità di Monteverdi, come, in un diverso campo, quelle di Frescobaldi, di Carissimi e di Corelli, trae alimento da tutte le sorgenti storiche, da tutti i filoni culturali. Mentre da un lato questi musicisti scavano profondamente in sé stessi, come il gemiglio d'una goccia fra i macigni d'una grotta, per far erompere e schiudere al sole i germi di vita che fervono ancora chiusi, come in un involucro, nelle forze virtuali del loro mondo interiore in via di graduale esplicamento, d'altro lato essi esplorano instancabilmente tutti i campi della cultura e dell'esperienza tecnica, fondendo tutti i materiali acquisiti nel crogiuolo incandescente, dove si elaborano gli elementi d'una sintesi feconda, radicata al passato e pregna d'avvenire. Scorrendo le opere di questi maestri, sentiamo il palpito d'una forza attiva, d'una energia scaturente dall'intimo della vita, calda d'umanità, alimentata da intenso sentimento, da assidui travagli di meditazione e di pensiero; e non possiamo fare a meno di chiederci come si sia potuto per tanto tempo parlare di decadenza e di stagnazione dello spirito di un secolo, che pure sapeva levarsi a così eccelse vette di creazione, e di deplorare una volta di più la ingiustificata e ingiustificabile esclusione della musica dai quadri abituali della ricostruzione storica, che trae critici e pensatori, non di rado eminentissimi, a formulare giudizi ed apprezzamenti lacunosi, arbitrari, manchevoli e insufficienti, quando non del tutto fallaci.

L'arte di Frescobaldi e di Carissimi, segnata da un'impronta di accogliente magnificenza, di maestosa quadratura, di romana cordialità; l'arte di Monteverdi, più appassionata e colorita, ma non meno alta e serena, dimostrano che ancora alto, ben alto era in quel periodo in Italia il livello della vita interiore; dimostrano come nel grigiore della comune mediocrità si levassero ancora vividi sprazzi di luce a illu-

minare il mondo, e come nell'apparente inerzia delle migliori forze morali e spirituali, fervessero ancora gagliarde energie, bastevoli ad assicurare a quel secolo della nostra storia la gloria d'imperiture conquiste. E donde, altrimenti, sarebbero venuti a quei musicisti (così schiettamente latini ed italiani per la virtù ineluttabile del disegno, per la disciplina classica delle loro opere, per quel senso plastico della forma che traduce in pesi marmorei anche le più fluide trasparenze, e i sogni più sconfinati racchiude e contiene nella gravitazione del mondo) tanta forza di passione, tanto impeto di dolore, tanta ansia di liberazione dall'effimero e d'assunzione all'eterno, composti ed espressi in serena armonia di forma, in pura luce di bellezza ideale, se non dall'anima di tutto un popolo, riflessa dalle loro gagliarde individualità? Donde avrebbero attinto quei sommi artefici delle armonie un così vasto afflato creativo, un così fervido e inesauribile impulso di elevamento e di sublimazione, se non dallo stesso soffio primaverile di quella Rinascenza italiana che già era sbocciata con prodigioso rigoglio di forme e di colori, in virtù del risorto sentimento classico che, spontaneamente fuso alla coscienza nazionale e popolare, rinnovò nell'Italia del cinquecento gli splendori dell'età di Pericle? E non bisognerà dunque ammettere una volta per sempre che il Rinascimento musicale italiano del seicento, continuò quello poetico, pittorico, architettonico e scultoreo dei secoli precedenti? Non bisognerà dunque ammettere che la eterna poesia umana, naufraga immortale, riemergente da tutte le tempeste passionali, che la nota e il colore, la parola ed il marmo variamente esprimono, trovò nel seicento proprio nella musica quel linguaggio universale che la poesia e la letteratura avevano smarrito fra i ghiacci dell'accademismo e le distillate preziosità del barocchismo immaginifico e delle forme auliche? Non bisognerà ammettere che la gloriosa giornata rinascimentale, di cui il Carducci addita l'aurora nella nascita di Dante e il tramonto nella morte dell'Ariosto e che già aveva mirabilmente empito della sua luce il cielo d'Europa, continua anche nel seicento a riflettere nelle opere di Monteverdi, Frescobaldi, Carissimi e Corelli, degni proseguitori, sebbene in un altro campo e con diversi mezzi, di Raffaello e Michelangelo, del Correggio e del Tiziano, del Tintoretto e di Leonardo?

Nè vale obbiettare che la tradizione musicale non ebbe la perennità di svolgimento di quella pittorica o letteraria; giacchè, se i musicisti, che abbiamo tante volte menzionato, segnano il vertice della parabola e quasi il momento di maggior fulgore di questo nuovo meriggio rinascimentale, essi sono però ben lungi dall'esaurire la potenzialità creatrice dello spirito italiano, feconda, come abbiamo potuto ampiamente constatare, di opere e di nomi, non tutti di uguale risonanza e di uguale valore, ma che nel loro insieme costituiscono un immenso patrimonio artistico, che abbraccia tutti i campi della produzione musicale e dal quale la musica moderna ricevette in retaggio tutte le forme che successivamente si vennero sviluppando ed ampliando: dal melodramma, genere schiettamente italiano, e nel quale gl'italiani mantennero fino a Wagner una incontrastata preminenza, alla toccata e alla fuga frescobaldiane, riprese con maggior larghezza da G. S. Bach; dalla sonata di Pasquini e di Corelli, prodromo di quella dei violinisti e cembalisti settecenteschi, che fu a sua volta modello ai classici viennesi, alla canzone strumentale di Giovanni Gabrieli che, insieme alla grandiosa polifonia corale dello stesso e al recitativo monteverdiano, fornì a Enrico Schütz i principali mezzi espressivi, da lui messi in opera nelle sue passioni e nelle sue sinfonie sacre, fecondando per tal modo gl'inizi della musica vocale e strumentale tedesca, come un secolo più tardi, con Sammartini, ne feconderà il pieno rigoglio, offrendo ad Haydn e a Mozart il modello della forma sinfonica e di quella affine del quartetto d'archi.

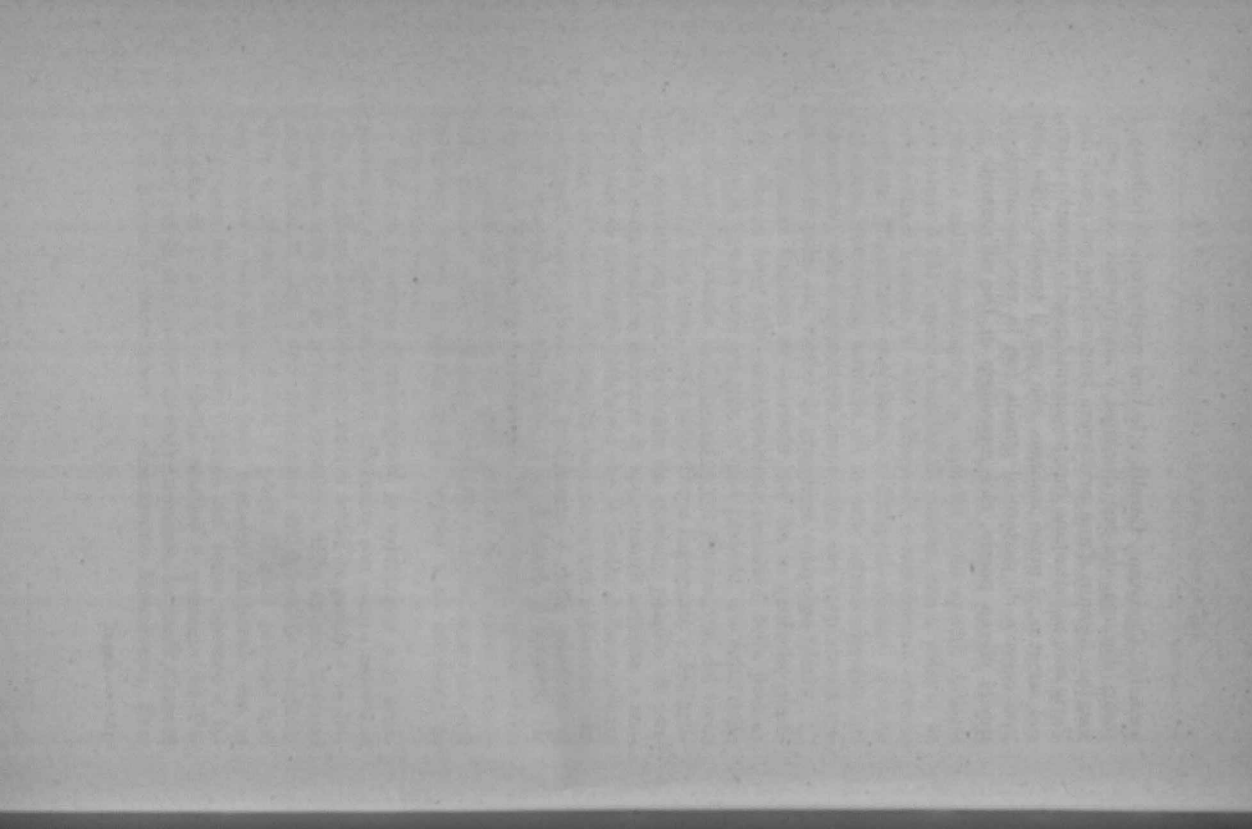
Tanto ancora poteva lo spirito italiano nel seicento; secolo denigrato e calunniato da tutti coloro che, per inesplorabili ragioni, non danno alla musica alcun valore indiziario nella ricostruzione e interpretazione storica di un dato periodo, e non credono di doverne nemmeno tener conto, come di un'arte che vive fuori del tempo e dello spazio e non ha contatto con la realtà e con la vita. Ma chi conosce e valuta esattamente l'importanza che essa può assumere per l'intelligenza di un'epoca; chi si è reso conto che, per il tramite della musica, molte generazioni ci hanno trasmesso la loro parola più alta, più profonda, più degna di essere ricordata e meditata, e che molte volte, nel corso dei secoli, il cuore dell'umanità ha battuto proprio nella musica; chi si è con-

vinto dell'immenso valore che quest'arte può assumere nella comprensione di un dato periodo dell'evoluzione sociale, non solo come documento di psicologia individuale, come rivelazione di singole anime, come linguaggio narrante l'intimo dramma di spiriti isolati, ma altresì come indice delle possibilità e delle forze attive nella coscienza di un popolo in una determinata fase della sua storia, dovrà mutare il suo giudizio sulle condizioni e la capacità dello spirito italiano nel secolo XVII; spirito ansioso di ricerca, che a volte si fa artificiosa e leziosa, a volte affannosa e incoerente; quando vogliosa d'inusitate esperienze e d'impeti audaci, quando calcolata, contenuta, mirante ad un'arte estrinsecamente ornamentale; ora tragicamente impotente, ora sospinta da gagliardi impulsi sui vertici di grandiose conquiste ideali.

L'anima italiana del seicento non fu, in generale, giudicata che in base alla considerazione esclusiva della poesia; e come la poesia non era più, in quel periodo, che culto della parola per la parola, dell'immagine per l'immagine, del verso che suona e non crea, della sottigliezza ingegnosa e dell'artificio retorico appena ravvivato da qualche palpito di sensualità e da qualche barlume di concettosità astratta e sentenziosa, si proclamò senz'altro che il livello della coscienza morale ed estetica del popolo italiano si era abbassato, che le grandi molle ideali del sentimento e della passione si erano allentate ed infiacchite, e si dichiarò il seicento un secolo di decadenza intellettuale, di generale assenza dalla vita spirituale italiana di quei grandi slanci verso l'ideale che, eternati nelle creazioni dell'arte e nelle conquiste del pensiero, fanno la gloria di un popolo e ne attestano la forza e la vitalità.

Ma ora è tempo di reintegrare la valutazione e la comprensione di quel secolo e di affermare con sicura coscienza che, se allora decadde sul nostro suolo la poesia e la letteratura, alta fu la potenza inventiva dello spirito italiano nella scienza, alta l'ispirazione nelle arti plastiche e figurative, e sublime nella musica. I poeti di quel periodo non espressero i loro sogni e i loro fantasmi in parole, ma in note; non fissarono le loro visioni nel verso bronzeo e lapidario di Dante, o in quello plastico e musicale del Petrarca, ma le eternarono in soavi armonie, in canti d'amore e di dolore. I nuovi poeti si chiamarono Monteverdi, Fre-

scobaldi, Carissimi, Corelli, e le loro rivelazioni di bellezza, i tesori d'anima, da essi dischiusi e manifestati come per il magico incanto d'una primavera rinnovatrice nei reami dell'arte sonora, attestano luminosamente quanto ancora poteva, nel seicento, il genio italiano, che per il tramite delle note non cessava di parlare al mondo con la voce immortale di quella eterna poesia, ch'è messaggio di Dio all'umanità.



FRANCIA

CAPITOLO SESTO

I PRECEDENTI DELL'OPERA FRANCESE

SOMMARIO. — I. Caratteri generali della musica francese. - Suo rapporto costante con le altre arti. - Difficoltà che il melodramma incontra ad acclimatarsi in Francia. - Genesi degli elementi costitutivi del melodramma francese. — II. Semplificazione della polifonia. - La « *musique mesurée à l'antique* » e l'Accademia di Balf. - L'aria di Corte. - Il balletto di Corte. - « *Le ballet comique de la Reine* ». - Influxo dell'Italia sulla creazione del balletto francese. - Viaggi in Francia di Rinuccini e Caccini. - Azione esercitata dalle commedie italiane segnatamente per l'opera personale di G. B. Andreini. - Scambi culturali tra l'Italia e la Francia. - Disinteresse del pubblico francese per il melodramma. — III. Mazzarino e la famiglia dei Barberini. - Egli concepisce l'opera come strumento di governo e la trapianta a Parigi. - Prime fortune del melodramma nell'ambiente parigino. - I Barberini a Parigi. - L'*Orfeo* di Luigi Rossi. — IV. La vita e le opere di questo compositore. - Voci discordi sul successo dell'*Orfeo*. - Ostilità dei frondisti all'opera italiana. — V. Seguita la lotta fra nazionalisti e italianeggianti. - *Xerxes* ed *Ercole Amante* di Cavalli a Parigi. - Morte del Mazzarino e incipiente influxo di Lulli nel mondo musicale. - Le « *tragédies de machines* » come conseguenza dell'opera italiana. - Tentativi per risolvere il problema del recitativo. - La pastorale di *La Guerre* e *De Beya*. - L'opera d'*Isay*. - Perrin e Cambert. - Trionfo di Lulli.

§ I.

La musica francese è sempre stata tratta da un'intima tendenza ad accostarsi alle altre arti, e segnatamente a quella che le è più affine: la poesia. Dalla lirica amorosa dei trovieri e trovatori, fioriti dalla metà del XII alla fine del XIII secolo, alle squisite effusioni coloristiche del più recente im-

pressionismo; dalle miniature clavicembalistiche di Couperin e di Rameau, fregiate di titoli che ne caratterizzano il contenuto descrittivo e psicologico, alle vaste tele programmatiche illustrate da Berlioz con scrupolosa e minuziosa abbondanza di dettagli rappresentativi e di particolari realistici, tutte le più significative creazioni del genio musicale francese, rivelano questa tendenza della musica ad associarsi ad un'azione, a un'immagine, a un fenomeno, a rivestire un contenuto determinato, ad assumere una precisa significazione evocativa e rappresentativa. Per questo carattere, che contrassegna nettamente le più tipiche espressioni musicali dello spirito di quel popolo, le forme della musica pura non hanno mai trovato in Francia un terreno molto favorevole e non vi hanno raggiunto quell'alto grado d'autonomia creativa e quella continuità di tradizione che ebbero dapprima in Italia, poscia in Germania. E quando, per le particolari disposizioni e attitudini di singole personalità, la sonata, la sinfonia e il quartetto d'archi (che è quanto dire le tre espressioni più complesse ed elevate dell'architettura musicale) sono stati innalzati a vera eccellenza d'arte da musicisti che si sogliono inquadrare nello svolgimento della scuola francese, bisogna convenire che si tratta quasi sempre, o di compositori d'origine straniera, che innestano al tronco dell'arte francese procedimenti costruttivi e modi di concezione elaborati nell'ambito spirituale e culturale di altri popoli, che è appunto il caso di Cesare Franck, musicista di nazionalità belga e di gusto più tedesco che francese, ovvero di compositori professanti un eclettismo stilistico non di rado nobilissimo, ma sprovvisto di veri lineamenti personali e, per conseguenza, di caratteristiche nazionali, che è il caso di Saint-Saëns e di Vincent D'Indy.

Questa constatazione potrebbe apparentemente giustificare la credenza che il melodramma abbia prontamente attecchito in Francia; giacchè, se lo spontaneo atteggiarsi e configurarsi dell'invenzione musicale dei compositori francesi li porta naturalmente a cercare un'integrazione e un ausilio in un elemento extra-musicale, sia esso figurativo o letterario, concretamente rappresentativo o meramente suggestivo, nulla di più logico ch'essi abbiano trovato il loro più adeguato campo d'azione in una forma d'arte che pone il suo precipuo intento nella cooperazione di tutti i mezzi della

espressione artistica, concordemente rivolti alla piena efficienza della rappresentazione drammatica.

Invece non fu così. Il dramma musicale già pienamente costituito in Italia nel primo trentennio del seicento, non incominciò a farsi strada sul suolo francese che nella seconda metà di quel secolo, fra resistenze e opposizioni non mai pienamente sconfitte e superate; e occorre l'opera d'un italiano, il fiorentino G. B. Lulli, perchè vi prendesse salde radici e vi instaurasse una tradizione durevole. Le ragioni di questo fatto sono varie e di diversa natura e, precisandole, non si segnano limitazioni e non s'immiserisce la ricostruzione storica, che vuol essere sempre equanime e serena, con le bizze e le stizze d'un malinteso nazionalismo, ma si indicano le caratteristiche etniche e psicologiche d'un popolo che è stato sempre razionalista e consequenziario anche nell'impetu della passione e nei trasporti dell'entusiasmo, e la cui genialità è sempre fatta per due terzi di gusto, di misurata eleganza, di ponderato equilibrio, frutto d'una ragione lucida e serena che evita accuratamente gli eccessi e gli estremi.

La prima e la principale delle ragioni, che ritardarono in Francia lo sviluppo dell'opera, sta appunto in questa prevalenza e predominanza nel temperamento francese delle facoltà intellettive e raziocinanti su quelle sentimentali ed emotive. Infatti, l'opera non può esistere senza recitativo; e il principio della declamazione lirica non è facilmente conciliabile con le esigenze logiche d'una mentalità, che giudica tutto al lume della ragione e del buon senso. Un musicista francese non sarebbe mai giunto spontaneamente alla soluzione di questo problema. « Vi è una cosa talmente contro natura che la mia ragione ne è ferita », dice Saint-Evremond, « ed è di far cantare tutta un'azione dal principio alla fine, come se i personaggi che si rappresentano si fossero comicamente accordati per trattare in musica i più comuni come i più importanti affari della loro vita » ⁽¹⁾. Cento testimonianze ci attestano che questo era in Francia un luogo comune, un'opinione generalmente condivisa.

Inoltre, l'intellettualismo dominante in tutte le manifesta-

(1) SAINT-EVREMOND: *Lettre sur les opéras*, 1711.

zioni del XVII secolo francese, non era fatto per favorire l'unione della musica ad un'azione integrale, poichè la maggior parte degli autori francesi s'accordavano nel proclamare la musica inadatta all'espressione narrativa. La tragedia di Racine e di Corneille, d'un classicismo intellettualistico, oratorio, raziocinante e moraleggiante, mal si prestava a una traduzione musicale. Come concepire ragionamenti, sentenze, esortazioni e dimostrazioni in musica? Per questo i francesi non cercano una musica atta a tradurre il discorso poetico, ma, capovolgendo il problema, si studiano piuttosto di adattare azioni sceniche alla musica ch'essi già possiedono; e fino al giorno in cui Lulli trapianterà in Francia il principio informatore della riforma fiorentina e, innestando le forme melodiche e strumentali derivanti dal balletto di Corte, sull'ossatura architettonica dell'opera italiana, creerà la tragedia lirica francese, non si avrà in Francia una musica adatta all'intima struttura del linguaggio, uno strumento di narrazione e di spiegazione musicale simile al recitativo italiano, concepito fino dai primi tentativi drammatico-musicali come intensificazione e amplificazione del discorso parlato.

Aggruppando cicli di canzoni, incatenando l'attenzione degli spettatori col lusso decorativo e lo sfarzo degli apparati scenici, e delle mirabolanti invenzioni, sviluppando la descrizione sonora affidata agli strumenti, i compositori francesi elusero per molto tempo la questione del recitativo, essenziale alla creazione del melodramma. Altre ragioni di diversa indole ritardarono il costituirsi d'una tragedia musicale prettamente francese.

Fino a Lulli la musica rimase in Francia circoscritta entro una cerchia espressiva, che non oltrepassava l'effusione sentimentale, idillica o elegiaca. Raramente essa si leva al tragico, facendosi interprete di forti passioni. Il gusto francese si mostra recisamente avverso alla traduzione di quei moti dell'animo, nell'espressione dei quali tanto eccelleva l'arte d'un Monteverdi e d'un Carissimi.

Analoghe tendenze si osservano nella letteratura francese di quel periodo. Fino verso il 1630, non ostante i tentativi di Hardy, il teatro francese si culla nel languore galante delle pastorellerie, come la musica si stempera nei vezzi leziosi e nelle grazie compassate delle arie di Corte. In seguito,

qualche sintomo di risveglio si manifesta, e il teatro sentimentale ed amoroso acquista più forti tinte con Scudéry e La Calprenède. La *Marianne* di Tristan L'Hermite è già una buona tragedia; e Rotrou fa presagire Corneille. Ma la preziosità persiste con la pedanteria allegorica; e la musica che, come s'è accennato, sempre aduna e concentra in sé le colorazioni e i riflessi della letteratura e della poesia, rifrangendoli nei suoi prismi sonori, conserva per tutta la prima metà del seicento la sua impronta sospirata e languorosa di grazia fittizia e di leggiadria tutta esteriore e convenzionale.

Volendo quindi seguire la linea storica di svolgimento, che in Francia condusse all'avvento dell'opera, bisogna, da un lato, additare il graduale costituirsi e accumularsi di tutti gli elementi ch'essa derivò dai primi tentativi di compenetrazione e di sintesi della poesia, della musica e della danza, frutto di quel generale movimento d'idee che anche in Francia, come in Italia, portò gradatamente alla semplificazione della polifonia corale e alla creazione dell'aria monodica, fattore se non principale, certo importantissimo del balletto di Corte, il quale, assimilandosi a poco a poco i risultati ottenuti dai fiorentini della camerata, valendosi di musiche vocali e strumentali e decorandosi di scene sontuose, finisce per divenire una sorta di dramma lirico dove, in luogo di racconti parlati, s'introducono racconti cantati, offrendo un terreno di esperienza su cui i musicisti francesi compiono i primi tentativi di recitativo, di scene cantate e dialogate e di sinfonie descrittive; e, d'altro lato, bisogna lumeggiare le tappe dell'influsso costante esercitato dall'Italia, influsso che culmina nel 1647 con la rappresentazione dell'*Orfeo* di Luigi Rossi e il trasferimento a Parigi d'una vera colonia di cantanti, di suonatori, di compositori, di macchinisti e d'architetti italiani, promosso e patrocinato dal Mazzarino che, durante il suo governo, piegò all'italianismo il gusto musicale della Francia, vincendo o costringendo al silenzio tutte le proteste e le opposizioni.

È in questo momento che l'influenza italiana riesce particolarmente feconda, offrendo dal 1645 al '47 al pubblico francese esempi di commedie interamente musicate. Non ostante le riluttanze di quelli che proclamavano l'irrazionalità del linguaggio operistico e l'estraneità del melodramma allo spi-

rito francese, l'efficacia espressiva della musica italiana produce un'impressione incancellabile. Ma dovranno passare ancora vent'anni prima che il seme dia frutto, sebbene nel frattempo musicisti, come Lambert, tentino di risolvere l'annoso problema del recitativo, di stabilire, cioè, come si possa trovare un'espressione musicale, adeguata a un'azione complicata d'intrighi e di peripezie, dove tanta parte ha la narrazione degli avvenimenti e il dialogo degli interlocutori. Poeti come De Beys e Perrin si rivolgono ai due generi che sembrano prestarsi meglio a tale scopo; la pastorale e la tragedia con macchine. Lulli, assistito da Benserade, comincia con l'introdurre nei balletti vere scene di tragedia lirica, e collaborando con Molière alla commedia-balletto, esce definitivamente dal genere estrinsecamente decorativo del balletto di Corte e sostituisce alla sentimentalità fittizia della pastorale, un più profondo sentimento. Contemporaneamente Marais inserisce intermezzi musicali nelle tragedie con macchine. D'Asoucy e La Guerre scrivono pastorali che contengono tutti gli elementi dell'opera, e Cambert con la *Pastorale Eroïque* è già prossimo al melodramma.

Sono le fasi successive di questo processo che bisogna ricostruire quando si voglia veder nascere l'opera francese dai suoi antefatti storici. In Francia il melodramma non è il frutto spontaneo d'una profonda esigenza della razza, non è l'espressione caratteristica d'una necessità spirituale scaturente dall'intimo della coscienza nazionale e popolare, come vedemmo essere stato in Italia. Si può anzi asserire senza tema di cedere a infatuazioni di orgoglio nazionalistico che, senza l'influenza diretta, costante, molteplice di compositori italiani quali Cavalli e L. Rossi, il processo formativo dell'opera francese sarebbe stato assai più lento e tortuoso, e fors'anche si sarebbe arrestato a mezza strada; e l'asserzione sembrerà meno sospetta di partigianeria se, per provarla, richiameremo quanto Henry Prunières dice a proposito delle condizioni della musica francese verso il 1640: « Noi non avevamo più che il vecchio Boësset che potesse fare qualche figura accanto agli italiani. Il freddo Henry Du Mont, il noioso Gobert, il brillante ma superficiale Lambert erano i migliori artisti che noi potessimo vantare. Come pretendere di opporre queste distinte mediocrità ai genî d'Italia, ai Luigi Rossi, ai Carissimi, ai Cavalli? »

Questo, tuttavia, non significa che, nell'elaborazione degli elementi che in Francia portò al graduale costituirsi dell'opera in musica, non entrassero anche fattori di schietto carattere nazionale. Lo stesso Lulli, pur riallacciandosi alla concezione dei suoi compatriotti fiorentini per ciò che concerne il recitativo, si mostra profondamente penetrato dallo spirito che informa l'estetica del classicismo francese, offrendoci un equivalente della tragedia di Corneille e di Racine; e francese di tutte le classi appare l'opera sua per molti degli elementi musicali che la compongono: vaudevilles, arie di Corte, balletti e sinfonie descrittive.

Senza quindi risalire, come vorrebbe il De La Laurencie, fino al medioevo, per trovare nel dramma religioso e nei misteri il deliberato proposito d'una congiunzione della poesia, della musica e della danza che ci costringerebbe a presupporre nei rozzi poeti medievali il raffinamento culturale d'un anaeronistico umanismo avanti lettera, e limitandoci, come già facemmo per l'Italia, a cercare i precedenti del melodramma francese nella nuova concezione musicale affermata e maturata dalla Rinascenza e approfondita attraverso il vaglio della cultura umanistica, dobbiamo ora rintracciare e determinare tutti gli elementi che, svoltisi in Francia nella prima metà del seicento attraverso una intricata e complessa rete d'eventi e d'influenze, preparano il materiale, che venne poi rifuso in un sol blocco e compendiato in una sintesi nuova e feconda, originale e significantissima da Lulli, vero creatore dell'opera francese.

§ II.

Sebbene il cinquecento francese sia caratterizzato, come l'italiano, dal prevalere della polifonia, pure alla fine del secolo si manifesta anche in Francia una tendenza alla monodia che assume diverse forme; talune accolte dall'Italia, altre create dal genio della razza. Mentre i liutisti riducevano pezzi polifonici per una sola voce accompagnata, preparando l'avvento dello stile monodico, o improvvisavano liberamente, ponendo le basi della futura arte clavicembalistica, una corrente di musica popolare si svolgeva accanto alla musica dotta; e prima ancora che il secolo XVI volgesse

al suo termine, la parte del soprano comincia ad emergere dall'edificio contrappuntistico, con evidenti intenzioni di espressività melodica, e il contrappunto fiorito viene usato alternativamente al contrappunto sillabico, impiegato, sia per ragioni di contrasto, sia come semplice mezzo espressivo da Josquin Després, Févin, Claudine Sermisy, Claude le Jeune, Costeley, ed altri. Adattamenti di canzoni polifoniche per una sola voce incominciano ad apparire, come quelli contenuti nell'*Hortus Musarum* del 1552-'53, raccolta conservata nella biblioteca di Dunkerque, dove figurano canzoni di Créquillon, Clemens non Papa, e pezzi di altri autori tra i quali uno *Stabat* di Josquin Després, tutti a una sola voce.

La riforma protestante favorisce la tendenza al canto monodico, uniformandosi all'esigenza vivamente sentita e chiaramente dimostrata dalle espressioni più spontanee dell'anima popolare. Calvino non ammette nella chiesa che il canto dei salmi, e i primi musicisti che li armonizzano nota contro nota (Philibert Jambe de Ferre e Louis Bourgeois), elaborano espressioni che contrastano nettamente allo spirito della musica polifonica, e alla cui semplice efficacia si deve in gran parte il successo dei salmi nel secolo XVI.

Ma il tentativo più interessante di semplificazione e di chiarificazione del discorso musicale, è costituito in Francia dalla *Musique mesurée à l'antique*, tentativo dovuto all'iniziativa di Baïf e dei suoi collaboratori musicali, Joachim Thibaut de Courville, Jacques Mauduit, Jacques du Faur, Eustache du Caurroy e, maggiore di tutti, Claude le Jeune che, riuniti in una Accademia di poesia e di musica e seguendo l'esempio degli antichi, posero ogni loro studio nell'effettuare l'unione delle due arti, non già in vista d'una finalità drammatica e rappresentativa, come più tardi i fiorentini, ma unicamente all'intento di conseguire quella giustezza dell'espressione, a un tempo efficace e misurata, chiara e perspicua, trasparente e incisiva, che in ogni epoca e in ogni campo è stata la cura più vigile e la caratteristica più spiccata dell'arte genuinamente francese. Fondata nel 1570, l'*Académie de poésie et musique* teneva sedute ebdomadarie in casa di Baïf. Carlo IX appoggiò l'istituzione, assistendo alle riunioni poetico-musicali dei suoi componenti. In seguito, sotto il regno di Enrico III, queste riunioni furono trasferite al Louvre, e il sodalizio si chiamò « *Académie du*

Palais», prendendo un carattere più letterario che musicale.

A differenza dei riformatori fiorentini, quelli del cenacolo di Baïf non rinunciano interamente alla musica polifonica, ma si sforzano di modellare il discorso multiplo delle parti sulla prosodia della declamazione. Fino a quel momento i compositori s'erano abitualmente accontentati di strofette popolari e dei testi latini. Ma quando i poeti della Pleiade presero a dar vita a una letteratura nazionale che pareva fatta apposta per essere messa in musica, i compositori cominciarono a rivestire di note i sonetti, le odi e le altre forme di poesia aulica, che Ronsard, Baïf e i loro colleghi destinavano esplicitamente alla musica. E anche qui l'influenza italiana appare innegabile. I primi sonetti furono adattati ad arie italiane in voga; e un poeta del tempo, pubblicando una raccolta di tali sonetti, nota che essi si potevano cantare « alla maniera di quelli italiani ».

Allorchè Baïf fondò la sua famosa Accademia, il problema concernente l'unione della musica e della poesia occupava tutti gli spiriti più alacri. Baïf, poeta e musicista, era additato come l'artista meglio dotato per trovare una soluzione a tale problema; e fu precisamente in seno alla sua Accademia e sotto la sua personale influenza che si elaborò la nuova estetica, destinata, in breve volger di tempo, a mutare i procedimenti dell'architettura contrappuntistica, complessa e multivoca, nella semplice linearità del canto monodico, che si afferma nell'aria di Corte e nei racconti largamente impiegati nel balletto. I maestri della « musique mesurée » sono gli stessi che trattano l'aria di Corte, la quale assai spesso non è che una riduzione di arie a più voci per una voce sola o per tavolature di liuto. Guédron, il maggior rappresentante dell'aria di Corte, deriva da Claude le Jeune. Tutte le raccolte di arie furono pubblicate dopo il 1600; quando, cioè, erano già scomparsi Baïf e i suoi collaboratori. L'aria di Corte francese differisce dall'aria italiana in stile rappresentativo per l'osservanza meticolosa della misura sillabica che va spesso a detrimento dell'accento patetico, per la maggiore complessità dell'accompagnamento armonico, per la prevalenza della libertà ritmica sull'invenzione melodica.

Baïf, Claude le Jeune e i loro seguaci non volevano soltanto riformare la poesia cantata, ma altresì aggiungervi la

danza, onde far risorgere nella sua integrità la tragedia antica. Ma, come s'è notato a proposito della riforma operata dalla camerata fiorentina, dove il proponimento umanistico non fu che l'impulso alla creazione d'un genere sostanzialmente nuovo ed originale, rimanendo affatto marginale ed estrinseco, così anche i novatori francesi furono portati dalle loro mire di restaurazione della tragedia classica alla elaborazione di elementi di recente formazione storica e, per la maggior parte, di derivazione italiana; elementi che confluirono e si assommarono in una forma d'arte, serbata in Francia a grande fortuna nella prima metà del secolo XVII, e che deve annoverarsi tra i più diretti precedenti storici del melodramma francese: il balletto di Corte.

Le apparizioni di ninfe, di satiri, di tritoni, di carri su cui sfilavano tutte le divinità dell'Olimpo, erano in quel periodo l'apparato consueto degli spettacoli che avevano luogo a Venezia, Ferrara e Roma. Il balletto francese adotta la coreografia delle mascherate, degli intermedi, delle danze di vario carattere, provenienti dalle diverse località italiane e improntate a vario colore ambientale: brandi, moresche, villanelle, e così via. Tutte queste forme erano da molto tempo popolari in Francia. I coreografi della Corte erano tutti italiani, e italiani erano quasi tutti i musicisti e i decoratori che portavano il loro contributo all'allestimento delle feste e degli spettacoli.

Non v'è dunque da stupirsi che, componendo il *Ballet comique de la Reine*, che segna una tappa importante nella evoluzione del genere e fu rappresentato il 15 ottobre 1581 al Louvre, per il matrimonio del duca di Joyeuse con M.lle de Vandemont, il piemontese Baltazarini o Baltasarini, detto Beaujoyeux o Beaujoyeulx, violinista di Caterina de Medici che ne fu il principale ideatore ⁽¹⁾, s'immaginasse in buona fede d'aver preso a modello il dramma antico, coi suoi cori cantati e danzati. Egli si figurava di dar vita a un genere teatrale caduto in disuso durante il medioevo, facendo opera d'umanista; ma, in realtà, non faceva che utilizzare gli stessi intermezzi, che in

(1) Il poema era di Agrippa D'Aubigné e di La Chesnaye; la musica di Beaujoyeux e di Salmon, musicista della camera reale.

Italia s'interealavano fra gli atti delle commedie e delle tragedie: « Io ho animato e fatto parlare il balletto », scrive Beaujoyeux nella prefazione, « e cantare e ragionare la commedia, adattandovi parecchie rare e ricche rappresentazioni e ornamenti, e posso dire d'aver accontentato, con un corpo ben proporzionato, l'occhio, l'orecchio e l'intelligenza ». Nè queste asserzioni devono ritenersi soltanto millanterie, giacchè questa rappresentazione, costituita da un succedersi di racconti in versi declamati, di cori a 4, 5, e 6 parti, di concerti di strumenti a 5 parti, di due balletti, di qualche aria a voce sola e d'un dialogo, non manca di pregi, specie per il canto, che è chiaro ed espressivo.

Comunque, i principi implicitamente enunciati dalle parole di Beaujoyeux, riassumono tutta l'estetica d'un genere che doveva tanto all'Italia e che, per una singolare compenetrazione di reciproche influenze, vi fu a sua volta importato, acquistandovi grande diffusione. Introdotto da Rinuccini verso il 1605 alla Corte di Toscana, il balletto drammatico vi fu accolto con grande favore, che non tardò ad eguagliare il successo ottenuto dalle tragedie musicali della stessa epoca. Il balletto di Corte, non solo non precedette i tentativi della camerata, ma sviò il dramma musicale dal suo corso naturale, incamminandolo verso l'opera spettacolosa, meno severa e più divertente. Creato in Francia da umanisti italianizzanti, il balletto passò i monti ed esercitò la sua influenza sull'estetica del nascente melodramma. La Francia rimandò così all'Italia una nuova forma d'arte, foggiate con elementi che dall'Italia le erano provenuti durante il cinquecento.

Accanto a molti lazzi e buffonerie si trovano nel balletto di Corte soggetti nobili, allegorici e mitologici, che seguono le tracce del *Ballet comique*, mentre i balletti che si davano nelle feste private, accoglievano di preferenza allusioni realistiche e soggetti meno aulici e più vicini alla vita quotidiana. Del resto, la poetica del balletto di Corte non era rigorosamente delimitata. Formulata da teorici del seicento che non potevano avere conoscenza diretta del genere se non nella sua fase decadente, essa accoglie e legittima una grande varietà di mezzi e di stile, congiungendo il serio ed il comico, il nobile e il plebeo, il realismo e l'allegoria. La maggior parte di questi teorici (Saint-Hubert nel 1641, De Pure nel 1658, Marolles, ecc.) considerano in generale il balletto alla

stregua d'una commedia. Esso deve avere un soggetto centrale, un'azione a cui si ricollegano tutti gli episodi. La musica del balletto comprende arie, sinfonie, racconti e cori. Essa è sempre scritta da due musicisti: uno per la parte vocale, l'altro per quella strumentale. Tanto sul terreno della musica vocale, dove i racconti a voce sola, i dialoghi e i cori si alternano in vista d'una finalità espressiva, come su quello della musica strumentale, dove le entrate dei personaggi e le varie figurazioni coreografiche offrono spunti di caratterizzazione pittoresca e descrittiva, il balletto contiene ed elabora la maggior parte degli elementi assimilati dal melodramma, sebbene vi manchi quello stile recitativo o rappresentativo, che ne è il fattore essenziale e che in Lulli assorbe ed assomma la parte più drammatica e palpitante dell'azione, plasmando un tipo di declamazione tragica che si ricollega immediatamente a quella dei fiorentini.

Un profondo cambiamento si verifica nel gusto, nelle idee e nella pratica dei maestri francesi sotto il regno di Enrico IV, allorchè il balletto drammatico viene ripreso, dopo aver subito nel suo sviluppo un arresto dovuto alle guerre di religione. Pur considerandosi come derivante da Claude Le Jeune e Mauduit, la nuova scuola mette completamente da parte l'elaborazione polifonica di cui ancora si compiacevano questi maestri, e non pensa più a ritmare i versi di Baïf. I Guédron, i Bataille si preoccupano assai poco degli accenti e delle inflessioni melodiche, e pongono ogni loro studio nel proposito di conciliare la bellezza plastica dell'idea musicale con le necessità dell'espressione drammatica. Nel balletto di Corte i racconti non sono più declamati ma cantati. La musica vocale assume un'importanza crescente. Si hanno ben presto veri saggi di piccole opere, come si può scorgere dall'indole dei soggetti trattati: *Tancrède* (1613), *La Délivrance de Renault* (1617), per la quale Mauduit diresse un complesso di 64 cantori, 28 viole e 12 liuti, *Roland*, *Psyché*, ecc. È curioso notare come questo orientamento della musica francese verso un ideale più drammatico, coincida con la presenza a Parigi di due dei principali artefici della riforma fiorentina: Ottavio Rinuccini, che dal 1601 al 1604 si recò ripetutamente a Parigi, attratto dalle grazie e dai favori di Maria de Medici, di cui godeva in una misura che la curiosità degli storici, per quanto indiscreta, non ha

potuto esattamente precisare ⁽¹⁾, e Giulio Caccini, che vi si recò per diretta richiesta del Re al Granduca di Toscana, in compagnia delle due figlie Francesca e Settimia e della seconda moglie Margherita, tutte eccellenti cantatrici che insieme formavano il miglior complesso della musica granducale ⁽²⁾. Le memorie francesi del tempo sono mute su questo viaggio di Caccini a Parigi, che fece invece in Italia un certo rumore. Ma non per questo si deve concludere che la sua presenza passasse inosservata e non esercitasse alcuna influenza sulla musica francese. Trent'anni più tardi il padre Mersenne, che nel suo trattato dell'*Harmonie Universelle* cita appena Monteverdi e sembra ignorare Emilio e Cavalieri e Marco da Gagliano, parla a più riprese di Giulio Caccini analizzando lungamente il metodo di canto posto in principio delle cacciniane *Nuove Musiche*.

Sotto l'azione di tali influssi i compositori francesi danno alla musica drammatica una parte sempre più estesa nel balletto di Corte. Tuttavia, durante il regno di Luigi XIII, questo genere decade. L'unità d'azione e di stile si spezza in una successione di quadri dove il lusso delle decorazioni e dei costumi assorbe tutto l'interesse. Al balletto drammatico succede il balletto d'entrate, a cui la musica, che è sempre l'opera di parecchi compositori, non cessa di essere largamente associata, dando la prevalenza all'aria di Corte. Ma per tutta la prima metà del seicento, fino all'avvento del Mazzarino, decisivo per i destini del melodramma francese, compositori e pubblico si mostrano in quel paese recisamente avversi al canto drammatico qual'era concepito e praticato dagli italiani, inteso, cioè, come una vera declamazione tra-

⁽¹⁾ Rinuccini serbò grata memoria dell'accoglienza ospitale che aveva ricevuto alla Corte di Francia, e volle dedicare a Luigi XIII la raccolta delle sue poesie, ma ne fu impedito dalla morte. Suo figlio, desideroso di compiere la volontà paterna, redasse la dedica e premise all'edizione, pubblicata nel 1622, una interessante prefazione, nella quale dichiara che il padre aveva riportato dalla Francia il genere nuovo del balletto di Corte: « quindi nacque che i balli, quali egli ancora primiero condusse di Francia accompagnati dalla musica, piacquero mirabilmente ».

⁽²⁾ Francesca, detta la Cecchina, si rese in seguito illustre anche nella composizione, dando nel 1625 *La liberazione di Ruggero*, opera rivelante notevoli qualità di grazia e di freschezza inventiva.

gica che dia forte risalto ai caratteri e alle passioni. Più che la verità dell'espressione, la musica francese cerca la grazia e la leggiadria, facendo di questa sua intima tendenza un canone estetico, a lungo seguito e rispettato, e mantenuto poi costantemente nel fondo della tradizione artistica nazionale. Per questo, si stabilisce in quegli anni tra il canto italiano e quello francese un vero antagonismo, perpetuatosi durante tutto il secolo XVIII e culminato nella famosa lettera di J. J. Rousseau sulla musica francese, in cui le due estetiche, spinte alle ultime conseguenze dalla dialettica appassionata del filosofo ginevrino, manifestano la loro reciproca inconciliabilità.

Ma in quel primo periodo non si va tanto oltre, anche perchè in Francia manca fino a Lulli un musicista dotato di capacità sufficienti a far scaturire dalle premesse teoriche e dalle abitudini pratiche inerenti ai modi di concezione dei musicisti francesi, tutte le conseguenze ch'esse racchiudono, mentre in Italia abbondano i creatori geniali, che svolgono la loro opera liberamente, senza preconceppi restrittivi, senza limitazioni pregiudiziali, unicamente guidati dal lume infallibile della verità e della natura.

Seguitando a tracciare il quadro dei fattori che concorsero in varia misura e con diversa efficacia a creare l'opera francese, bisogna porre tra quelli di primaria importanza l'esempio delle commedie italiane, che prepararono gradatamente in Francia il terreno atto ad accogliere abbastanza favorevolmente i bizzarri intrighi cari ai librettisti delle opere importate dal Mazzarino, aprendo la via a L. Rossi e Cavalli, precursori di Lulli nell'iniziazione del pubblico francese all'opera in musica.

Abbiamo già avuto occasione di notare come la voga degli intermezzi musicali fra gli atti delle commedie e delle tragedie, costringesse assai per tempo gli attori italiani a coltivare il canto. Alla metà del cinquecento le compagnie di commedianti comprendevano di solito parecchi musicisti onde poter interpretare con mezzi propri lunghe scene cantate. La compagnia dei « Gelosi » che nel 1574 aveva rappresentato a Venezia, davanti a Enrico III, la tragedia del Frangipane musicata dal Merulo, alla quale già s'è altrove accennato, qualche anno più tardi si recò in Francia dove diede alla Corte del medesimo sovrano le commedie e le pastorali fram-

miste di cori che facevano la loro gloria in Italia. L'interdizione del parlamento francese che la colpì, è motivata dall'accusa di non insegnare che oscenità e adulteri e di tenere scuola d'immoralità alla gioventù parigina d'entrambi i sessi ⁽¹⁾. I ragguagli che ci rimangono sono troppo vaghi per poter giudicare circa la fondatezza di questi anatemi. Ma l'influsso esercitato sulla formazione del gusto teatrale francese da queste rappresentazioni, è indubitabile.

Sotto questo rispetto, di molto rilievo dovette essere l'azione personale di Gianbattista Andreini che, nato a Firenze nel 1578, studiò all'Università di Bologna, mentre i suoi famigliari percorrevano l'Europa coi comici « gelosi » di Flaminio Scala. Nel 1601 egli sposò Virginia Ramponi che doveva illustrarsi in arte col nome di Florinda, attrice e cantatrice apprezzatissima e, come già vedemmo, prima interprete dell'*Arianna* monteverdiana. Nell'epoca in cui Andreini cominciava a farsi conoscere, la riforma melodrammatica era così recente che non v'erano ancora veri cantanti d'opera. Quando si allestiva una tragedia lirica, si distribuivano i ruoli a virtuosi da camera; o, più spesso, a commedianti dotati di qualità canore e di cognizioni musicali, più adatti per la loro abitudine alla scena, la loro mimica variata e la loro declamazione espressiva. Era quindi frequente il caso che le compagnie di commedianti italiani partecipassero alla rappresentazione di drammi musicali.

Talento bizzarro, incompleto, tormentato, Andreini ebbe tuttavia sul teatro idee molto originali, e sembra aver esercitato un'azione notevole sull'evoluzione dell'opera. Le sue commedie strane, imperniate su intrighi stravaganti, furono molto apprezzate in Italia e in Francia. Senza essere veri melodrammi, poichè la musica non vi ha che una parte episodica, alcune di esse presentano la struttura delle grandi opere sontuosamente decorate, che dovevano trionfare a Roma coi Barberini. La *Maddalena*, rappresentata nel 1617 dalla compagnia dei « gelosi », è quasi un'opera in musica, e segna una tappa significativa tra la pastorale fiorentina d'argomento mitologico e le azioni spettacolose che stavano

(1) « Journal de L'Estolle », citato da Baschet: *Les Comédiens Italiens en France*.

per venire in grande voga a Roma e a Venezia. La maggior parte di questa commedia non dovette essere recitata ma cantata, poichè sappiamo che Salomone De Rossi, Claudio Monteverdi, Muzio Effrem e Alessandro Giunizzoni da Lucca ne musicarono parecchi brani ⁽¹⁾.

Il soggiorno che Andreini fece a Parigi dopo il 1617, dev'essere segnalato come un fatto interessante per l'orientamento del gusto musicale francese. Nel 1622, alla vigilia di lasciare la capitale francese, Andreini pubblicò numerose opere dedicandole ad alcuni illustri personaggi, che offrono interesse vivissimo per la storia delle forme melodrammatiche, mostrandoci come fra certe commedie dell'Andreini, quali la *Centauro* e la *Ferinda*, e la *Finta Pazza* dello Strozzi, rappresentata a Parigi nel 1645, o l'*Orfeo* dell'abate Buti, musicato da L. Rossi e apparso nella stessa città due anni più tardi, non esiste soluzione di continuità.

Del resto, molto tempo prima che le opere rappresentate in Francia avessero rivelato al pubblico le bellezze del nuovo genere fiorito sul suolo italiano, i dilettanti e i cultori di musica potevano rendersene conto per i rapporti e gli scambi intellettuali, frequenti ed assidui tra i due paesi. Non solo gli uomini più dotti, come Doni e Mersenne, comunicavano fra loro, partecipandosi a vicenda le notizie più interessanti del mondo musicale, e trattando problemi tecnici e questioni erudite, ma scambi incessanti di edizioni stampate e di manoscritti musicali avevano luogo tra bibliofili e collezionisti. I viaggiatori francesi che visitavano l'Italia ne riportavano oggetti d'arte, quadri, libri e, altresì, partiture musicali ⁽²⁾.

In Francia, come dovunque, saper cantare e suonare era considerato un indizio di raffinatezza e di eleganza. Fra gli allettamenti del lusso signorile, uno dei più squisiti era di tenere al proprio servizio suonatori di liuto, di violino e di chitarra. Illustri personaggi e mecenati italiani soggiornavano di tempo in tempo a Parigi, portandovi l'eco dei suc-

⁽¹⁾ « *Musiche di alcuni eccellentissimi musici, composte per la Madalena di G. B. ANDREINI* »; Venezia, Gardano, 1617.

⁽²⁾ Mersenne, nel suo trattato dell'*Harmonie Universelle* (1636), parla della partitura del S. Alessio di Landi, apparsa due anni innanzi e della quale Brossard aveva copiato di sua mano parecchi frammenti.

cessi ottenuti in patria dai più insigni compositori. Dal 1622 al '24 vi troviamo il famoso Ottavio Corsini, che vi si recò in qualità di nunzio apostolico, grande amatore di musica e dilettante coltissimo che, poco tempo prima, aveva dato una palese testimonianza del suo gusto artistico, aprendo a Roma le sale del suo palazzo alla rappresentazione di quella *Aretusa* di Filippo Vitali la quale, come già s'è visto, introdusse il melodramma nell'ambiente romano.

Come appare evidente da tutti questi fatti, l'opera s'andava insinuando in Francia per forza di cose e d'eventi, per la sua naturale virtù d'irraggiamento e d'espansione, per la curiosità suscitata e rinfocolata giorno per giorno dai racconti e dalle relazioni, che portavano a Parigi un'eco della meraviglia suscitata dagli spettacoli sontuosamente allestiti nelle varie città italiane, per tutto un complesso di ragioni a cui tuttavia rimaneva ancora completamente estraneo l'interessamento dei compositori francesi. Questi, sedotti dalle arditezze armoniche dei madrigali d'un Gesualdo e d'un Monteverdi, dalla tecnica organistica d'un Frescobaldi, dal metodo vocale d'un Caccini, non prestarono per tutta la prima metà del secolo che pochissima attenzione al melodramma, e non posero mente ai problemi di cui esso implicava e presupponeva la soluzione. Unico, Guéron, sotto l'influsso della riforma fiorentina, cercò di orientare la musica francese verso un ideale drammatico; ma i suoi tentativi, che del resto non oltrepassarono l'angusto ambito dell'aria di Corte, non ebbero seguito.

Soltanto le vicende politiche che misero un ecclesiastico italiano, scaltro e geniale, ambizioso e spregiudicato, a capo della Francia, ebbero per immediata conseguenza il trasferimento a Parigi di tutto ciò che l'Italia offriva di meglio in fatto di cantanti, d'architetti, di macchinisti e di compositori teatrali. Questa volta la passione per l'opera, che in Italia aveva fanatizzato tutte le classi, s'impadronì anche dei parigini, vincendo il loro scetticismo verso il nuovo genere. Pubblico, critica, aristocrazia, popolo, tutti furono travolti dall'ondata melodrammatica che si rovesciò sulla Francia. Cominciarono allora i primi segni di risveglio. Si annunziarono le prime avvisaglie del conflitto fra i partigiani e gli avversari del nuovo genere, le prime diatribe fra italianizzanti e nazionalisti, che s'intrecciarono agli avvenimenti

politici. L'opera divenne un affare di Stato. Accoglierla o respingerla, aderire o contrastare ad essa, significò per qualche tempo compiere una professione di fede ed iscriversi a questo o a quel partito. I compositori francesi non poterono più a lungo disinteressarsi d'un genere che suscitava tanto fervore di accettazioni e di ripulse, e posero mente ad acclimatarlo in Francia. S'impegnò così quella battaglia per l'opera che portò alla dittatura di Lulli.

§ III.

Mazzarino s'era formato fino dalla prima giovinezza un gusto vivissimo per la musica. La sua adolescenza era trascorsa presso i padri di S. Filippo Neri, i cui concerti ed uffici erano celebri in tutta Italia. Entrato nel Collegio Romano, dove la musica era ugualmente in onore, strinse amicizia coi figli del connestabile Colonna; e, dopo aver discusso le sue tesi nel 1618, fu designato per accompagnare uno di questi principi in Spagna. Tornato nel 1622, trovò Roma in preda alla passione per l'opera. Il successo riportato dall'*Aretusa* di Vitali, induceva principi e cardinali ad allestire drammi musicali con grande pompa di apparati scenici. I gesuiti, sempre inclini a valersi pei loro fini educativi di tutti i fascini e le attrattive della mondanità, non vollero rimanere indietro, e fecero rappresentare dagli allievi del Collegio Romano un'azione spettacolosa riproducente la vita e gli atti di S. Ignazio di Lojola e di S. Francesco Saverio ⁽¹⁾. La musica era di Joh. Jeronimus Kapsberger ⁽²⁾, che otteneva in quel periodo notevoli successi nell'ambiente musicale romano. Il giovane Mazzarino dovette dar prova di rare disposizioni per il canto e la recitazione, giacchè gli fu affidato il ruolo di S. Ignazio; e, se crediamo ad un suo

⁽¹⁾ La partitura manoscritta si trova alla Hofbibliothek di Vienna.

⁽²⁾ Autore di tavolature, arie, mottetti e cori. Fu al principio del pontificato di Urbano VIII il compositore ufficiale dei Barberini. Musicò versi latini del Papa e compose un coro nuziale per il matrimonio di don Taddeo Barberini con la principessa Anna Colonna. In seguito, senza far parte della casa del cardinale Antonio, ricevette da lui, come Frescobaldi e il vecchio V. Mazzocchi, una pensione mensile di 36 giuli.

biografo, egli si disimpegnò egregiamente, meritandosi unanimi consensi ⁽¹⁾. Egli non ebbe però altre occasioni di mettere in evidenza il suo talento di cantore, poichè da quel momento prese a condurre una vita agitatissima. Dapprima, capitano in un reggimento pontificale, combattè sotto gli ordini d'un Colonna; poi, entrato al servizio del cardinale Antonio Barberini, l'accompagnò in Lombardia in qualità di segretario della legazione, incaricata da Urbano VIII di regolare la successione del duca di Mantova. Fu per l'abilità e la risolutezza dimostrate da Mazzarino che si segnò la pace di Gherasco, il 2 aprile 1631.

Di ritorno a Roma nell'autunno del 1632, egli divenne Intendente generale del cardinale Antonio Barberini, e si trovò così in condizioni favorevolissime per valutare ed apprezzare la portata del movimento musicale, che in quegli anni si andava svolgendo nel mondo romano. Abbiamo già avuto occasione di accennare come in casa del cardinale Antonio convenissero i più illustri compositori e virtuosi del tempo. In questo ambiente, allietato da feste, da spettacoli, da tutte le seduzioni della più elegante mondanità e del più raffinato gusto artistico, Mazzarino prese a condurre una vita brillante, interamente dedita ai piaceri; conosciutissimo nel mondo teatrale, frequentatore assiduo delle accademie musicali che si tenevano in casa degli artisti più in voga, amico di cantori e cantatrici, e specialmente caro a quella Leonora Baroni, di cui già ricordammo la squisita arte canora che suscitava nella società romana inauditi fanatismi, e ne faceva l'idolo della più eletta aristocrazia. L'astuto diplomatico, che non ignorava quale sia il potere della donna nel far scattare le molle più segrete e meno confessabili del meccanismo sociale, seppe valersi a meraviglia dei favori della bella Leonora, indirizzandoli ai fini della sua ambizione. Del resto, egli conservò sempre alla cantatrice una tenera gratitudine, mostrandosi memore di quanto aveva fatto per lui ⁽²⁾. Divenuto poi primo ministro di Francia e

⁽¹⁾ ELPIDIO BENEDETTI: *Raccolta di diverse memorie per scrivere la vita del cardinale Giulio Mazzarini, romano*, Bib. Naz. di Lione.

⁽²⁾ La lettera che le scrisse da Torino il 12 gennaio 1641 per felicitarsi del suo matrimonio con Giulio Castellani, oscuro segretario del car-

maestro di Corte della Regina, egli fece venire a Parigi la Leonora, le prodigò doni e onori, e le fece assegnare una pensione vistosissima, che le fu conservata fino alla morte.

Nominato nel 1634 vice-legato ad Avignone, Mazzarino dovette lasciare Leonora e le delizie della società romana per consacrarsi alla diplomazia. Poco tempo dopo fu inviato a Parigi quale nunzio apostolico, e non tornò a Roma che nel 1637, dove poté assistere alle magnificenze del carnevale e sentire le opere allestite per iniziativa del cardinale Antonio: *Il Falcone*, *Erminia sul Giordano*, la *Galatea*, *Chi Soffre Speri*. Ma tutti i piaceri di Roma non potevano estinguere in lui la favilla dell'ambizione, nè scemare il suo irresistibile bisogno d'azione. La sua natura, energica e volitiva, aveva bisogno d'un vasto campo ove esplicare le proprie latenti energie. Per questo Mazzarino sollecitò la sua naturalizzazione francese; e, ottenutala, ripartì per Parigi, dove con l'abilità della sua politica doveva rendersi indispensabile. Prima di lasciare Roma aveva fatto rappresentare al palazzo dell'ambasciata di Francia un'opera del suo amico Ottavio Castelli, il cui libretto, opportunamente dedicato al Richelieu, esaltava le virtù del Re di Francia e del suo potente favorito ⁽¹⁾.

Con tali precedenti di vita e di cultura, non sembrerà strano che Mazzarino, pienamente consapevole del potere di seduzione, che gli spettacoli e i divertimenti esercitavano sull'immaginazione, pensasse di valersi dell'opera in musica per guadagnare alla sua causa quella parte dell'aristocrazia che gli si manteneva ostile e che già sembrava essere pervasa da un vento di Fronda, distraendo gli spiriti dagli affari pubblici e facendo dell'opera uno strumento di governo. Per guadagnare a sè gli animi, egli credette non esservi

dinale Francesco Barberini, è una chiara testimonianza di ciò: v. H. PRUNIÈRES: *L'opéra Italien en France avant Lully*; Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1913.

⁽¹⁾ « *La Sincerità Trionfante ovvero l'erculeo ardore*, favola bosca e recita dedicata all'Emin.mo e Rev.mo Cardinal di Riscigliu et rappresentata dall'Ilmo. et Eccel.mo Signor Marchese di Courc Marescial di Francia, Ambasciatore... composta dal Sig. OTTAVIO CASTELLI da Spoleto Dottor di legge e di medicina et posta in musica dal Sig. CECCHINI, musico del Sig. Duca di Bracciano. Roma, MDCXL.

mezzo migliore che procurar loro spassi e divertimenti. Basandosi sulla sua massima prediletta: «chi ha il cuore ha l'uomo», sperò di cattivarsi il favore popolare offrendo alla capitale francese quello che reputava il più completo ed attraente di tutti gli spettacoli: il melodramma. Con questo mezzo egli sperava anche di far tacere le recriminazioni della borghesia, gravata d'imposte, soffocando tutti i malumori nel rumore mondano delle feste e nello splendore delle sale sontuosamente decorate.

A tale scopo, Mazzarino fece venire a Parigi i compositori Marco Marazzoli e Carlo Caproli, e il cantante Atto Melani di Pistoia, fratello del già menzionato Jacopo autore di opere buffe. La prima opera data in Francia sembra essere stata non la *Finta Pazza*, rappresentata il 14 dicembre 1645, ma *Nicandro e Fileno*, eseguita nella sala del palazzo reale il 28 febbraio dello stesso anno. Comunque, la *Finta Pazza*, musica di Francesco Saccati, libretto di Giulio Strozzi, che già aveva servito a inaugurare nel 1641 il teatro Novissimo di Venezia, e di cui Torelli aveva creato una prima volta le decorazioni, fu l'opera prescelta per rivelare al grande pubblico parigino il fasto degli spettacoli italiani ⁽¹⁾. Nella prefazione all'edizione veneziana del libretto (1641), si legge che l'opera fece stupire per le macchine di Torelli; ed anche a Parigi il maggior trionfo toccò al grande macchinista che venne generalmente considerato come il vero autore dell'opera, ch'egli stesso aveva dedicato ad Anna d'Austria nella magnifica edizione apparsa l'anno della prima rappresentazione.

L'esito della *Finta Pazza* convinse Mazzarino e la Regina dell'opportunità di far appello alle macchine per acclimatare a Parigi un genere che si mostrava in sè stesso poco conforme al gusto francese. Intanto gli avvenimenti traevano il più illustre protettore dell'opera, il cardinale Antonio Barberini, a stabilirsi a Parigi. Dopo aver contribuito all'elezione al pontificato del cardinale Panfili, candidato della fa-

(1) Sulla rappresentazione della *Finta Pazza* avvenuta a Venezia, v.: Il Canocchiale per la *Finta Pazza*, delineato da M. B. C. di G. in Venetia, MDCXXXXI. Vi si trova l'elogio degli autori e dei principali interpreti (Bibl. Marciana).

zione spagnola, il cardinale Antonio si vide perseguitato da colui che aveva fatto trionfare e che era divenuto Papa col nome di Innocenzo X. Costretti a giustificarsi sulla legittimità di certe esazioni percepite dalle loro famiglie; indeboliti da una interminabile guerra col duca di Parma; con la prospettiva d'un arresto imminente, i tre fratelli Barberini si videro costretti ad abbandonare gli Stati pontifici. Il cardinale Antonio giunse per primo in Francia nel 1645, e inviò al Mazzarino il suo segretario, l'abate Buti, futuro librettista dell'*Orfeo*, per chiedergli ospitalità e protezione. Mazzarino aveva da qualche tempo ufficialmente interrotte le sue relazioni col cardinale Antonio, togliendogli anche il titolo di protettore della Francia a Roma. Ma questo non impediva al primo ministro di Francia di serbare un fondo di amicizia per colui al quale doveva in parte gli esordi della sua eccezionale carriera. Inoltre, egli non voleva perdere un'occasione così propizia di mostrare palesemente la propria ostilità al nuovo Pontefice, che favoriva la Spagna contro la Francia.

Egli accolse dunque con grande cordialità il cardinale Antonio, il 7 gennaio 1646, presentandolo a Corte l'11 dello stesso mese. In seguito, anche il cardinale Francesco Barberini si trasferì a Parigi, e vi fu accolto con uguale cordialità dal Mazzarino che lo ospitò nel suo palazzo; e, il 1° ottobre 1647 vi giunse anche la principessa di Palestrina, donna Anna Colonna, moglie di don Taddeo Barberini, ricevuta amichevolmente dalla Regina. Così, alla fine del 1647, tutta la potente casa Barberini aveva preso stabile dimora a Parigi, stringendo rapporti di vera intimità con la Corte francese.

Ora, fu precisamente in quell'anno che l'opera italiana ebbe a Parigi una clamorosa affermazione; che può essere considerata come il suo vero esordio, sotto gli auspici del Mazzarino; e non è a dubitare che i Barberini prendessero parte attivissima all'organizzazione d'uno spettacolo, ch'era in buona parte una loro creazione e nel cui successo il loro orgoglio doveva sentirsi vivamente impegnato. I cantanti e i macchinisti italiani, che si trovavano a Parigi, erano stati quasi tutti al loro servizio; e se altri principi avevano prima di loro accordato protezione al dramma musicale, la commedia con macchine, che doveva divenire l'opera francese per

eccellenza, era uscita dalla grandiosa sala del loro teatro romano.

Si riconosce effettivamente l'impronta dei Barberini nello spettacolo dato il 2 marzo 1647, l'*Orfeo* di Luigi Rossi. Dei due autori, l'uno, il poeta, abate Francesco Buti, romano, dottore in diritto e protonotario apostolico, era, come s'è detto, segretario del cardinale Antonio; l'altro, il musicista, Luigi Rossi, figurava nel 1646 come «musicista dell'Em.mo Cardinal Antonio Barberino», ed è certo che dovette accompagnarlo in Francia ⁽¹⁾.

§ IV.

Nato nel 1598 a Torre Maggiore, villaggio della diocesi di S. Severo, nel regno di Napoli, Luigi Rossi non aveva oltrepassato il quattordicesimo anno d'età quando si trasferì a Napoli, dove studiò col compositore e organista fiammingo Jean de Macque, come si apprende da una nota autobiografica posta in testa a una raccolta di canzoni conservata al British Museum e segnalata per la prima volta dal Dent. Le arditezze del cromatismo e delle modulazioni rivelano nella sua musica l'influsso esercitato su di lui dai madrigalisti napoletani e, segnatamente, da Gesualdo da Venosa; mentre il tono gaio e spigliato delle sue canzonette evoca il ricordo delle fresche e maliziose villanelle napoletane che si cantavano a voce sola, con accompagnamento di liuto o di chitarra ⁽²⁾.

⁽¹⁾ L'*Orfeo* di Luigi Rossi è stato per qualche tempo attribuito ad altri musicisti. Ludovic Celler (L. Leclercq) e Clément lo attribuiscono a Monteverdi. Arteaga a Ivanovitch; altri ad Aurelio Aureli o a Perrin, Francesco Caffi ed Hugo Riemann (nell'edizione del 1887 del suo dizionario) a Giuseppe Zarlino o a un musicista che prese il suo nome. Humbert, nella traduzione francese dello stesso dizionario del Riemann apparsa nel 1899, l'attribuisce a Peri. Ma oggi la sua paternità è definitivamente assegnata a Luigi Rossi, chiamato da Saint-Evremond: «il primo uomo dell'universo».

⁽²⁾ Vincenzo Giustiniani, nel suo *Discorso sulla musica* (1628) attesta l'importanza attribuita a questo genere di composizioni nelle scuole ove fu educato il Rossi.

Dall'insegnamento di Macque, Luigi Rossi apprese la composizione, il canto e l'accompagnamento al clavicembalo; e quando verso il 1620 partì per Roma, era un virtuoso completo. Il suo talento lo fece assumere al servizio del principe di Sulmona, Marc'Antonio Borghese, nipote del Papa Paolo V. La moglie del principe, donna Camilla Orsini, teneva al suo servizio, in qualità di arpista, Costanza de Ponte, che il francese Maugars sentì ed apprezzò qualche anno più tardi. Rossi sposò l'affascinante artista il 3 luglio 1627, e negli anni successivi cominciò ad acquistarsi fama. Una magnifica raccolta manoscritta, conservata alla biblioteca del Liceo Musicale di Bologna e dedicata al signor Filippo del Nero, racchiude una canzone di «Luigi de Rossi di Borghese», fra numerose composizioni di Peri, D. Mazzocchi, Orazio dell'Arpa, e di altri musicisti della stessa epoca.

Dieci anni più tardi Rossi era celebre. Severo Bonini, nel suo discorso sulla musica, pubblicato da Solerti, dà per successori a Mazzocchi a Roma, e a Monteverdi a Venezia, Rossi e Cavalli. Pietro della Valle, nella lettera sulla musica del suo tempo recante la data del 19 gennaio 1640, vanta, nel genere serio, la canzonetta di Luigi: «or che la notte del silenzio amica»; e G. B. Doni, di solito così ostile ai musicisti contemporanei, si degna riconoscere il valore del Rossi.

Esisteva a Roma, al tempo dei Barberini, una piccola colonia napoletana, di cui Salvator Rosa era il personaggio più popolare e caratteristico. Carlo Rossi, fratello di Luigi, ricchissimo banchiere e letterato di gusto, era intimo amico del Rosa, e alla sua morte gli fece erigere un monumento. Luigi frequentò la casa di via del Babbuino, dove convenivano i più illustri musicisti residenti nella città eterna. Salvator Rosa era musicista. Egli componeva e collaborava coi musicisti del suo circolo. Il Burney nella sua storia della musica asserisce d'aver visto a Roma un libro di composizioni musicali interamente scritto di sua mano e nel quale figuravano versi dello stesso Rosa, musicati dal Rossi, dal Cesti e dal Bandini ⁽¹⁾. Forse un riflesso di questo cenacolo

(1) V. D'ARIEÑO: *Salvator Rosa musicista e lo stile monodico da camera*; «Riv. Mus. It.», Torino, Bocca, 1894.

musicale romano si trova nelle satire che il Rosa scagliava contro la corruzione degli artisti, i costumi scandalosi dei cantori, l'infatuazione del mondo romano per quella « canaglia » e, sopra tutto, contro l'abbassamento dell'arte religiosa e l'introduzione del canto monodico in chiesa, dove: « il miserere diviene una ciaccona », e dove prevale: « uno stile di farsa e di commedia ». Carissimi, maestro nel Collegio Germanico, reagiva a queste tendenze profananti. In quanto a Luigi Rossi, sebbene egli scrivesse nel 1640 ⁽¹⁾ un'opera spirituale: *Giuseppe figlio di Giacobbe*, titolo richiamante le storie sacre di Carissimi, e diverse cantate religiose, si specializzò nella musica mondana ed eccelse particolarmente nella cantata, genere destinato a un grande avvenire e che nel Rossi ebbe uno dei suoi più geniali iniziatori.

Al teatro, Luigi Rossi non diede prima dell'*Orfeo* che una sola opera: *Il Palazzo Incantato, ovvero La Guerriera Amante*, rappresentata a Roma nel 1642. Il poema era stato ricavato dall'*Orlando Furioso*, e l'opera comprendeva una cinquantina di scene e ventitrè personaggi, così che ogni attore vi teneva due ruoli. Si riconosce già in essa il carattere del melodramma veneziano che, per soddisfare la curiosità del pubblico, doveva avere molti personaggi e molte arie variate.

Anche l'*Orfeo* appartiene a questo tipo di melodramma senza unità, senza logico svolgimento, frantumato in una moltitudine di episodi, fatto più per il piacere dell'orecchio e dell'occhio che non per alcuna esigenza o finalità d'ordine veramente spirituale. Il poema dell'abate Buti contiene lungaggini e superfluità non conformi al temperamento elegiaco di Luigi Rossi, che eccelleva nell'espressione dei sentimenti delicati e melanconici. Il Buti, come la maggior parte dei librettisti romani e veneziani del tempo, introduce ad ogni istante nell'azione personaggi comici, alla caratterizzazione dei quali mal si prestava l'indole del Rossi, non priva di amabili gaiezza, ma affatto incapace di lazzi e di trovate buffonesche. Spetta tuttavia all'abate Buti il merito d'aver introdotto per la prima volta in Francia un certo numero

(1) ROMAIN ROLLAND: *L'opéra avant l'opéra*, nei « Musiciens d'autrefois »; Paris, Hachette.

di forme liriche che l'opera lullista doveva rendere popolari: prologhi in cui si celebrano le virtù dei sovrani e la gloria della Francia; scene di sonno, di sacrifici, d'oracoli; visioni infernali, combattimenti, cerimonie funebri, ecc. Certo, Buti non ha inventato nulla di tutto questo. La maggior parte di tali forme erano da lungo tempo passate dalla pastorale all'opera. Ma egli le rivelò al pubblico parigino e ne sistemò l'impiego, elaborando tutti i principali elementi librettistici usati una ventina d'anni più tardi da Quinault.

La prima rappresentazione dell'*Orfeo ebbe luogo* — come s'è detto — al palazzo reale il 2 marzo 1647. L'opera fu ripetuta nei due giorni successivi; poi le rappresentazioni furono interrotte dalla quaresima. Ma la Regina le fece riprendere il 29 aprile in onore dell'ambasciatrice di Danimarca e il 6 e l'8 maggio per la duchessa di Longueville. Il successo dell'*Orfeo* fu immenso, sebbene qualche anno più tardi gli avversari del Mazzarino tentassero di dar credito all'opinione contraria, affermando che « tout le monde y avait dormi » ⁽¹⁾. Mad.me de Monteville, che non amava nè le opere nè il Mazzarino, riconosce la bellezza dello spettacolo; e gli ambasciatori stranieri, la cui imparzialità non è sospetta, sono unanimi nel proclamare il successo. Ma le spese enormi profuse per l'allestimento dello spettacolo sollevarono vive proteste. I nemici del primo ministro, approfittando dei malumori generali e unendosi al risentimento dell'anti-italianismo, che andava facendosi strada, fecero dell'*Orfeo* il bersaglio prediletto dei loro strali polemici e satirici. Intere scene furono parodiate. Mazzarino tentò reagire. Ma le misure repressive non sortirono alcun effetto. Durante tutta la Fronda, il tema dell'*Orfeo* servì ottimamente agli autori di « mazarinades ». La leggenda dell'insuccesso dell'opera si andò diffondendo; e per spiegare come la Regina avesse potuto divertirsi, s'insinuò ch'ella s'annoiava come tutti gli altri, ma non osava lasciarlo scorgere per non urtare il cardinale.

Durante la Fronda, anche Luigi Rossi dovette fuggire da Parigi con la Corte, il 16 gennaio 1649, e a Saint-Germain soffrì angustie e privazioni e fu esposto più d'una volta alla fame e alle intemperie. Il 17 settembre 1649, ottenuto il suo

(1) V. la *Mazarinade* dell'11 marzo 1651 citata da Celler.

congedo, poté finalmente recarsi in Provenza, accolto festosamente dal cardinale Antonio Barberini che s'era stabilito presso Lione. Nel 1653 i Barberini e i Panfilì posero, con un legame matrimoniale tra le loro famiglie, il suggello alla pace, e da quel momento il cardinale Antonio ridivenne il potente mecenate ch'era stato qualche anno innanzi. Ma Luigi Rossi non poté godere delle risorte fortune del suo protettore. Egli morì il 20 febbraio 1653.

Il 3 febbraio dello stesso anno Mazzarino era rientrato in Parigi. La Fronda era vinta; i faziosi debellati; i principi ribelli, in esilio o in carcere. Si poteva ormai divertirsi in pace. Il *Ballet de la nuit*, allestito da Torelli per ordine del cardinale, non dovette costare meno dell'*Orfeo*; ma questa volta nessuno osò protestare. Del resto, non si trattava più d'uno spettacolo straniero, ma d'un divertimento nazionale, radicato per lunga tradizione nelle consuetudini del teatro francese, e conveniva chiudere gli occhi sulla spesa. Il successo fu immenso. Si sarebbe detto veramente che il melodramma, spogliato dalle frondosità di tutti quegli elementi decorativi che per la maggioranza del pubblico costituivano la più grande attrattiva, non dovesse più riapparire in Francia.

Ma nell'intimo del suo cuore Mazzarino restava fedele allo spettacolo della sua giovinezza, e anche la Regina, che se ne mormorasse, aveva conservato un piacevole ricordo dell'*Orfeo*. Desiderando il ritorno in Francia dell'abate Buti, Mazzarino pregò il cardinale Barberini di lasciarlo partire, assicurandolo che tale era pure il desiderio del Re. Nel frattempo Buti non era rimasto inattivo, e si era assiduamente dedicato a scrivere la trama poetica d'un ballo: *Peleo e Teti*, rimettendolo al compositore Carlo Caproli, detto Carlo del violino, al servizio del principe Ludovisio, nipote d'Innocenzo X e uno dei capi della fazione spagnola. La rappresentazione avvenne a Parigi nell'aprile del 1654. Il successo fu tale da consolare il Mazzarino delle censure mosse all'*Orfeo* e da indurlo a perpetuare il ricordo dell'avvenimento facendo stampare, non solo la trama poetica del balletto, ma anche una minuziosa descrizione dello spettacolo, illustrata da incisioni riproducenti le decorazioni e le macchine, e dedicata al conte di Saint-Aignan, primo gentiluomo della camera reale, il quale aveva preso una parte molto attiva ai preparativi dello spettacolo.

Durante i cinque anni che separano l'apparizione del balletto di Buti e Caproli dai festeggiamenti per le nozze di Luigi XIV, non s'incontrano in Francia che pochi artisti italiani, partecipanti ai balletti in cui Lulli, che aveva esordito come danzatore nel *Ballet de la nuit*, seguiva a fare le sue prove guadagnandosi il favore del Re e della Corte. In questi balletti, per i quali Lulli componeva altresì arie di danza e sinfonie descrittive, la musica italiana aveva ancora largo posto. Ma, per cantarla, non si credeva affatto necessario di fare appello ad artisti italiani, trovandosi anche in Francia eccellenti cantanti, quali Anne de La Barre, che s'era distinta alla Corte di Svezia, ed altre cantatrici molto pregiate. Non mancarono tuttavia anche in questo periodo virtuosi italiani che molto si distinsero alla Corte di Francia, come Anna Bergerotti, romana, giunta a Parigi nel 1655, e Francesco Tagliavacca, genovese, che dopo essere stato « musico di camera » e maestro di cappella del duca di Mantova, si recò in Baviera nel 1651, e nella primavera del 1655 si trasferì in Francia dove rimase al servizio del Re.

§ V.

Ma l'apparizione dell'opera italiana sulle scene francesi non era stata indarno. Il gusto artistico dei parigini ne aveva ricevuto inconsciamente un nuovo orientamento; e il pubblico cominciava a manifestare esigenze dianzi sconosciute. Il balletto di Corte non bastava più. Si attendeva e si reclamava altro. Poeti e compositori erano spinti loro malgrado sulla via dell'opera. Tuttavia, essi non si risolvevano ad affrontare direttamente il problema del recitativo e preferivano evitare la difficoltà escludendo dalle loro opere tutti gli elementi drammatici e riunendo alla meglio serie di canzoni più o meno insipide e leziose.

Ma per quanto mediocri, questi saggi determinarono un risveglio dell'amor proprio nazionale, stanco di sentir proclamare ai quattro venti la superiorità musicale degli italiani. Il partito anti-italiano, ridotto per qualche tempo al silenzio dalla sconfitta della Fronda, cominciava a ricostituirsi. I balletti di Lulli erano applauditissimi alla Corte, segnata-

mente perchè le sue musiche di danza avevano già un'impronta nettamente francese ed erano raramente interpretate da artisti italiani.

Mazzarino non volle tuttavia rinunciare a un altro tentativo in favore dell'opera italiana, approfittando degli avvenimenti che gliene fornivano un'occasione favorevole. Il trattato di Parigi, firmato da Mazzarino e Pimantel il 9 giugno 1659, aveva posto le basi su cui cinque mesi più tardi doveva concludersi la pace dei Pirenei. Il cardinale era sicuro della vittoria; e mentre a Madrid si discuteva ancora sul progetto di matrimonio tra l'Infanta e Luigi XIV, egli si preoccupava delle feste che avrebbero dovuto solennizzare li grande evento. A tale scopo, cominciò con l'ordinare all'abate Buti un libretto d'opera; scrisse ai suoi corrispondenti di Roma, Torino, Firenze, Venezia, Vienna, incaricandoli di reclutare musicisti, cantanti, e macchinisti, e invitò il compositore Francesco Cavalli a recarsi a Parigi per scrivere l'opera di circostanza.

Ma una grave difficoltà s'opponne all'attuazione di questo progetto, quella del locale adatto alle magnificenze sceniche vagheggiate dal cardinale. La sala del palazzo reale era troppo piccola e deteriorata; quella del Petit Bourbon stava per essere demolita. Era dunque indispensabile costruire un nuovo teatro, degno dell'opera e della circostanza. Mazzarino si mise in cerca dell'architetto, e fermò la sua scelta sul famoso Gaspere Vigarani, nato nel 1588 e giunto a Parigi nel giugno del 1659 coi suoi due figli Carlo e Lodovico, entrambi espertissimi nell'invenzione dei meccanismi scenici. Vigarani, che nel 1651 aveva costruito per incarico del duca di Mantova una magnifica sala di spettacoli e nel '54 aveva tracciato i piani del teatro ducale di Modena, rendendosi illustre in tutta Italia con la costruzione di molti altri edifici, era l'uomo più adatto all'intento perseguito dal Mazzarino. In quanto a Cavalli, dopo aver inviata una lettera in cui declinava l'incarico offertogli adducendo specialmente motivi di salute, ricevette dall'abate Buti offerte così vantaggiose da indurlo repentinamente a partire, mettendo da parte tutti gli obblighi che lo legavano a Venezia e pagando un forte indennizzo al direttore del teatro S. Cassiano, col quale si era contrattualmente impegnato di fornire un'opera all'anno e di dirigerla personalmente. Ottenuto il congedo dalla

cappella di S. Marco nell'aprile del 1660, giunse a Parigi nel luglio dello stesso anno.

Intanto la costruzione del grande teatro delle Tuilleries non progrediva che molto lentamente; e, nel frattempo, il Mazzarino risolse di far rappresentare un'opera di Cavalli nella grande galleria del Louvre. Fu probabilmente il cantante Atto Melani che consigliò la scelta del *Xerse*, ch'egli aveva già interpretato a Firenze e circa il quale scriveva trattarsi di musica paradisiaca, tale che non se ne potrebbe immaginare più bella. Atto Melani tenne nell'opera il ruolo d'Arsenne, e suo fratello, il padre Filippo Melani, quello della Regina amante di Xerse, e travestita da uomo; e dovette essere cosa non poco singolare e significativa dei costumi dell'epoca vedere un prete che rappresentava una parte amorosa di donna in abito maschile.

Cavalli aveva rimaneggiato per l'occasione la prima versione dell'opera, apparsa nel 1654, eliminando alcuni personaggi e ripartendo l'azione in cinque invece che in tre atti, per aver modo d'inserire negli intervalli i balletti composti da Lulli; e fu a questi ultimi che toccò il maggior successo della prima rappresentazione, avvenuta il 22 novembre 1660, e di quelle che seguirono. Non mancarono lodi discrete anche alla musica di Cavalli; ma quasi tutti si dolsero di non poter intendere le parole dei recitativi, e rivolsero i maggiori elogi a Lulli, il quale sembra essersi comportato verso Cavalli in modo molto equivoco, sebbene la mancanza di notizie precise ci impedisca di formarci su questo punto un'opinione attendibile.

Eppure il *Xerse* di Cavalli avrebbe dovuto incontrare il favore del pubblico francese, giacchè in quest'opera sono anticipati molti tratti dell'opera lullista, destinata a trionfare in seguito. Quinault, il librettista ufficiale di Lulli, si vale degli stessi espedienti che formano la trama del poema di Minato: intrighi amorosi, travestimenti, equivoci grossolani, ecc. Quanto alla musica, se Lulli tratterà il recitativo con maggior impegno di Cavalli, cercherà, come il compositore veneziano, di dargli una forma melodica, sforzandosi di farne un sol corpo con gli ariosi. Inoltre, la concezione lullista del compito descrittivo dell'orchestra, non differisce sostanzialmente da quella di Cavalli. Sebbene non si trovino nel *Xerse* i grandi affreschi sinfonici che

decorano sontuosamente altre opere di Cavalli, quali la *Doriclea*, il *Giasone* e l'*Ercole Amante*, pure la musica strumentale, per quanto limitata a brevi ritornelli, vi serba un carattere nettamente imitativo.

Mentre si attendeva a preparare la nuova grande scena che doveva accogliere l'opera scritta da Cavalli appositamente per Parigi su libretto dell'abate Buti (*Ercole Amante*), la morte del Mazzarino, avvenuta il 9 marzo 1661, venne improvvisamente a togliere all'opera italiana il suo più potente sostenitore. Questo avvenimento ebbe un influsso notevole sui destini della musica francese. Il favore del cardinale per l'opera era stato fino a quel momento la sola vera ragion d'essere in Francia di questo spettacolo. Nata da una diversa tradizione e da una diversa cultura musicale, essa non aveva ancora trovato il compositore che sapesse acclimatarla nel nuovo ambiente. Il successo dell'*Orfeo* era dipeso in buona parte dalla bellezza della messa in scena, dalla varietà dei balli, dalle convenienze della politica e, solo per una piccola minoranza di dilettanti, da vera comprensione di ciò che costituiva il pregio e l'originalità di quella nuova forma d'arte. Morto Mazzarino, tutto cambia subitamente. I cortigiani, per odio al cardinale, fanno coro coi poeti e coi compositori, gelosi del favore accordato ai loro emuli d'oltr'alpe. Luigi XIV, sebbene fosse da principio grande amatore della musica italiana, non chiedeva di meglio che liberarsi dall'influsso straniero, così nei piaceri come negli affari di Stato. Questi fatti, da cui Lulli seppe trarre tanto profitto, troncando dopo la morte del Mazzarino gli ultimi legami con l'Italia, ed ergendosi a campione della musica francese, furono invece dannosissimi per Cavalli. Quando l'*Ercole Amante* poté finalmente essere rappresentato sulle scene del nuovo teatro, il 7 febbraio 1662, davanti alla folla che gremiva la vasta sala costruita da Vigarani, solo pochi amatori prestarono attenzione alla bellissima musica, che si perdette nel frastuono delle macchine e delle conversazioni. Certo, gl'intrighi di Lulli, che anche questa volta trionfò come autore dei balletti, dovettero avere una parte non piccola nello scacco di Cavalli. Troppo stava a cuore al fiorentino di sbarazzarsi prontamente d'un rivale d'una statura artistica così superiore alla sua, e col quale non avrebbe mai potuto competere sul terreno del melo-

dramma. A ragione il Prunières afferma che l'incomprensione del pubblico parigino non basta a spiegare la caduta d'un tale capolavoro.

D'altra parte, all'insuccesso concorse la povertà inventiva e la totale assenza d'ogni interesse del poema. Buti, ormai invecchiato, non vi dimostra più le qualità d'immaginazione, di cui aveva dato prova nel libretto dell'*Orfeo*. Ciò non impedì per altro che la struttura di questo poema esercitasse una visibile influenza sui creatori dell'opera francese. Più d'una volta Quinault, nelle sue tragedie liriche, dimostra di ricordarsene. L'*Ercole Amante*, rappresenta una sorta d'innesto fra l'opera e il balletto di Corte. Ora, questa forma drammatica, originata da un compromesso fra la passione del Mazzarino per l'opera e quella dei francesi per il balletto tradizionale, acquistò verso il 1660 una fisionomia particolare, che spiega in parte la curiosa struttura della tragedia di Lulli, in cui gl'intermezzi e le danze non s'inseriscono arbitrariamente nello svolgimento dell'azione, ma formano un sol corpo con essa.

Un'altra ragione dell'insuccesso dell'*Ercole Amante* dovette senza dubbio essere la pessima acustica della nuova sala, che nel 1671 venne abbandonata, dopo che tutti i tentativi per trarne partito si furono dimostrati vani. Amareggiato dalla caduta di un'opera, in cui aveva coscienza d'aver spiegato tutte le risorse del suo genio e dagli esagerati applausi tributati a un giovane rivale che non aveva ancora al suo attivo che arie di danza, Cavalli riprese la via dell'Italia, dove la celebrità, che si era acquistata con più di trenta opere, gli diede immediatamente il posto a cui aveva diritto.

Ma a Lulli il disinganno del vecchio maestro ben poco importava. Egli si trovò padrone del campo, e iniziò prontamente la sua azione conquistatrice, che doveva portarlo in breve volger d'anni al dominio assoluto ed esclusivo del teatro musicale francese.

Ma in quel primo periodo della sua carriera Lulli non aveva sull'opera opinioni molto diverse da quelle comunemente professate dai compositori francesi; la riteneva, cioè, un genere estraneo al gusto, alle esigenze, allo spirito della razza, non meno che alle possibilità e alle caratteristiche naturali della lingua.

Perciò dal 1662 al 1670 non mirò che a ridar vita al balletto di Corte, che godeva il favore del Re ed era coltivato da molti altri musicisti; quali Louis Molier, Mazuel, Verpré per le sinfonie; J. B. Boësset, Jean Cambefort e François Chaney per le danze e i racconti; musicisti che trovavano un coordinatore e un organizzatore dei loro sforzi isolati in Benserade ⁽¹⁾.

Così il pubblico si veniva sempre più disinteressando delle manifestazioni musicali degli italiani e non aveva più occhi ed orecchi che pei balletti di Lulli, per le arie e i dialoghi di Lambert e Cambert, per le piccole canzoni di Molier. E sebbene non mancassero dilettanti e amatori che mostravano ancora di prediligere le opere di L. Rossi, Cavalli, Cesti e Carissimi, e cenacoli italianizzanti continuassero a sussistere a Parigi e nelle altre città della Francia, l'opera italiana e i suoi interpreti furono banditi dalla Corte; e quando, in capo a qualche anno, Lulli si trovò all'apice della sua onnipotenza e della sua popolarità, i parigini furono pronti a giurare che l'opera era uscita tutta intera dal suo cervello, e non doveva nulla all'Italia.

Non indarno tuttavia per più di quindici anni Mazzarino abbagliò i parigini con le seduzioni e gli splendori del melodramma. I poeti, sorpresi dalla novità del genere, si lanciarono ad ali spiegate nei reami della fantasticheria e dell'intrigo, mettendo in giuoco tutte le potenze infernali e divine. I musicisti si studiarono di trovare una nuova maniera di recitar cantando. Il pubblico, affascinato dalle decorazioni e dalle macchine di Torelli e dei Vigarani, reclamò magnificenze consimili agli impresari. Per vent'anni, questa passione del pubblico per il fasto decorativo e la pompa degli apparati scenici fu abilmente sfruttata al teatro Du Marais, con la rappresentazione di opere informi, in cui la qualità dei versi era infima e il compito della musica si riduceva a qualche canzone, aria o danza; mentre le macchine e le decorazioni formavano tutta l'attrattiva. Per la natura dei sog-

⁽¹⁾ In questo periodo deve segnalarsi un'istituzione promossa dal gusto di Luigi XIV e dei gentiluomini di Corte per la danza: l'Accademia Reale di Danza, fondata nel marzo 1661 e convalidata dal Parlamento il 30 marzo 1662. (Testo originale conservato agli archivi dell'Opéra).

getti e pei divertimenti frammisti all'azione, come per la sontuosità dello spettacolo, queste rappresentazioni possono definirsi opere sprovviste di recitativi; ridotte, cioè, alla sola parte esteriore e spettacolosa; e da questo punto di vista il teatro Du Marais può essere considerato come la culla della Académie Royale de Musique. Per ciò che concerne la musica, nulla si ritrova nelle «tragédies de machines», che già non fosse apparso nei balletti di Corte e nelle commedie anteriori, dove l'abitudine d'intercalare alla recitazione canzoni e danze, risale molto addietro. Ma per quanto riguarda la struttura generale e l'indole dei soggetti trattati, sono gli stessi intrighi amorosi, gli stessi interventi di divinità rivali, gli stessi espedienti rivolti a predisporre l'uso dei meccanismi scenici escogitati dai macchinisti teatrali, che già s'erano visti nell'opera romana trapiantata a Parigi. Di tempo in tempo, in una circostanza patetica o lieta, un personaggio effonde i suoi sentimenti nel canto. Basterà sostituire ai pesanti alessandrini versi più agili, e trattare in recitativo i dialoghi e i monologhi, perchè questa sorta di rappresentazioni divengano vere opere. I compositori non apprenderanno molto a tale scuola; ma i librettisti dell'opera lullista ne trarranno grande profitto.

Un altro genere, che efficacemente contribuì a vincere la prevenzione dei francesi contro l'opera, e che deve ritenersi come il più diretto antecedente ideale e stilistico di essa, in Francia come in Italia, fu la pastorale in musica, nella quale venne direttamente affrontato il problema del recitativo, che i compositori francesi per un certo tempo risolsero adottando una forma che s'accosta a quella escogitata più tardi dall'opera comica. La prima di tali pastorali fu *Le Triomphe de l'Amour*, rappresentata il 22 gennaio 1655 al Louvre. La musica, composta dall'organista Michel La Guerre, è perduta; la poesia era di Charles De Beys. Due anni dopo (26 marzo 1657) questa pastorale fu portata sul teatro con l'aggiunta di due nuovi personaggi, Tirsis e Philis, e nuovamente applaudita. Altri musicisti, contemporanei di La Guerre, Lambert, Boësset, Cambert, componevano, se non proprio idilli ampiamente sviluppati, almeno scene pastorali e dialoghi amorosi d'un interesse musicale mediocre, ma che tuttavia contribuirono a illeggiadrire la forma, facendola più melodica, sfumata ed espressiva.

Nelle commedie s'andò pure facendo un posto sempre più largo alla musica. Molière pensava di riunire in un tutto organico poesia, musica e danza. Tutte le sue commedie furono rappresentate con intermezzi musicali e dialoghi pastorali ⁽¹⁾.

Ma il rappresentante più significativo della tendenza che inclinava ad avviare la pastorale verso il melodramma, fu Robert Cambert, nato a Parigi verso il 1628, allievo del clavicembalista Chambonnières e organista della chiesa collegiale di S. Honoré. Nel 1658 egli fece un primo tentativo consistente in una elegia a tre voci con racconti, dialoghi e sinfonie: *La Muette Ingrate*. Ma l'indirizzo, che doveva acquistargli tanta rinomanza, gli fu suggerito da Perrin, poeta dozzinale ed uomo intrigante e petulante, ma pieno d'idee e d'iniziativa, capace di gettarsi in un'impresa, giudicata assurda da Lulli, il quale tuttavia si mostrò pronto ad appropriarsene i risultati, quando dal successo di Perrin e Cambert poté convincersi che il pubblico francese era finalmente maturo per accogliere l'opera in musica.

Nato a Lione nel 1620 o 1625, e stabilitosi a Parigi, Pierre Perrin si fece notare in una polemica con Boileau e strinse relazione col cardinale Barberini e col mondo operistico italiano, riuscendo a farsi presentare al duca D'Orléans. Dopo un viaggio in Italia, che dovette fruttargli molte idee, egli cominciò a scrivere poesie per musica e si credette chiamato a fondare l'opera francese. Associatosi nell'impresa Cambert per la parte musicale, nell'aprile del 1659 fece rappresentare ad Issy, nella villa d'un tal De La Haye, orafo del Re, un'opera che intitolò pretenziosamente: *Première Comédie Française en Musique représentée en France: Pastorale*. Sostanzialmente fedele al pregiudizio francese contro il dramma musicale, Perrin esclude da questa commedia ogni principio di azione e ogni elemento drammatico, facendone una successione di brani verseggiati, che assumono naturalmente l'aspetto d'un ciclo di canzoni.

(1) *Le Facheux* (1661); *Le Mariage Forcé* (1664); *La Princesse d'Elide* (1664); *Mélicerte* e *La Pastorale Comique* (1666); *L'amour Médecin* e *Sicilien* (1667); *Monsieur de Pourceaugnac* (1669); *Les Amants Magnifiques* e *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670), nel quale ultimo si trova il *Ballet des Nations*, che è una vera scena d'opera buffa.

Malgrado questa assenza di movimento e di sviluppo, il successo di questa *Pastorale* fu grande. La corrente nazionalistica tentò fare di essa il segnacolo in vessillo di una rivendicazione contro l'italianismo di Mazzarino, e pretese scorgervi la consacrazione definitiva e trionfale della poesia, della musica e della lingua francese. Incoraggiati da un esito così favorevole, Perrin e Cambert composero una nuova opera: *Ariane et Bacchus* ⁽¹⁾, che non fu rappresentata, e della quale non rimane che il libretto e qualche indicazione strumentale. Uguale sorte ebbe una *Mort d'Adonis*, composta da Perrin in collaborazione con J. B. Boësset, sovrintendente della musica da camera del Re. Ma nel 1667 egli incontrò il protettore che gli abbisognava per la realizzazione del suo intento: Colbert, avversario irriducibile degli italiani. Perrin lo spinse a fondare un'accademia di poesia e di musica, di cui contava naturalmente essere il direttore; e il progetto non dispiacque a Colbert che si adoperò alacremente per ottenerne l'effettuazione; così che il 21 giugno 1669 veniva concesso a Perrin il privilegio di fondare a Parigi, e nelle altre città del regno, accademie destinate a promuovere la rappresentazione di opere musicali in lingua francese, per il termine di dodici anni. Era evidente l'intenzione d'imitare le accademie italiane e quelle che, sul loro esempio, erano già sorte in Francia e in Inghilterra. Perrin volle partecipe nell'impresa il suo collaboratore Cambert, divenuto nel frattempo maestro di musica della Regina Anna d'Austria. Ma la scarsità di mezzi pecuniari lo costrinse altresì a valersi dei maneggi di due intriganti: il marchese di Sourdéac, dedito a vita licenziosissima e reputato il più abile inventore di congegni scenici dopo Torelli, e Champeron, uomo senz'arte nè parte, che si fregiava di falsi titoli nobiliari. I due nuovi venuti si assunsero l'amministrazione finanziaria dell'impresa, mentre Perrin ne fu il poeta e Cambert il musicista. Organizzazione, come si vede, veramente irrepreensibile, ma che non valse a salvarli da un miserabile naufragio. Essi cominciarono con l'impiegare molto tempo nella formazione della compagnia, che reclutarono a Pa-

(1) È inesatta l'asserzione del Riemann che il Mazzarino incoraggiasse Cambert a scrivere l'*Ariane*; tant'è vero che essa non fu rappresentata e a Cambert si preferì Cavalli.

rigi e in provincia, rivolgendo in pari tempo le loro cure nell'adattare a teatro una sala adibita al giuoco della palla in rue Mazzarin, e il 3 marzo 1671 l'Opéra Française diede la sua prima recita, rappresentando *Pomone*, pastorale in un prologo e cinque atti. Il poema dovuto a Perrin è mediocerrimo, e consiste in una filza d'insipide pastorellerie, frammmiste a trasformazioni appariscenti e a trovate comiche assai grossolane. Della musica non resta che il prologo, il primo atto e le cinque prime scene del secondo. Due *ouvertures* precedono il prologo e il primo atto.

L'opera ebbe grande successo, e se ne diedero ben 146 repliche. Ma gl'incassi scomparvero, senza lasciar traccia, nelle tasche di Sourdéac e Champeron. Perrin dovette scontare un anno di carcere per debiti; e Lulli che, dopo aver abbandonato il balletto di Corte per la commedia-balletto e l'intermezzo pastorale, aveva ora intuite le possibilità offerte da un intelligente adattamento della tragedia lirica alle esigenze dello spirito francese, non si lasciò sfuggire l'occasione di appropriarsi i diritti di cui godeva Perrin; diritti ch'egli acquistò senza i maneggi indegni che di solito gli sono attribuiti, comprando regolarmente da Perrin il privilegio da lui ottenuto. In quanto a Cambert, egli era stato assunto da Perrin, e non poteva quindi accampare pretese verso Lulli che non gli doveva nulla. La leggenda di questo sopruso del musicista fiorentino, intrigante e senza scrupoli, resta dunque sfatata.

In seguito Cambert compose con Gabriel Gilbert, ambasciatore a Parigi di Cristina di Svezia, un'altra opera: la *Pastorale Héroïque des Peines et des Plaisirs de l'Amour*, rappresentata al teatro di rue Mazzarin, in febbraio o marzo 1672 ⁽¹⁾. Il poema, per quanto ineguale, è molto superiore a quello di *Pomone*. Esso offre una mescolanza di languore pastorale, di pompa regale, di malinconia, di voluttà che fa presagire Quinault. Della musica non si possiede che il

(¹) Un'altra pastorale di Guichard e Sablières era stata rappresentata a Versailles nel novembre 1671: *Les Amours de Diane et d'Endymion*, successivamente rimaneggiata e ridata a Saint Germain-en Laye nel febbraio 1672 alla presenza del Re, col titolo di *Triomphe de L'amour*.

primo atto. Il prologo, molto più sviluppato di quello di *Pomone*, anticipa il modello di Lulli.

Cambert si trasferì in Inghilterra dove, fra l'altro, fece rappresentare la sua *Ariane et Bachus* da un'accademia da lui fondata; e dove godette il favore di Carlo II. Morì assassinato nel 1677. Perrin era già morto da due anni (25 aprile 1675). Lulli si trovò sgombro il terreno, e prese a costruire su salde basi l'edificio dell'opera francese, adunando i materiali accumulati dai suoi precursori e foggiandone una nuova architettura.

CAPITOLO SETTIMO

G. B. LULLI

E LO SVILUPPO ULTERIORE DELL'OPERA FINO A RAMEAU

SOMMARIO. — I. La figura morale di Lulli. - Sua biografia. — II. Caratteri dell'arte di Lulli: monotonia del recitativo e prevalenza dell'elemento descrittivo. - Evoluzione dell'opera lullista dal balletto di Corte alla tragedia lirica. - Determinazione degli influssi italiani sulla concezione librettistica di Quinault e su quella musicale di Lulli. — III. L'opera francese da Lulli a Rameau. - Caratteri generali dell'opera e opinioni dei contemporanei su di essa. Requisiti ed esigenze del libretto. - Fonti degli argomenti librettistici: la mitologia, il romanzo e il poema cavalleresco. - Preponderanza dell'elemento decorativo e sviluppo del meraviglioso come elemento specifico dell'opera. Persistenza del pregiudizio francese contro l'opera. - Imperfezioni della scenografia. - Fortune postume di Lulli. - Decadenza di Versailles e diffusione dell'opera in provincia. - Persistenza della pastorale, del balletto e dell'opera-balletto. — IV. Principali rappresentanti dell'opera francese nell'interregno tra Lulli e Rameau. - Caratteri generali di questo periodo.

§ I.

Nulla di più arduo che formarsi un giudizio equanime dell'opera e della personalità di Lulli. Le opinioni degli storici sono a questo proposito d'una sconcertante disparità. Moralmente Lulli è descritto di solito come un uomo spregevole, cinico, adulatore, arrogante, beffardo, autoritario e volgare, cupido e violento, capace di tutte le perfidie e le soffercherie, spietato con quelli che consciamente o inconsciamente osavano mettersi sul suo cammino e, al tempo stesso, d'una abilità impareggiabile nel cattivarsi il favore dei potenti, egoista fino alla brutalità, arrivista fino alla ferocia.

Artisticamente vi è chi, come Romain Rolland, non è lungi dal proclamarlo un genio; e chi, come il Combarieu, lo considera poco più d'un accorto mestierante che ha saputo acquistarsi fama, dissimulando i suoi plagi sotto una vernice di apparente novità, privo affatto d'ogni qualità che gli conferisca un titolo di vera grandezza.

Questi eccessi apologetici o denigratori, queste alternative d'iperboliche esaltazioni e d'implacabili requisitorie ci avvertono subito che ci troviamo di fronte a un uomo non comune, di quelli che difficilmente si possono considerare con occhio pacato, senza cedere alla simpatia o all'avversione, all'ammirazione o alla malevolenza. Se non si può ammettere ciò che asserisce J. J. Rousseau, che: « M. Rameau « est certainement, du côté de l'esprit et de l'intelligence, fort « au-dessous de Lully », non bisogna neppure dare soverchio peso alla taccia di ciarlataneria contenuta nei versi velenosi di Boileau:

*en vain, par sa grimace, un buffon odieux
à table nous fait rire et divertit nos yeux;
les bons mots ont besoin de farine et de plâtre,
prenez-le tête à tête, ôtez-lui son théâtre,
ce n'est plus qu'un cœur bas, un coquin ténébreux,
son visage essuyé n'a plus rien que d'affreux.*

Lulli non fu soltanto compositore, ma anche un direttore d'orchestra e un organizzatore che seppe imporre la sua ferrea disciplina; una natura energica, volitiva, inflessibile, che non ha mai indietreggiato dinanzi a nessun ostacolo, innalzando a regola suprema di vita la massima machiavellica che consiglia all'uomo, una volta che s'è proposto un dato fine, di saper adottare anche i mezzi più adatti a realizzarlo, se non vorrà oscillare e pencolare per tutta la vita nella incertezza e nella indeterminazione.

Si comprende come con un tale carattere Lulli abbia dovuto ferire innumerevoli amor propri, provocare rancori, offendere suscettibilità, ledere interessi, ostacolare ambizioni, accendendo intorno a sé quella vampata d'odio che ne ha circonfusa la figura, come il riverbero lingueggiante d'una luce sulfurea, senza tuttavia potergli togliere la palma del trionfo; giacchè egli ottenne tutto quanto aveva desiderato:

la gloria, gli onori, la supremazia incontrastata nell'arte, l'ossequio dei grandi, le ricchezze, lasciando alla sua morte una ingente fortuna. Si può condannare Lulli dalla sfera ideale da cui si giudica un Beethoven; ma non si può riconoscere ch'egli dovette possedere qualità eccezionali, e che l'azione da lui svolta con tenacia incrollabile e l'opera ch'egli realizzò senza colpi d'ala, ma con limpida lucidità, con logica coerenza, con piena adeguatezza di mezzi e di fini, recano tutti i segni d'una forte personalità. E anche quando non si voglia ammettere — per dirla ancora col Machiavelli — che il successo corona l'opera e reca in sè la sua intrinseca giustificazione, bisogna però riconoscere che Lulli era l'uomo fatto apposta per riuscire in quell'ambiente e in quella società, simile in tutto ad essa nelle qualità e nei difetti, nei vizi e nelle virtù, nelle attitudini e nelle debolezze, nei gusti e nelle predilezioni, e perciò destinato a dominarla.

Del resto, non tutte le testimonianze concordano nel tracciare di Lulli un'immagine odiosa e ributtante. « Lulli aveva buon cuore », scrive Lecerf de la Viéville. La sua rudezza non era scevra di bonomia; il suo orgoglio non era alterigia, e non gl'impediva di trattare familiarmente i musicisti che si trovavano alle sue dipendenze; e sebbene avesse con loro terribili scoppi di collera, si preoccupava delle loro condizioni materiali e li soccorreva nel bisogno. Dopo aver rotto il violino sulle spalle a un suonatore refrattario ai suoi ammonimenti, lo invitava a colazione e lo risarciva dei danni. Non mancavano nella sua vita atti generosi. Così egli aiutò lo suocero Lambert ad acquistare un possedimento che gli stava a cuore e gli accordò un alloggio in una casa de la rue Sainte-Anne, di sua proprietà. La Fontaine, inviperito contro Lulli che aveva respinto un suo libretto, lo ingiuriò atrocemente ⁽¹⁾; ciò che non impedì a Lulli, dimentico dell'offesa ricevuta, di riconciliarsi, pur restando fermo nel suo proposito di non accettare il libretto in discussione.

(1)

*Le florentin
montre à la fin
ce qu'il sait faire.*

*Il ressemble à ces loups qu'on nourrit, et fait bien;
car un loup doit toujours garder son caractère
comme un mouton garde le sien.*

Ma guai a chi osava rivaleggiare con lui; allora diveniva terribile. Confessava ingenuamente che se qualcuno avesse ardito dirgli che la sua musica non valeva nulla, l'avrebbe ucciso. Anche a Corte non tollerava soprusi e si permetteva modi bruschi e taglienti. In occasione di una prova, a cui il Re aveva voluto presenziare, era già trascorsa più di un'ora senza che l'esecuzione avesse inizio. Spazientito, Luigi XIV fece dire a Lulli che se non si cominciava egli se ne sarebbe andato. « Non è forse il Re? », rispose Lulli. « Dunque può fare ciò che vuole ».

I suoi frequenti trascorsi e il suo amore al piacere non gl'impedivano di essere un buon marito e un buon padre di famiglia. Il 24 luglio 1662 aveva sposato Maddalena Lambert, alla quale testimoniò per tutta la vita, se non un grande amore e una esemplare fedeltà, almeno un sincero attaccamento e una profonda stima di quelle eccellenti doti casalinghe, per cui ella amava piuttosto vivere ritirata che mostrarsi alla Corte accanto al marito. Da Maddalena, Lulli ebbe sei figli, tre maschi e tre femmine, a cui Luigi XIV concesse il diritto di successione per molti dei benefici accordati al padre. Lulli lasciava alla moglie i redditi patrimoniali, tenendo per sè gl'introiti delle opere. Il suo testamento è una testimonianza innegabile d'equità. Tutti quelli che l'avevano servito vi sono ricordati. Amava il lusso, e la sua casa era un modello di eleganza. Ma era assiduo al lavoro. L'opera a cui era intento lo assorbiva sempre interamente, sebbene il suo modo di comporre fosse irregolare e saltuario.

La conversazione di Lulli non era priva di spirito e non mancava di attrattive. Il suo tono abituale era il motteggio e l'ironia. Colpito dalla cancrena ad un piede, in seguito a una ferita che s'era fatta in un accesso di collera picchiando violentemente in terra la lunga bacchetta direttoriale, egli ebbe la sensazione della gravità del suo stato e fece chiamare il confessore. Ma questi non voleva saperne di accordare a Lulli l'assoluzione se prima non acconsentiva a distruggere la partitura dell'opera a cui stava lavorando, che all'austero prete, nemico delle vanità, appariva cosa diabolica. Dopo qualche esitazione, Lulli additò un cassetto ove si trovava il manoscritto, che fu gettato sul fuoco. Poco tempo dopo, essendosi verificato un apparente miglioramento, Lulli ricevette la visita d'un principe suo ammiratore; e come

questi gli rimproverava d'aver sacrificata la sua opera al fanatismo d'un giansenista ignorante; « monsignore » — rispose Lulli — « io sapevo bene ciò che facevo; ne ho un'altra copia ».

Giovanni-Battista Lulli nacque a Firenze il 29 novembre 1632. Suo padre, Lorenzo, esercitava il mestiere di mugnaio sulla sponda dell'Arno, al porto degli Ognissanti. Secondo La Viéville, un frate francescano fu il suo primo maestro. « Lulli se ne ricordava sempre » — dice l'autore della *Comparaison* ⁽¹⁾ — « dimostrandosi grato verso questo buon monaco che gli aveva impartita qualche nozione « di musica e insegnato a suonare la chitarra ».

Lulli dovette altresì dedicarsi fino dalla sua infanzia al violino, poichè la sua virtuosità su questo strumento divenne proverbiale. S'ignora quale circostanza facesse conoscere il fanciullo al cavaliere di Guise, reduce dalla guerra contro gli infedeli sulle galere di Malta. Forse Lulli faceva parte della musica di qualche principe fiorentino, e il gentiluomo fu colpito dal suo talento precoce e dalla vivacità del suo spirito. Comunque, il nobile francese condusse con sè Lulli a Parigi, con l'intenzione di farne dono alla nipote madelle d'Orléans: « Io l'avevo pregato di portarmi « un giovane italiano perchè potessi aver modo d'esercitarmi « in quella lingua », spiega questa principessa nelle sue memorie. Nel secolo XVII si assumevano volentieri servitori dotati di attitudini musicali, e il caso di Lulli non era affatto eccezionale. Giunto a Parigi nel marzo 1646, all'età di 13 anni, Lulli si perfezionò nel violino, e divenne un ballerino provetto. In pari tempo egli apprese le regole della composizione con Métrou, Roberday e Gigault, dotti organisti e contrappuntisti, ma seppe mantenersi immune dall'influsso del loro stile e fu in massima parte autodidatta. Entrato nella « grande bande des violons du Roy », fondò successivamente la « bande des petits violons ». Ma fu sopra tutto come ballerino ch'egli conquistò il favore di Luigi XIV. Tutti i principali ruoli dei balletti di Corte gli erano riservati, ed egli li rappresentava con grande destrezza e viva-

(1) LECERF DE LA VIÉVILLE: *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*; Bruxelles, 1705-6.

cià, cogliendo l'occasione per prodursi anche come autore di danze e di sinfonie e giungendo a farsi nominare nel 1661 Intendente della musica del Re.

S'è già accennato come Lulli non pensasse da principio alla tragedia lirica, verso la quale condivise fino al 1672 il pregiudizio generalmente diffuso in Francia, scrivendo che « l'opera era una cosa impossibile ad eseguirsi in lingua francese ». In quel primo periodo egli non tratta che la commedia-balletto e l'intermezzo pastorale, a cui dà proporzioni sempre più vaste collaborando con Molière. Rapidamente nelle commedie di Lulli e Molière la musica prende il passo sulla poesia. Abituati come siamo oggi a veder rappresentare queste commedie senza gl'intermezzi che per esse si componevano, riesce difficile rendersi conto della parte che vi ebbe la musica. *Monsieur de Pourceaugnac* e *Le Bourgeois Gentilhomme* furono, pei contemporanei di Lulli, dei grandi balletti di Corte, in mezzo ai quali si recitava qualche atto di commedia. In queste opere la musica vocale si faceva strada con crescente libertà, divenendo sempre più assorbente.

Ma quando l'esempio di Perrin e Cambert ebbe convinto Lulli della possibilità di creare un melodramma francese, questi non pensò più ad altro; e, fattosi rilasciare da Perrin il suo privilegio, nelle circostanze che abbiamo narrato, lo fece confermare dal Re, rendendolo più oppressivo per gli altri teatri e specialmente per la commedia, dove le esecuzioni musicali furono interdette. Con una lettera patente del 13 marzo 1672, fu conferito a Lulli il diritto esclusivo di fondare a Parigi un'accademia reale di musica. Egli aveva inoltre facoltà di creare scuole musicali dovunque gli sembrasse opportuno e di far stampare e vendere liberamente i poemi e la musica delle sue opere, non ostante il privilegio dell'editore Ballard. Il teatro di Champeron e Sourdéac fu chiuso. Molière morì il 27 febbraio 1673; e il 28 aprile dello stesso anno Lulli ottenne l'espulsione della sua compagnia comica dalla sala del palazzo reale e vi stabilì la propria accademia.

Lulli ebbe anche la fortuna di trovare in Quinault il poeta che meglio gli conveniva: verseggiatore facile e scorrevole, carattere amabile e compiacente, che il fiorentino seppe far servire mirabilmente ai suoi scopi. Il compito di Quinault non era facile. Egli doveva accontentare prima di

tutti il Re, poi l'Académie Française, e finalmente Lulli, che non era certo il giudice meno severo e che, non di rado, lo costringeva a fare proprio il contrario di quanto pretendevano i due primi censori.

Dal 1672, data della sua prima opera: *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, al 1686, anno in cui Lulli terminò con *Acis et Galathée* la sua carriera di compositore teatrale, egli diede in media un'opera all'anno ⁽¹⁾. Lulli dirigeva personalmente la sua orchestra, e ne aveva fatto la prima dell'Europa per la disciplina e il ritmo. Egli aveva come sostituti il violinista Laluet (1651-1728), autore di mottetti e di cantate, Pascal Collasse (1649-1709) e Marin Marais (1656-1728). Ma tutti dovevano restare subordinati alla volontà di Lulli che istruiva cantanti, suonatori e danzatori, preoccupandosi d'ogni più piccolo particolare e comunicando al suo teatro quell'impronta unitaria, organica, onnipotente che investe ogni dettaglio ed è il segno inconfondibile delle più grandi personalità direttoriali.

Lulli curava personalmente la parte coreografica dei balletti, immaginava passi e figurazioni convenienti ai soggetti e ai momenti dell'azione; e quando le sue intenzioni non erano attuate com'egli desiderava, non esitava a mettersi a danzare davanti ai ballerini per far loro comprendere meglio come dovevano comportarsi sulla scena. Direttore del teatro, dell'orchestra, dell'allestimento scenico, delle scuole di musica dove si reclutavano cantanti e suonatori per l'opera, doveva pensare a tutto, provvedere a tutto; e lo fece per quindici anni, con instancabile fervore, con inflessibile volontà dominatrice e accentratrice, impedendo ai cantanti di aggiungere alla parte scritta fioriture ornamentali e note di passaggio, e fondando una tradizione direttoriale che divenne classica in Francia e in Europa.

⁽¹⁾ *Cadmus et Hermione* (27 aprile 1673); *Alceste* (19 gennaio 1674); *Thésée* (11 gennaio 1675); *Le Carnaval* (17 ottobre 1675); *Alys* (10 gennaio 1676); *Isis* (5 gennaio 1677); *Psyché* (19 aprile 1678); *Bellerophon* (31 gennaio 1679); *Proserpine* (3 febbraio 1680); *Le triomphe de l'Amour* (21 gennaio 1681); *Persée* (17 aprile 1682); *Phaéton* (6 gennaio 1683); *Amadis* (18 gennaio 1684); *Rolland* (18 gennaio 1685); *Idylle sur la Paix* (16 luglio 1685); *Le Temple de la Paix* (20 ottobre 1685); *Armide et Renaud* (15 febbraio 1686); *Acis et Galathée* (6 settembre 1687).

La « *musique du Roy* » di cui Lulli, nella sua qualità di sovrintendente generale, aveva il governo, si divideva in tre settori distinti: la camera, la cappella e la grande scuderia. La camera comprendeva la « *bande des vingt-quatre violons* » o « *grande bande* », che suonava durante il pranzo del Re, nei concerti e nei balli di Corte, e « *les petits violons* », che accompagnavano il Re nei viaggi e nelle villeggiature. In occasione delle cerimonie solenni, le due orchestre di violini si riunivano sotto la direzione del sovrintendente. La musica della cappella fu da principio quasi esclusivamente vocale, comprendendo 14 cantori, 8 fanciulli e un suonatore di cornetto. Nessun accenno all'organo. Vi si interpretavano messe e mottetti a 4, 5 e 6 voci senza accompagnamento strumentale, sotto la direzione di due vice-maestri che si alternavano nel servizio ogni semestre. La musica della grande scuderia, unicamente composta di strumentisti, formava il corpo musicale delle cacce, dei cortei e delle feste all'aria aperta.

Tali erano i mezzi musicali di cui Lulli disponeva. Ora, non solo egli ne moltiplicò la potenza, combinando le risorse, fino allora separate, della cappella e della camera, riformando l'una e l'altra e introducendo nella musica religiosa di Versailles lo stile e i mezzi strumentali e vocali del teatro, ma imprime a tutte le manifestazioni musicali, sacre e profane, un carattere fastoso e magniloquente, che bene s'addiceva al sentimento orgoglioso della potenza e della magnificenza, pomposamente ostentato in tutto il cerimoniale del regno di Luigi XIV e variamente espresso dall'estetica, dai costumi, dalle fogge e dalle mode del tempo. Uniformandosi a questa tendenza generale alla sontuosità appariscente e al fasto decorativo, Lulli introdusse nella cappella reale l'organo con una o due parti di violino o di viola; e, dopo il trasferimento del Re e della Corte a Versailles, fece intervenire nelle esecuzioni di musica religiosa la sua compagnia teatrale di cantori e strumentisti, e fornì egli medesimo il modello del nuovo stile, componendo alcuni grandi salmi a otto o dieci voci, divise in due cori accompagnati da un'orchestra completa; vere cantate drammatiche comprendenti arie, racconti, duetti, trii, cori, sinfonie d'un carattere grandioso e, talvolta, patetico, sebbene assai poco religioso.

Luigi XIV accordò a Lulli un crescente favore, conce-

dendo la sanzione della legge a tutte le sue iniziative e giungendo fino a nominarlo suo consigliere segreto, sebbene la Corte ne fosse scandalizzata. Quando Lulli morì, il 22 marzo 1687, poteva senza iattanza chiamarsi il sovrano della musica francese. Le sue esequie furono solenni e, secondo il suo desiderio, fu deposto nella chiesa dei Petits Pères, dove Madalena gli fece innalzare un sontuoso mausoleo sormontato dal suo busto.

§ II.

Lo scopo principale che Lulli si prefigge nelle sue opere è di riprodurre esattamente la declamazione tragica dei grandi attori del secolo XVII, che ponevano ogni loro studio nella scrupolosa osservanza della prosodia. Istintivamente egli applica alla lingua francese il recitativo instaurato dai fiorentini della camerata, proprio nel momento in cui questo recitativo veniva soppiantato in Italia dal prevalere del bel canto, della melodia vocale, svolgentesi in larghe volute, fiorite di abbellimenti. Nel recitativo di Lulli, non solo troviamo costantemente applicata la regola in virtù della quale l'accento tonico della parola coincide invariabilmente col tempo forte, ma troviamo altresì costantemente segnato un arresto sulla cesura del verso e un altro sulla rima, con simmetria uniforme e inalterabile. Ne risulta un senso d'intollerabile monotonia. Nessuno potrebbe oggi sopportare l'audizione integrale di un'opera di Lulli; e non si riesce davvero a concepire come Boileau potesse attribuire alla musica di Lulli una capacità di suggestione e di perturbazione pari a quella che noi riconosciamo a Wagner e a Strauss ⁽¹⁾.

(1) *Par toi-même bientôt conduite à l'opéra,
de quel air pense-tu que ta sainte verra
d'un spectacle enchanteur la pompe harmonieuse,
ces danses, ces héros à voix luxurieuse;
entendra ces discours sur l'amour seul rouillants,
ces doucereux Renauds, ces insensés Rolands;
saura d'eux qu'à l'amour, comme au seul dieu suprême
on doit immoler tout, jusqu'à la vertu même,
qu'on ne saurait trop tôt se laisser enflammer;
qu'on n'a reçu du ciel un cœur que pour aimer;*

L'espressione del sentimento non nasce in Lulli dalla libera invenzione d'una linea melodica dotata d'intima forza commotiva, ma dalla notazione esatta e fedele degli accenti appassionati del discorso poetico. Anche nei momenti più intensamente patetici, la declamazione tragica di Lulli non cerca che una grazia misurata e un giusto equilibrio. Sotto questo rispetto, la tradizione del balletto esercita un influsso pernicioso sulla musica lullista, imponendole la quadratura degli schemi ritmici e simmetrici della danza, che guidano la melodia come binari prestabiliti. I suoi bassi procedono analogamente, con la stessa andatura regolare, una nota per ciascun tempo, e la melodia non è il più delle volte che uno degli elementi contenuti nella realizzazione accordica del basso numerato e, come tale, si svolge secondo le esigenze degli intervalli armonici, più che non obbedisca a intime necessità di convenienza espressiva.

Lulli eccelle invece nella musica descrittiva, sebbene anche in questo campo egli segua, con vigile coerenza di mezzi e di fini, la logica d'un procedimento che lo induce a cercare un equivalente sonoro dei fenomeni esteriori, più che ad esprimere sentimenti e stati d'animo ricchi di risonanze interiori. Della descrizione egli non ha che il disegno. Gli manca affatto il colore. Il suo strumentale è dei più scialbi. I violini suonano da cima a fondo rinforzati di tratto in tratto dai legni. L'orchestrazione non ha agli occhi di Lulli alcuna importanza e non costituisce che il sostegno armonico del canto.

L'effetto che la musica di Lulli produceva sui contemporanei dipendeva in gran parte dal modo dell'esecuzione. Testimonianze dell'epoca ci apprendono ch'egli esigeva dai cantanti una declamazione spoglia d'ornamenti e affine alla recitazione parlata, e che imponeva all'orchestra una inflessibile

*et tous ces lieux comuns de morale lubrique,
que Lully réchauffa des sons de sa musique!
Mais des quels mouvements, dans son cœur excités,
sentira-t-elle alors tous ses sens agités!
Je ne te reponds pas qu'au retour, moins timide
digne écolière enfin d'Angélique et d'Armide,
elle n'aïlle à l'instant, pleine de ces doux sons,
avec quelque Médor pratiquer ces leçons.*

BOILEAU: « Satires des femmes ».

osservanza del ritmo, comunicando all'esecuzione un nerbo vigoroso, a cui andavano congiunte una delicatezza raffinata di sfumature e una perfetta eguaglianza nelle figurazioni rapide. Misura, esattezza, vivacità, finezza: tali sono i requisiti che i contemporanei s'accordano nel riconoscere alla musica di Lulli e al suo modo d'interpretarla; requisiti perfettamente conformi allo spirito francese del XVII secolo, intellettuale, razionalista, analitico, amante dell'ordine e della chiarezza, portato naturalmente ad appagarsi e compiacersi di un'arte che offre all'orecchio e all'intelligenza il godimento d'una bella imitazione del linguaggio parlato, d'una declamazione esatta che non fa concessioni al virtuosismo canoro, e pone l'essenzialità del suo pregio estetico nella misura e nella verità.

Prendendo le mosse dal balletto di Corte e dalla commedia-balletto, Lulli assegna nelle sue opere un posto importante agli intermezzi ed ai balletti, così conformi al gusto francese, e se talvolta esclude ogni elemento comico, come in *Atys*, facendo dell'opera una pura tragedia musicale, le danze vi hanno però sempre larga parte, e la tragedia stessa non è mai spinta agli estremi della violenza e del terrore, ma si mantiene nell'ambito psicologico della galanteria cortigiana e della sentimentalità romanzesca, aggirandosi in una cerchia di concetti convenzionali, analizzati in forma oratoria, con ricercata sottigliezza di gradazioni e di sfumature.

A ragione afferma il Prunières che Lulli dovette trarre largamente profitto dallo studio delle partiture di molte fra le più celebri opere italiane, come la *Galatea* di Vittori, la *Catena d'Adone* di D. Mazzocchi, l'*Erminia sul Giordano* di M. Rossi, che dovevano circolare nell'ambiente per la maggior parte italiano o italianeggiante, in cui Lulli trascorse i primi trent'anni della sua vita parigina. Nella sua qualità di sovrintendente della musica reale, egli aveva libero accesso alla biblioteca regia e poteva leggersi le opere che vi si trovavano. Ma sarebbero bastati i libretti dell'abate Buti a fornire a Lulli il modello del melodramma quale si coltivava a Roma verso il 1630. Questi libretti, che associano l'elemento coreografico all'azione drammatica, ci danno la chiave dell'estetica lullista. Da essi Lulli trae altresì il modello dei prologhi allegorici, conservatisi nell'opera francese fino a

Gluck. Buti, contrariamente alla consuetudine più diffusa in Italia, dà al prologo una completa indipendenza dal soggetto dell'azione, facendone delle scene autonome interamente consacrate alla glorificazione del Re. Nell'*Orfeo* si assiste alla presa d'una città, e una personificazione della vittoria celebra le armi francesi e le virtù della Regina; nell'*Ercole Amante* i cori di fiumi cantano il giubilo delle nozze reali e predicono felicità ai novelli sposi. Lulli non muta la struttura di queste scene, terminate sempre da un balletto, e si limita ad aggiungervi un elemento pastorale. I dialoghi e le canzoni di pastori, ch'egli proscrive dalle tragedie, trovano il loro impiego nei prologhi, dove costituiscono un elemento di contrasto con le entrate di combattenti e i cori guerrieri richiesti dal carattere patriottico di tali scene. Complessivamente, i poemi di Quinault, musicati da Lulli, sono plasmati nello stesso stampo dei libretti di Buti, coi quali hanno in comune il piano del prologo, l'architettura generale dell'azione e il carattere della scene di sacrificio, di sonno, di combattimento; il meccanismo drammatico e psicologico e, talvolta, la consuetudine di alterare fino alla stravaganza una leggenda consacrata per trarne un poema d'opera.

La musica di Lulli, considerata a prima vista, sembra al contrario immune da ogni influsso di L. Rossi e Cavalli. Costoro, infatti, danno libero corso alla melodia; Lulli serba al discorso musicale l'austerità del recitativo. Anche le sue arie non sono che recitativi più cantanti. Ma nel XVII secolo si pensava altrimenti. Nella « Lettre de Clément Marot touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lulli aux Champs-Élysées », si sente Luigi Rossi giudicare il fiorentino in questi termini: « se si condannano le sue opere, io chiedo innanzi tutto che se ne tolga ciò che egli ha preso dalle mie, così che l'innocente non sia coinvolto nella punizione del reo ». « Io non sono del vostro parere » — risponde Carissimi — « e abbandono alla giustizia parecchi dei miei bassi di cui egli ha creduto opportuno impossessarsi ».

Le accuse di plagio non reggono. L'individualità stilistica di Lulli ha lineamenti troppo accentuati per prestarsi a siffatte scomposizioni. Ma questo non significa che la sua tecnica non derivi più dall'Italia che dalla Francia. Il suo modo di concepire e costruire il coro deriva da Carissimi. Il

disegno generale dei suoi trii deriva da L. Rossi, sebbene con minore sensibilità armonica di quest'ultimo. Nel modo di condurre il basso si sente l'influsso esercitato su di lui da Carissimi e Cavalli. Certi ruoli buffi, come quello di Jarbas nel *Cadmus et Hermione* sono scritti in stile prettamente italiano. Non è quindi possibile negare l'influenza dei grandi compositori romani e veneziani, risentito da Lulli, anche se l'insieme della sua opera presenta caratteri prettamente francesi.

Adattando il recitativo fiorentino alle esigenze della lingua francese, egli vi ha infuso le inflessioni melodiche di Boësset, Cambefort, Lambert. Nelle sue composizioni strumentali ha svolto e armonizzato, con eleganza e fluidità schiettamente italiane, i ritmi tradizionali e popolari del balletto di Corte, rispettandone scrupolosamente l'alternanza di misure binarie e ternarie e la quadratura ritmica. Così l'opera lullista, sintesi di elementi diversi, fusi da una forte volontà accentratrice, è genuinamente francese per la sua essenza melodica, pur restando debitrice all'Italia della maggior parte dei suoi elementi costitutivi.

La musica italiana della seconda metà del seicento, sia essa vocale o strumentale, cerca quasi sempre il suo scopo in sè stessa e, nel campo operistico, esprime piuttosto l'idea generale dominante la situazione, che il dettaglio letterale del testo. Il recitativo di Lulli traduce invece tutte le sfumature del discorso poetico, lasciando alle sinfonie, in cui evidente è l'intento descrittivo, il compito di creare una vasta cornice sonora, entro la quale si svolgono i quadri dell'azione. Queste sinfonie manifestano la tendenza, comune a tutta l'arte francese dell'epoca, a quella *imitazione della natura* che, sebbene praticata talvolta anche da Cavalli, risale nella tradizione musicale francese ai saggi del cinquecentista Clément Jannequin, e nel secolo XVII è illustrata dalle entrate del balletto di Corte, dove la musica traduce obbiettivamente gli aspetti plastici della rappresentazione. « Senza Lulli » — scrive Henry Prunières — « vi sarebbero state ancora « per lungo tempo in Francia magnifiche feste di Corte, con « intermezzi cantati e danzati, ma non si sarebbe avuta la « tragedia in musica. È un ideale puramente italiano che « Lulli realizza, creando il suo teatro; ed egli sa conferirgli « una forma così adeguata alla lingua francese, da ottenere

« tutti i suffragi e da rendersi in breve popolare. Per tutto
« un secolo il recitativo lullista rimane intangibile. Rameau
« lo adotterà, e Gluck gli renderà omaggio prima di rinno-
« varlo » ⁽¹⁾.

§ III.

Alla morte di Lulli l'opera francese è definitivamente costituita. La sua origine, come vedemmo, è duplice: da una parte il balletto di Corte, molto in voga sotto Enrico IV e Luigi XIII; d'altra parte, l'opera italiana della scuola romana e veneziana, importata da Mazzarino. Dal balletto di Corte provengono all'opera quasi tutti gli elementi sinfonici e una parte dei pezzi vocali; dall'opera italiana le provengono la concezione generale e, segnatamente, l'elemento caratteristico di questo nuovo genere: il *recitativo*. Questa fusione del balletto francese con l'opera italiana fu realizzata pienamente da Lulli, fatto consapevole delle necessità della nuova forma d'arte dalla sua collaborazione coi maestri italiani e con Molière, e dalla vigile attenzione da lui costantemente prestata ai diversi tentativi che si venivano facendo per introdurre la musica sulla scena, pastorali, commedie con macchine, commedie con intermezzi musicali, cicli di canzoni.

L'opera francese, quale la concepirono Lulli e Quinault, è una sorta di tragedia cantata da un capo all'altro, accompagnata da strumenti, abbellita da un gran lusso di decorazioni, variata con danze e pantomime. Che l'opera fosse generalmente concepita come una tragedia, non si può dubitare. La definizione della tragedia è la distinzione delle sue parti convenivano anche all'opera in tutto l'essenziale ⁽²⁾. L'appellativo di « *tragédie en musique* » ritorna continuamente nei titoli delle opere di Lulli e negli scritti del tempo ⁽³⁾.

Tuttavia, durante la fioritura della tragedia classica, contemporanea a Racine, l'opera francese rivendica il suo posto

⁽¹⁾ Op. cit.

⁽²⁾ V. TERRASSON: *Dissertation artistique sur l'Illiade*; 1715.

⁽³⁾ Il termine « *opéra* » non figura nelle tre prime edizioni del *Dictionnaire* di Furetière (1684-85-87), e appare soltanto nell'edizione del 1690.

tra i generi letterari, e non rinuncia a ricollegarsi idealmente all'arte drammatica degli antichi greci, seguendo l'esempio degli umanisti fiorentini.

Il libretto d'opera viene considerato un componimento poetico che deve avere in sè il suo valore e potere anche, all'occasione, essere rappresentato indipendentemente dalla musica. Se si deve credere a una testimonianza dell'epoca: « una bell'opera senza musica non piace meno d'una persona avvenente senza belletto » (1). Il settecento riabilitò Quinault molto meno per le sue tragedie e commedie che per le sue opere. Voltaire, con un entusiasmo che ci appare oggi eccessivo, non esita a porre l'autore d'*Atys* e d'*Armide* accanto a Corneille, Racine e Molière. D'Alembert assicura che si recitavano a memoria certe scene corali del librettista famoso (2). Alla fine del secolo XVIII Laharpe, parlando nel suo *Cours de littérature* di Lulli e del suo librettista, afferma ancora: « l'uno non è più cantato, e l'altro è sempre letto ».

Ma se l'opera è considerata una tragedia, destinata secondo la formula tradizionale a suscitare il terrore e la pietà, si tratta però sempre d'una tragedia che deve rispondere alla convenzione specialissima, richiesta dalla sua adattabilità al linguaggio musicale. Una prima differenza sta nella necessità che il libretto d'opera sia molto più breve della tragedia destinata alla recitazione, sebbene esso contenga in più il prologo, esorbitante dall'azione. Questa esigenza è naturalmente imposta dalla relativa lentezza della declamazione musicale, dovuta alle inevitabili ripetizioni, oltre che dal tempo serbato ai pezzi puramente strumentali. Il libretto d'opera ha dunque molto minor campo del poema drammatico per descrivere la progressione e le sfumature dei sentimenti, e deve « schizzare piuttosto che dipingere, e indicare i movimenti dell'animo piuttosto che esprimerli » (3). La Motte, che ha coltivati entrambi i generi, considera le opere come « tragedie monche, ove di solito la galanteria soffoca la grandezza » (4).

(1) LE BRUN: *Réponse à une épître satirique contre l'opéra*, in principio al suo « Théâtre lirique », 1712.

(2) *De la liberté de la musique*.

(3) MARMONTEL: *Éléments de littérature*; art. « Opéra ».

(4) *Premier discours sur la tragédie*.

Per converso, la tragedia per musica usa ed abusa di tutte le risorse dello spettacolo e della messa in scena, vietate alla tragedia classica. Il librettista non si perita di mettere sotto gli occhi degli spettatori quadri e avvenimenti, che il poeta tragico deve accontentarsi di descrivere mediante racconti, impressioni di natura, movimenti di folla, combattimenti, catastrofi, ecc. Inoltre, il poema d'opera comporta un elemento che gli appartiene in proprio: *Il meraviglioso*. Esso mette in scena dèi e dee, semidei, maghi, tutto un mondo di esseri soprannaturali che si mescolano alla vita degli uomini: « esso riunisce il patetico della tragedia e il meraviglioso dell'epopea » (1).

« Vi sono » — dice Batteux — « due specie di tragedie: « l'una chiamata semplicemente tragedia; l'altra, meravigliosa, che si è battezzata spettacolo lirico od opera » (2).

Mentre Racine s'ispira ad Euripide e a Seneca, Quinault ricorre all'Ovidio delle *Metamorfosi*. Ad eccezione di qualche soggetto derivato dal poema cavalleresco italiano o dal romanzo spagnolo, l'opera ricava quasi sempre i suoi argomenti dalla mitologia greco-latina. Mentre l'opera italiana tende verso il 1630 ad abbandonare i soggetti mitologici per adottare di preferenza quelli storici o puramente umani, l'opera francese conserva fino alla fine del settecento l'uso quasi esclusivo della mitologia. Nell'interregno tra Lulli e Rameau, il meraviglioso è di regola sulla scena lirica francese: « Un'opera è dunque la rappresentazione d'una « azione meravigliosa; è il divino dell'epopea fatto spettacolo » (3). Da ciò un lusso sfarzoso nella messa in scena, un predominio costante dell'imprevisto, nascente dal continuo intervento delle divinità nei casi e nelle fortune, che determina eventi e scioglimenti inattesi, repentini, senz'intimo rapporto coi caratteri e le passioni onde s'intesse la trama drammatica. Mentre Corneille e Racine escludono dalle loro catastrofi ogni intrusione del soprannaturale, l'opera fa continuamente appello al *deus ex machina* della magia, sia per risolvere l'azione, sia durante lo svolgimento del dramma,

(1) CHAMFORT: *Ébauches d'une poétique dramatique*.

(2) *Les beaux-arts réduits à un seul principe*; 1747.

(3) BATTEUX: op. cit.

per farlo progredire. La psicologia dei personaggi, già limitata dalla necessaria brevità del teatro poetico, è ancora più impoverita da siffatte intervensioni, che annullano la libertà e l'autonomia dei caratteri. Accanto alla psicologia umana, in tal guisa depauperata, se non del tutto abolita, nasce una sorta di psicologia del sovrumano e del sovrannaturale, perdurante nell'opera francese fino alla fine del secolo XVIII. Gli dèi e le dee che si mescolano ai mortali, hanno il loro carattere tradizionale, i loro attributi, la loro gerarchia. Essi devono parlare ed agire secondo particolari convenienze e convenzioni, così nei loro scambievoli rapporti come nelle loro relazioni con gli esseri appartenenti alla comune umanità, i quali naturalmente non possono provare per le divinità dell'Olimpo gli stessi affetti e sentimenti che nutrono pei loro simili. « Gli amori degli dei sono vere « sorgenti dove si possono attingere i soggetti d'opera. Bisogna rappresentarli con arte, facendo sì che le loro azioni « e il loro linguaggio non sminuiscano in nulla la grandezza « del loro carattere e della loro divinità » (1).

La tendenza umanistica è ancora così viva e il ricordo della favola così presente agli spiriti, da far tollerare fino a Gluck questa convenzionalità di situazioni e da rendere accetta questa nullità drammatica delle azioni e dei caratteri.

Il pregiudizio francese contro l'opera non è tuttavia mai interamente vinto.

Saint-Evremond la definisce « un lavoro bizzarro di « poesia e di musica dove il musicista ed il poeta, ugualmente impacciati l'uno dall'altro, si affaticano a fare una « cattiva opera ». Boileau sostiene che l'ideale dell'opera è irrealizzabile, perchè la musica non può dipingere con sufficiente esattezza i diversi sentimenti, « le espressioni veramente sublimi e coraggiose », che sono proprie della tragedia. La Bruyère s'annoia all'opera, non trovandovi bastevoli ragioni d'interesse. I difensori dell'opera vantano il fascino e la potenza della musica. Per chi sa intenderla, essa « rende « alle scene dell'opera il patetico che la inverosimiglianza potrebbe toglierle » (2).

(1) LE BRUN: prefazione del *Théâtre lyrique*.

(2) DUBOS: *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*; 1719.

Comunque, il gusto crescente per l'opera nella seconda metà del secolo XVII, non è soltanto determinato dalla magnificenza dello spettacolo e dalle attrattive del concerto, ma altresì dalla rivelazione d'una qualità d'emozione drammatica ancora sconosciuta:

*d'aimables voix que la scène rassemble
mêlent leurs divers chants et leurs plaintes ensemble
et par les longs accord de leur triste langueur,
pénètrent jusqu'au fond le moins sensible coeur* ⁽¹⁾.

I partigiani dell'opera sostengono inoltre che la musica s'accorda nel modo più opportuno col carattere fantastico e meraviglioso del poema. « Nell'opera, che è sempre popolata « di personaggi soprannaturali, la musica è come un incantesimo perenne dove si entra al principio dello spettacolo « per non uscire che alla fine » ⁽²⁾. La musica ci aiuta ad ammettere la finzione; fa apparire meno assurdo il linguaggio cantato. Meraviglioso e musica si accordano, si compenetrano, s'integrano reciprocamente, creando una sola atmosfera. Questa idea è ripresa e sostenuta da Marmontell il quale scrive, riferendosi all'opera, che « la musica vi fa « l'incanto del meraviglioso; il meraviglioso vi fa la verosimiglianza della musica » ⁽³⁾. E più avanti egli soggiunge: « gli dèi e gli eroi, come i poeti e i pittori mi hanno abituato « a concepirli, non sono altro che uomini più perfetti. La « lingua musicale è dunque la loro lingua naturale... Se l'azione teatrale non s'attiene che alla verità storica e non « rappresenta che uomini ordinari, mi riesce inconcepibile « ch'essi parlino cantando ». È il concetto medesimo che condurrà Wagner a mettere da parte i fastosi apparati dell'opera storica, valendosi d'una materia drammatica interamente ricavata dal mito.

Un'altra attrattiva dell'opera è sempre costituita dai costumi d'un lusso stereotipato e convenzionale, senza traccia di realismo e d'ambientazione, e dalle decorazioni fisse o

⁽¹⁾ PERAULT: *Le siècle de Louis le grand*; 1688.

⁽²⁾ TERRASSON: op. cit.

⁽³⁾ *Défense de l'opéra française* in « *Eléments de littérature* »; 1777.

mobili. I decoratori francesi seguono le orme degli italiani, specialmente di Burnacini e di Bibiena, ritenuti maestri in quest'arte, come i macchinisti e i coreografi seguono Torelli. Le architetture sceniche sono grandiose e complicate: templi, palazzi, colonnati, scale monumentali, fontane ornate di sculture, paesaggi variopinti, porti, spiagge solitarie, giardini, praterie, foreste, grotte e rocce, fiumi e laghi, elisi e inferni ⁽¹⁾. La prospettiva rimane convenzionale e monotonica. Ma l'intervento del meraviglioso esige un continuo impiego di macchine sorprendenti. Naturalmente l'illusione ottica era molto approssimativa. I meccanismi scenici, ancora affatto primitivi, rendevano precari e incerti i risultati dell'aviazione mitologica, espediente continuamente praticato, come il più adatto a tener desta la meraviglia d'un pubblico di non troppo difficile contentatura.

*Souvent au plus beau car le contrepoids résiste,
un dieu pend à la corde, et crie au machiniste;
un reste de forêt demeure dans la mer,
ou la moitié du ciel au milieu de l'enfer* ⁽²⁾.

Ciò non ostante, è significativo vedere uno spirito come La Bruyère accontentarsi di questa illusione così imperfetta, e considerare le macchine come indispensabili all'opera: « è segno di cattivo gusto e inganno grossolano l'asserire, come « taluni fanno, che la macchina non è che un divertimento « da ragazzi e che non conviene che alle marionette. Al contrario, essa accresce ed abbellisce la finzione, conferisce allo spettacolo quel potere d'illusione ch'è il piacere supremo « del teatro, dove introduce il meraviglioso ».

L'autorità di Lulli conserva il suo prestigio durante tutta la prima metà del settecento. Egli resta il modello invariato per i successori, il termine di paragone per le critiche dei dilettanti. Alcune sue opere sono riprese fino alla vigilia della rivoluzione: *Cadmus* nel 1737, *Amadis* e *Tésée* nel 1779-81. L'Académie Royale de Musique ritiene l'impronta della salda organizzazione da lui creata, sebbene la disciplina

⁽¹⁾ Vedere le indicazioni dei libretti di Tessier e Quinault.

⁽²⁾ LA FONTAINE: *Épître à m. de Niert*; 1677.

ch'egli vi aveva stabilita minacci di allentarsi quando manchi una mano vigorosa che sappia ribadirla. Il quadro dell'opera francese, quale Lulli l'aveva concepita, si mantiene pressochè invariato fino a Gluck, ed oltre. È una supremazia paragonabile a quella d'Aristotele nel medioevo o di Cartesio alla fine del secolo XVII. Verso il 1770 D'Alembert può ancora scrivere: « i nostri più celebri musicisti non osano ancora toccare le opere di Lulli, come i nostri antenati non osavano scostarsi dalla dottrina d'Aristotele » (1).

L'opera di Lulli, che in sè assomma tutti i portati della tradizione francese, fecondata da contatti e innesti italiani, resta per molti anni un arsenale inesauribile a cui s'attengono incentivi e orientamenti, con la certezza di conformarsi alle più profonde esigenze del gusto nazionale. È sempre Lulli, italiano francesizzato, che si oppone all'influenza diretta ed immediata degli italiani; è ancora lui che si tenta opporre a Rameau, quando questi appare sulla scena dell'opera francese (2).

Ma la vita si trasforma incessantemente; e la musica che, come ogni altra arte, ne accoglie e ne ripercuote il palpito, segue il suo ritmo evolutivo. Se l'opera di Lulli mantiene lungamente il favore del pubblico, le nuove opere, pur conservando il quadro da lui stabilito, risentono necessariamente le modificazioni dell'ambiente in cui nascono e recano

(1) *De la liberté de la musique*. Cfr.: CAHUSAC: *La danse ancienne et moderne*; 1755.

(2) Dal canto suo Rameau non mancò di protestare ad ogni occasione la propria ammirazione per Lulli: « Io ho sempre ritenuto Lulli un grande maestro, e non l'ho mai menzionato senza lodarlo »; *Remarque de M. Rameau sur l'extrait qu'on a donné de son livre intitulé: « Génération Harmonique »*; dal « *Journal de Trevoux* », 1738. — Vent'anni più tardi, come gli si chiedeva l'autorizzazione di aggiungere qualche suo pezzo ai divertimenti d'una ripresa di *Proserpine*, egli rispose: « mi si fa grande onore associandomi al nostro maestro ». *Mercur*, dic. 1758.

Anche al gran pubblico Lulli appare come il vero creatore della musica francese: « egli merita con ragione il titolo di: "principe dei musicisti", essendo riguardato come l'inventore della bella musica francese, delle nostre opere e dei nostri concerti, che prima di lui non si conoscevano che molto imperfettamente »; v. TITON DU TILLET: *Description du Parnasse Français*; 1727.

impresso il suggello della trasformazione spirituale, che via via si compie nel passaggio dal XVII al XVIII secolo. La morte di Lulli (1687) coincide con l'apogeo del regno di Luigi XIV. Ma in breve volger d'anni le difficoltà finanziarie, i rovesci militari, la vecchiezza del Re, la devozione sempre più forzata ed esteriore della Corte, che accentua il carattere di vuoto formalismo del pomposo cerimoniale, sono altrettante cagioni che ostacolano più o meno visibilmente le feste grandiose che avevano offerto il terreno propizio dell'opera. Si assiste a una sorta di dispersione centrifuga delle attività artistiche, che un tempo convergevano e si organizzavano esclusivamente intorno alla persona del Re. La musica e le feste si trasferiscono nelle piccole Corti principesche, che reagiscono con ostentazioni di libertà e di spregiudicatezza all'ambiguo moralismo di Versailles, mascherante la licenza sotto una patina dorata di contegnosa solennità. Queste feste provinciali sono meno sontuose, ma d'una raffinatezza più squisita, vere « Fêtes Galantes », come allora si chiamavano (1).

Esse comportavano una musica mondana e leggera, in cui predominavano le arie di danza. I mecenati borghesi, per lo più grandi finanzieri, rivaleggiavano nell'organizzazione di queste feste che battezzavano con diversi nomi: « idylles », « impromptus », « divertissements », « ballets », ecc. Parigi non tardò ad approfittare a sua volta del declino di Versailles. I Principi e la nobiltà vi ripresero stabile dimora, mettendo l'opera tra i loro piaceri abituali. Il gusto del pubblico prevalse sulla volontà del Re e dettò legge agli artisti. La libertà di Parigi trionfò sulla disciplina di Versailles. Allo stesso modo che in pittura si abbandonavano i vasti quadri storici, così anche in musica si ricercavano espressioni più leggere, meno togate e compassate. Il « grand goût » del secolo di Luigi XIV tramontava prima assai del 1715, data della morte del Re. A Le Brun, morto tre anni dopo Lulli,

(1) Il termine si trova fino dal 1664 nel titolo: *Plaisirs de l'île enchantée... et autres fêtes galantes et magnifiques*, di Molière e Lulli. Dieci anni dopo questa designazione riappare nell'*Alceste* di Quinault: « Le théâtre représente un port de mer où l'on voit un grand vaisseau, orné et préparé pour une fête galante... ». Nel 1698 Beauchamp menziona: « Vénus, fête galante chantée devant monseigneur ».

succede Watteau. Nelle arti, come nei costumi, lo spirito della Régence si manifesta fino dagli ultimi anni del seicento.

In questo nuovo stile predomina il gusto pastorale, esprime l'aspirazione idillica a una vita serena, allietata dalle gioie campestri e dalle delizie dell'amore, sogno di tutte le società snervate da un eccesso di raffinatezza sentimentale e culturale. A dir vero, questa tendenza s'era già affacciata nel corso del seicento; e le pastorellerie di Fontenelle, le scene campestri di Watteau non fanno che perpetuare una tendenza sentimentale, venuta di moda da quando il genere letterario della pastorale drammatica, proscritto, dopo il 1630 circa, dalla tragedia e dalla commedia, erasi rifugiato nell'opera, ove si mantenne fino alla rivoluzione. L'ultima opera, interamente compiuta, di Lulli, *Acis et Galathée*, sembra a questo proposito presentare o risentire i nuovi tempi, giacchè essa non è più una tragedia lirica, ma una pastorale eroica, e sembra testimoniare l'intento del fiorentino di riaccostarsi allo spirito che animava i saggi di Perrin e Cambert, senza tuttavia rinunciare alle forme essenziali dell'arte sua ⁽¹⁾. Ma è specialmente dopo Lulli che il gusto pastorale si afferma sempre più, favorito dai costumi e dalla nuova temperie sociale e spirituale, così nell'opera propriamente detta, come nella forma già da lungo tempo in uso della semplice pastorale (che dell'opera era stata, come vedemmo, uno dei precedenti storici ed estetici più diretti), negli idilli, nelle « fêtes galantes », ecc. Pur serbando alla tragedia lirica del gran secolo il rispetto ossequiente e seguitando ad ammirarne le scene di maggior efficacia drammatica, il pubblico dell'ultimo terzo del seicento e dei primi anni del secolo successivo, si lascia più facilmente vincere dall'incanto della musica e delle danze, senza tuttavia rinunciare all'interesse offerto dall'azione e dallo spettacolo. Questa evoluzione del gusto determina un segreto lavoro, che modifica lentamente ma profondamente il complesso or-

(1) Il genere della pastorale eroica, intermedio fra la tragedia e la vera pastorale, mette in scena dèi ed eroi facendoli agire in un quadro campestre, accanto a pastori dai quali non di rado sono vinti nelle schermaglie d'amore. Il termine è già impiegato da Cambert, nel 1672, in: *Les peines et les plaisirs de l'amour*, che reca appunto il sottotitolo di « Pastorale Héroïque ».

ganismo dell'opera. L'elemento poetico e drammatico, che nella tragedia lullista aveva il primo posto, passa al secondo piano. Il recitativo, che Lulli voleva prossimo alla parola, aderente a tutte le sfumature del linguaggio, cede a poco a poco il campo alla melodia, che assume contorni più levigati e si dilata in più ampi periodi.

Questa trasformazione lenta e quasi inconsapevole, è favorita, o addirittura determinata dall'influsso dell'opera italiana, che verso la fine del seicento non è più che un succedersi di sgorghi canori e di stagnanti recitativi, e tale si mantiene per tutto il secolo XVIII. Così il lullismo ad oltranza dei più zelanti fautori dell'opera francese, trova un elemento moderatore nella corrente italianeggiante, che sempre più si fa strada. Lo spirito francese, conservatore rigidissimo, fa appello a una tradizione che, del resto, non ha radici molto remote ed è stata copiosamente alimentata da linfe sgorganti dal suolo italiano; lo spirito italianizzante assomma in sé tutte le tendenze innovatrici, e con ciò afferma nuove esigenze. I lullisti lodano la semplicità, la facilità, la naturalezza dell'arte nazionale, e rimproverano agli avversari il disprezzo della regola, la ricerca di novità ad ogni costo, l'eccessiva raffinatezza che, a loro dire, rende le loro produzioni artistiche inintelligibili alla maggioranza; i partigiani dell'italianismo accusano la musica francese di secchezza e di aridità, invocando una melodia più varia e più intensamente espressiva, e nell'ambito strumentale una sonorità più nutrita e colorita.

Nel periodo anteriore a Rameau, l'opera gode il favore unanime di tutte le classi della società francese. Essa si sostituisce alla tragedia classica tramontante. Poeti e drammaturghi si fanno librettisti, attingendo alle tre sorgenti che già avevano servito alla tragedia, alla mitologia, alla storia antica e al romanzo eroico e cavalleresco. Ma il teatro musicale ricava le sue attrattive più seducenti dall'elemento edonistico e voluttuoso introdotto dalla musica e dallo spettacolo, e contro il quale i moralisti, la Sorbona e la Chiesa, scagliano inutilmente i loro anatemi. L'opera aduna in sé tutte le suggestioni visive e uditive; incanta, affascina, moltiplica le emozioni. « L'opera — dichiara la Sorbona nel 1693 — è « tanto più perniciosa in quanto si vale della musica, atta « per sua natura a rinfocolare le passioni ».

Ma a dispetto di Boileau e di Bossuet « i luoghi comuni di morale lubrica », di cui l'opera viene incriminata, trovano grazia anche presso gli ecclesiastici. Il padre Caffaro in una lettera celebre non si perita di farne l'apologia. Un autore anonimo osa dedicare al vescovo di Parigi una raccolta di arie « composte nel gusto di quelle d'opera ». Nobili e borghesi, parigini e provinciali, sono presi dalla nuova passione che non tarda a divenire predominante ed esclusiva quasi come in Italia. Abbiamo già visto come Lulli introducesse nella musica ecclesiastica la magniloquenza del suo stile operistico. Dopo di lui le differenze tra la musica sacra e la musica profana si fanno sempre meno visibili. Le frontiere fra i due generi di composizione sono abolite. Nei collegi dei gesuiti si danno frequenti rappresentazioni teatrali a cui, come meglio vedremo più oltre, Mare-Antoine Charpentier porta un notevole contributo. Nè la provincia rimane indietro. Accademie d'opera si fondano a Lione, a Marsiglia, a Rouen, e le opere di Lulli vi riportano grande successo.

Polemisti e moralisti dissertano sulla natura e gli effetti dell'opera e sulle innovazioni più o meno timidamente effettuate o vagheggiate dai successori di Lulli; e accanto all'opera continua ad essere coltivato il balletto, da cui quella ha derivato in parte gli elementi scenici e coreografici ond'è materiata. Nel balletto ogni atto forma un episodio per sé stante, e l'unità d'azione è sostituita dall'unità di carattere. L'opera-balletto, che acquista molta voga in questo periodo, rappresenta, per così dire, il tipo operistico risultante dall'incrocio fra i due generi; tipo di natura ibrida e di valore artistico quasi sempre meno che mediocre; mentre, d'altro lato, il balletto eroico costituisce un tentativo di nobilitare il contenuto di questi spettacoli, adottando argomenti che valessero a rialzarne il livello, assai scaduto dopo l'avvento definitivo del dramma musicale.

§ IV.

La scomparsa di Lulli, che per vent'anni aveva monopolizzato la musica francese, schiude ai compositori prospettive di carriera che il dispotismo intransigente del fiorentino aveva loro precluso durante tutto quel periodo. Questo ri-

torno allo stato normale di libera competizione artistica, determina una fioritura d'operisti che svolgono la loro attività nella seconda metà del seicento e nei primi decenni del settecento, e che perciò devono essere qui elencati, anche perchè il complesso delle loro opere, costituente la linea d'unione fra Lulli e Rameau, ci consente di cogliere le modificazioni e i trapassi che la concezione del melodramma subisce in Francia.

Pascal Colasse, o Collasse, o Colas (1649-1709), amico e collaboratore di Lulli, ottenne nel 1683 uno dei quattro posti di maestro di musica nella cappella reale. Nel 1685, per la protezione accordatagli da Lulli, ottenne con Lalande la carica di compositore della camera del Re, poi quella di maestro dei fanciulli della musica reale. Alla morte di Lambert e di Lulli fu incaricato di curare l'allestimento delle opere del fiorentino. Nel 1696 fondò a Lilla un teatro d'opera che fu distrutto da un incendio. Oltre a una raccolta di « cantici spirituali », lasciò varie opere liriche ⁽¹⁾, nelle quali non fa che ripetere il piano della tragedia musicale di Lulli e Quinault senza apportarvi alcuna novità nè di struttura, nè di contenuto.

Henry Desmarets (Parigi, verso il 1659-Lunéville, 7 settembre 1741), fu educato nella scuola dei paggi della musica reale sotto la guida di Du Mont. Prese parte al concorso del 1683 per ottenere uno dei quattro posti di maestro della cappella reale; ma, sebbene il mottetto che fece eseguire in questa occasione venisse giudicato eccellente, l'autore fu escluso per l'età. Desideroso di recarsi in Italia, fece istanza al Re per ottenere i mezzi necessari; ma fu ostacolato dall'intervento di Lulli, il quale riuscì a persuadere Luigi XIV che, andando in Italia, Desmarets avrebbe perdute tutte le

⁽¹⁾ *Achille et Polyxène* in collaborazione con Lulli che compose l'ouverture e il primo atto (7 novembre 1687); *Thétis et Pélée* (11 gennaio 1689); *Ende et Larinie* (16 dicembre 1690); *Astrée et Cléon* (28 novembre 1691); il balletto di *Villeneuve-Saint-Georges* (1 settembre 1692); *Les Saisons* (balletto in tre atti e un prologo, 18 ottobre 1695); *Jason ou la Toison d'or* (gennaio 1696); *La Naissance de Vénus* (pastorale, 1 maggio 1696); *Canente* (4 novembre 1700); *Polyxène et Pyrrhus* (21 ottobre 1706). Si hanno ancora di lui la pastorale *Amarillie* e il *Diversissement de Livry*.

sue buone qualità di musicista francese. Verso il 1700 fu nominato sovrintendente della musica reale di Spagna. Egli aveva dovuto fuggire dalla Francia, dove il suo matrimonio clandestino con Margherita di Saint-Gobert minacciava di attirargli gravissime rappresaglie. Dal 1708 si stabilì in Provenza, entrando al servizio del duca Leopoldo; e, successivamente, fu riabilitato e pensionato dal Parlamento francese, che nel 1722 sanzionò la validità delle sue nozze. Oltre ad alcuni divertimenti, mottetti ed altri lavori occasionali, compose otto opere ⁽¹⁾, dove appare anch'egli un mero epigono lullista. Gli nuoce specialmente la vacuità piatta e scolorita dei libretti che gli fornirono M.me Gillot de Sainetonge, Duché e l'abate Pellegrin, gareggiando d'insulsaggine e di pedestrità.

Jean-Baptiste Matho, maestro della musica del Re nel 1720, della Delfina e dei duchi di Borgogna, morto a Versailles il 16 marzo 1746, compose musica di vario genere, divertimenti, balletti e tragedie musicali ⁽²⁾, a cui i contemporanei riconoscono qualità di grazia e di naturalezza, ma che oggi hanno perduto ogni interesse.

Marin Marais (Parigi, 31 marzo 1656-15 agosto 1728), allievo di Saint-Colombe per la viola, strumento nel quale divenne abilissimo, e di Lulli per la composizione. Entrato nel 1685 nella cappella reale in qualità di violista occupava ancora questo posto nel primo semestre del 1727. Lasciò quattro tragedie liriche ⁽³⁾, una delle quali, *Alcyone*, su libretto di Houdard de la Motte, contiene notevoli pagine sinfoniche, e fu ripresa cinque volte (1719-30-41-57-71), rag-

⁽¹⁾ *Didon* (giugno, o settembre 1693); *Circé* (1 ottobre 1694); *Théagène et Chariclée* (12 aprile 1695); *Les amours de Momus* (opera-balletto, 25 maggio 1695); *Vénus et Adonis* (17 marzo 1697); *Les Fêtes Galantes* (balletto, 10 maggio 1698); *Iphigénie en Tauride*, in collaborazione con Campra, (6 maggio 1704); *Renaud ou la suite d'Armide* (5 marzo 1723).

⁽²⁾ *La Jeunesse*, balletto composto in collaborazione con Hilaire Verloge (Versailles, 1686); *Coronis* (tragedia, 1692); *Phlémon et Baulis* (tragedia, 1703); *Arion* (tragedia, 1714); *Prince de Cathay* (commedia-balletto, 1704); e il ballo delle *Tuilleries*.

⁽³⁾ *Alcide* (3 febbraio 1693); *Ariane et Bacchus* (8 marzo 1696); *Alcyone* (18 febbraio 1706); *Sémélé* (9 aprile 1709).

giungendo in Francia molta popolarità. Marais non difetta di qualità coloristiche. A differenza di Lulli, egli dà alle parti strumentali una certa indipendenza da quelle vocali, arricchendo la scheletrica trama delle partiture lulliste di qualche effetto più vario, e valendosi opportunamente del contrabbasso, introdotto dal 1700 nell'orchestra francese da Montéclair, e del tamburo, usato nella tempesta di *Alecyone*, che rimase per lungo tempo celebre.

Michel de la Barre, abile flautista, seguì le tracce dei precedenti in un balletto e in una commedia-balletto ⁽¹⁾, entrambi su trama di Houdard de la Motte, al quale deve una buona sceneggiatura.

Dalla collaborazione dello stesso librettista trasse partito un altro operista che orientò la produzione lirica francese verso l'opera di mezzo carattere: André Campra, nato ad Aix in Provenza, dove fu battezzato il 4 dicembre 1660, morto a Versailles il 29 giugno 1744, dopo una carriera brillante e laboriosissima. Fece i suoi primi studi nella cantoria della chiesa di S. Sauveur ad Aix, sotto la guida di Guillaume Poitevin. Campra fu dapprima maestro di cappella ad Arles, poi a Toulouse, dove dimorò dal 1683 al 94. Chiamato a Parigi, fu accolto quale maestro di cappella nella chiesa di Notre-Dame in sostituzione di Jean Mignon (1694). Sentendosi attratto verso il teatro, Campra, che nel frattempo aveva conosciuto Houdard de la Motte, diede con la collaborazione di questo librettista un'opera-balletto: *Europe Galante* (1697), che ottenne un successo trionfale. Campra che, per non esporsi al rischio di quella prima prova, s'era occultato sotto il nome d'un suo fratello, non si tenne ancora abbastanza sicuro e preferì serbarsi incognito anche per il *Carnaval de Venise*, rappresentato due anni più tardi con esito non meno felice. Ma questa volta l'autore fu scoperto, e s'indusse a lasciare il suo ufficio a Notre-Dame per votarsi interamente al teatro. Nominato maestro della cappella reale nel 1722, e incaricato dal principe Conti della direzione della sua musica privata, divenne altresì maestro dei paggi del Re, ed ebbe André Philidor tra i suoi allievi. Oltre i motetti e le cantate, Campra scrisse numerose tragedie liriche,

⁽¹⁾ *Le Triomphe des Arts* (10 maggio 1700); *La Vénitienne* (26 maggio 1705).

opere-balletti e divertimenti per gli spettacoli di Corte ⁽¹⁾. Senza scostarsi sostanzialmente, nelle grandi linee della tragedia lirica, dal quadro di Lulli, di cui mantiene le forme essenziali (il prologo, il recitativo e l'aria), Campra è il solo successore del fiorentino che mostri un certo spirito innovatore, visibile in molti particolari. Le infiltrazioni dell'italianismo sono in lui palesi, e s'intravede il proposito di trovare un modo di conciliazione e di fusione dell'arte francese con quella italiana. Egli adotta frequentemente l'aria col da capo, inaugurata da Cesti e perfezionata da A. Scarlatti, e pone volentieri l'azione delle sue opere in ambienti italiani, introducendo vere cantate nel corpo della scena lirica, come appunto solevano fare i compositori italiani post-monteverdiani. Inferiore a Lulli per l'espressività del recitativo, lo supera per ricchezza d'invenzione melodica. La sua *Europe Galante* servì di modello ai maestri francesi fino a Rameau, il quale non mancò a sua volta di trarne partito.

Il provenzale Salomon, appartenente alla musica reale come suonatore di viola, si rivelò al pubblico con l'opera *Médée et Jason* (24 aprile 1713). Lacoste, pure addetto alla musica del Re, compose dal 1697 al 1732 alcune opere, fra le quali la tragedia *Biblis* (6 novembre 1732), non priva di grazia, sebbene direttamente influenzata da Campra. Bertin, clavicembalista di Mad.me d'Orléans, compose, in collaborazione con un tale Bouvard, l'opera *Cassandre* (22 giugno

(1) *Europe Galante* (opera-balletto, 24 ottobre 1697); *Le Carnaval de Venise* (29 febbraio 1699); *Hésione* (tragedia, 21 dicembre 1700); *Aréthuse ou la vengeance de l'Amour* (balletto, 14 luglio 1701); *Fragments de Lully* (pasticcio, 10 settembre 1702); *Tancrède* (tragedia, 7 novembre 1702); *Ballet des Muses* (28 ottobre 1703); *Iphigénie en Tauride* in collaborazione con Desmarests (6 maggio 1704); *Télémaque* (pasticcio, 11 novembre 1704); *Alcyone* (tragedia, 15 gennaio 1705); *Hippodamie* (tragedia, 6 marzo 1708); *Les Fêtes Vénitienes* (commedia-balletto, 17 giugno 1710); *Triomphe de la folie* (1711); *Idoménée* (tragedia, 12 gennaio 1712); *Téléphe* (tragedia, 28 novembre 1713); *Camille* (tragedia, 9 novembre 1717); *Les Ages* (balletto, 9 ottobre 1718); *Les Nouveaux Fragments* (19 luglio 1729); *Achille et Déidamie* (tragedia, 24 febbraio 1735); *Amaryllis* (pastorale). Alcune altre opere destinate alla Corte: *Vénus* (27 gennaio 1698); *Le Destin du Nouveau Siècle* (1700); *Les Fêtes de Corinthe* (1717); *La fête de l'Isle-Adam* (1722); *Les Muses Rassemblées par l'Amour* (1723); *Les Noces de Vénus* (divertimento in tre atti, 1740).

1706), d'impronta schiettamente lullista, e nel 1716, senza collaboratori, un *Ajax*.

Di maggiore importanza è Michel Pinolet, più noto col nome di Montéclair, battezzato il 4 dicembre 1667 ad Andelot, alta Marna. Assunto quale cantore nella cattedrale di Langres, allora diretta da J. B. Moreau, Pinolet terminò quivi i suoi studi, dandosi poscia a vita errabonda. Alla fine del secolo XVII lo troviamo iscritto nei ruoli dell'orchestra dell'Académie Royale. Prese il nome di Montéclair da una fortezza rovinata dominante Andelot. Polemizzò con Rameau nel 1729-30 sulle teorie armoniche di quest'ultimo, e morì nel 1737. Nella sua produzione teatrale primeggia la tragedia lirica *Jephté* (28 febbraio 1732), su libretto dell'abate Pellegrin che, portando sulla scena un soggetto biblico, suscitò discussioni vivacissime. Non si poterono tuttavia disconoscere le molte cose notevoli contenute nel poema che trovano degno riscontro nella musica, specie per ciò che concerne la declamazione. La *Jephté* di Montéclair, al quale si devono pure mottetti, sinfonie e musica cameristica, segna una data d'un certo rilievo storico nel teatro francese, anche perchè fece nascere in Rameau l'idea di scrivere per il teatro.

Cardinal-Destouches, nato a Parigi nel 1672 o 73 da famiglia borghese, ed istruito dai gesuiti di S. Louis-le-Grand, fece un viaggio avventuroso nel Siam sulla fregata l'*Oiseau* in compagnia del padre Tachard, incaricato d'una missione scientifica e diplomatica. Nel 1692 entrò in una compagnia di moschettieri del Re, partecipando all'assedio di Namur e acquistando una certa rinomanza come autore di canzoni. Lasciato il servizio militare nel 1696, si diede a un più severo e meditato studio della composizione sotto la guida di Campra, e il 17 dicembre del 1697 fece rappresentare al Trianon la pastorale *Issé*, che iniziò brillantemente le sue fortune di compositore. Il Re gli dimostrò grande simpatia, interessandosi vivamente alle sue opere. Nel 1713 divenne ispettore generale e nel 1728 direttore dell'Académie Royale. Morì l'8 febbraio 1749. La sua produzione teatrale comprende sei tragedie liriche, quattro pastorali, commedie-balletti ed opere-balletti ⁽¹⁾. La melodia di Destouches è definita

(1) Alla pastorale *Issé* seguirono: *Amade de Grèce* (maggio 1699); *Marthesie* (29 novembre 1699); *Omphale* (10 novembre 1701);

dal De la Laurencie « concisa ed elegante ». Non ostante la sua tecnica inesperta, dovuta agli studi saltuari, egli non manca d'invenzione. Il suo discorso melodico assume talvolta la linea rigida e compassata di quello di Lulli, tal'altra si fa più flessibile e vario, più morbido e vocalmente espressivo. L'impronta popolaresca di certe inflessioni è una reminiscenza spontanea della canzone, che Destouches aveva coltivata negli anni della giovinezza.

Thomas Louis Bourgeois nacque, secondo Titon du Tillet, a Digione verso il 1676 ⁽¹⁾. Preferì le avventure d'un continuo pellegrinaggio alla vita sedentaria del funzionario di Corte, soggiornando in varie città e specialmente a Strasburgo, dove tenne le funzioni di maestro di cappella. Morì a Parigi nel 1750 o 51. Celebre specialmente per le sue cantate, Bourgeois lasciò pure due balletti dove la musica, per quanto affatto sprovvista d'originalità, è facile e scorrevole ⁽²⁾.

Tutti questi musicisti, e altri che si potrebbero aggiungere, quali Jean-Joseph Mouret, Nicolas Pancrace, François Rebel, François Colin de Blamont, Pierre de la Garde, ecc., la vita dei quali si svolse nella prima metà del settecento, esorbitando così dal disegno che stiamo tracciando, non apportano all'opera francese elementi essenzialmente nuovi e non ne allargano gli orizzonti. La psicologia dei personaggi vi rimane convenzionale; il meraviglioso v'interviene ad ogni istante, a scapito dello svolgimento naturale dell'azione. Bandite le unità aristoteliche che reggevano l'edificio della tragedia neo-classica, l'opera non vi sostituisce una più profonda unità, nascente da interiori necessità di organici svolgimenti, anzichè dalla rigida osservanza d'un precetto astratto, ma disperde e frantuma l'unità d'azione in una molteplicità episodica in cui sovente si smarrisce il filo conduttore

Calirhoé (27 dicembre 1712); *Télémaque et Calypso* (29 novembre 1714); *Sémiramis* (7 dicembre 1718); tutte tragedie in cinque atti, di tipo tradizionale, alle quali bisogna aggiungere: *Le Carnaval et la Folie* (commedia-balletto, 3 gennaio 1704); *Les éléments* in collaborazione con Lalande (31 dicembre 1721); *Les Stratagèmes de l'Amour* (balletto, 28 marzo 1726).

⁽¹⁾ Secondo La Bord sarebbe invece nato nell'Hainaut verso il 1675.

⁽²⁾ *Les Amours Déguisés* (22 agosto 1713); *Les Plaisirs de la paix* (29 aprile 1715).

degli avvenimenti e si perde di vista il centro unificatore dell'insieme, moltiplicando numericamente i personaggi onde accrescere, con espedienti affatto estrinseci e meccanici, l'interesse languente della rappresentazione.

Il periodo che separa l'ultima opera di Lulli dalla prima di Rameau, in preda a vivaci conflitti di gusti e di tendenze, dominato dall'influsso lullista, a cui s'oppone sempre più energicamente la corrente italiana, presenta tutti i caratteri d'una fase di transizione, durante la quale i musicisti francesi procedono a lenti acquisti nel campo strumentale e vengono plasmando, in questo assiduo lavoro di gestazione e di assimilazione, i mezzi e i procedimenti che Rameau impiegherà nell'attuazione e nel concretamento d'una nuova concezione del melodramma.

Come tutti i novatori, Rameau elabora una sintesi di elementi preesistenti; fonde, cioè, il recitativo lullista ai portati d'una tecnica strumentale arricchita di tutti i progressi che in questo campo s'erano venuti effettuando, segnatamente in Italia. Artista fiero, indipendente, ragionatore più che fantasioso, speculativo più che immaginoso e sentimentale, dotato più di gusto che di genio; spirito fatto per l'analisi astratta e la deduzione dialettica rigorosamente condotta ed applicata, più che per gl'impeti e gli abbandoni e le confessioni sgorganti dall'intimo del cuore; artista, in ogni caso, genuinamente francese, della famiglia dei Couperin e dei Debussy, Rameau sarà l'uomo dei nuovi tempi. Con la sua incrollabile tenacia volitiva, egli saprà imporre al pubblico tutte le condizioni e le esigenze dell'arte sua; arte, in cui la musica, fatta consapevole di sè medesima, si organizza e si definisce con la precisione e la chiarezza della formula algebrica.

In Rameau l'analisi del fenomeno sonoro prevarrà talvolta sulla considerazione veramente artistica di esso; il teorema farà le veci della realtà musicale concretamente percepita; l'intelletto inaridirà le vive sorgenti dell'emozione interiore; la musica sarà sopraffatta dall'acustica e dalla scienza armonica. Conseguenze inevitabili delle sue stesse attitudini e caratteristiche; difetti delle sue qualità, che non tolgono a questo compositore il primato che gli spetta nella musica francese del settecento.

CAPITOLO OTTAVO

MUSICA CAMERISTICA ORCHESTRALE E RELIGIOSA

SOMMARIO. — I. Caratteri generali. Il liuto e i liutisti. — II. I clavicembalisti fino a Francesco Couperin detto il grande. Significato e valore della scuola clavicembalistica francese. — III. Gli organisti da Titelouze a Marchand. — IV. La letteratura musicale del violino, della viola e del violoncello. Preponderante influsso di Corelli sulla scuola violinistica francese. Musica sinfonica. — V. Cantata e Motetto. — VI. Conclusione.

§ I.

La musica strumentale fiorisce in Francia, come in Italia, dal tronco della musica vocale, e si dirama in due correnti di produzione artistica che si svolgono parallelamente, con una progressiva specificazione e differenziazione di requisiti stilistici e di procedimenti tecnici che, tuttavia, non impediscono tra loro l'effettuarsi di reciproche influenze e di vicendevoli scambi. Vi è, da un lato la corrente clavicembalistica, che in Francia deriva per filiazione diretta ed immediata dalla letteratura liutistica, serbandone le impronte e i caratteri con evidenza maggiore di quanto si verificò in Italia, dove il prevalere della sonata sulle forme di danza allontana rapidamente la musica scritta per clavicembalo da quella antecedentemente composta per liuto, in cui la danza rappresenta l'elemento preponderante se non esclusivo; e vi è, d'altro lato, la corrente organistica, che si crea mezzi d'espressione adeguati alle sue finalità e all'ambiente destinato ad accoglierla. Ma, mentre in Italia tanto l'organo quanto il clavicembalo raggiungono la loro espressione più perfetta mercè l'opera di un grande maestro che ne incarna, per così dire, lo spirito, compendiando gli sforzi dei predecessori e armonizzan-

doli in una sintesi destinata a rimanere il modello dell'avvenire, in Francia non si giunge a tale risultato se non per ciò che concerne la produzione clavicembalistica. La musica francese ha avuto in Francesco Couperin il suo Domenico Scarlatti, ma non ha avuto nè un Frescobaldi, e neppure un Bach che abbia eternato sulla tastiera sacra la passione mistica e il sentimento religioso del suo popolo. Il carattere stesso dell'arte musicale francese in quel periodo, elegante, preziosa, impregnata di mondanità e di cortigianeria, aggraziata e languida, voluttuosa e insinuante, morbida e sfumata, tutta vezzi di cesellature e d'ornatezze, le hanno impedito di assurgere, nel campo organistico, ai vertici dell'aspirazione religiosa e dello slancio mistico. Gli organisti francesi, o restano aridamente scolastici, chiusi fra le strettoie del contrappunto, o indulgono al gusto profano e alla virtuosità. Nessuno di essi raggiunge nelle sue composizioni l'intensità e l'euritmia delle più belle toccate frescobaldiane, nè l'intimità meditativa e l'afflato costruttivo d'un corale o d'una fuga di G. S. Bach. Il carattere della società, l'intima disposizione degli artisti, l'inclinazione dei gusti e dei costumi, la tendenza generale alla pompa esteriore e al fasto decorativo, le consuetudini di vita inclini alla preziosità del cerimoniale; tutta, insomma, la cornice ambientale entro cui si svolge l'attività dei musicisti francesi durante i secoli XVII e XVIII, impedirono il sorgere ed il consolidarsi in Francia d'una grande arte organistica. Essa non trovò e non poteva trovare nell'atmosfera spirituale e culturale della Francia di Luigi XIV e XV gli elementi atti al suo crescere e al suo prosperare. Non trovò le sue ragioni e le sue forze nell'anima della razza. La tecnica degli ampi sviluppi e delle grandiose prospettive architettoniche, che la composizione organistica richiede, mal si addiceva a un gusto artistico che prediligeva la miniatura, il quadretto di genere, il ritratto, la caratterizzazione, ora sentimentale ora parodistica, il rilievo ora psicologico ora naturalistico, con venature d'idillio manierato e di elegia pastorale, tutto ciò che costituisce l'abituale contenuto dell'arte clavicembalistica francese nella seconda metà del seicento: vera, squisita, significantissima espressione dello spirito e del carattere nazionale.

I tratti più salienti dell'arte liutistica francese, quali si possono ricavare dalle composizioni che si sono conservate,

consistono nella ricerca dell'espressione pittoresca e patetica, e nell'abbondanza e sovrabbondanza dell'ornamentazione. Le trascrizioni di pezzi, originariamente scritti per voci, sono presto abbandonate dai liutisti francesi; mentre, d'altra parte, le forme del ricercare e della fantasia, praticate comunemente in Italia, restano loro completamente ignote. La forma abituale di composizione da essi trattata è l'aria di danza, con le sue ritmiche simmetrie e i suoi periodi ricorrenti. In seguito queste danze, pur conservando il loro taglio tradizionale, assumono titoli letterari, imitativi e descrittivi, e pretendono illustrare un programma, dipingere paesaggi, imitare le voci della natura, fornire la rappresentazione immediata o riflessa, colta dal vivo o contraffatta dall'intenzione caricaturale. E allora il liuto non basta più. Occorre una tastiera che consenta effetti più complicati, sonorità più varie, passaggi più rapidi e sottilmente intarsiati e rabescati. Come sempre accade, la trasformazione tecnica presuppone ed implica una esigenza spirituale che la determina, e senza la quale non si spiega e non si giustifica. Lo stesso avverrà in capo a un secolo quando le mutate disposizioni interiori, non trovando più adeguati mezzi di espressione nelle esaurite risorse del clavicembalo, daranno origine alla tecnica pianistica.

Ma prima della nascita d'una letteratura propriamente clavicembalistica, il liuto ha già compiuto in Francia tutta una lunga parabola evolutiva ed ha avuto innumerevoli cultori. Gli scritti dei poeti e dei cronisti medievali, recanti frequenti menzioni di questo strumento, accompagnate talvolta da indicazioni sul suo impiego e, più raramente, da dettagli sulla fabbricazione di esso e il modo dell'esecuzione; i monumenti delle arti grafiche e figurative da cui si ricavano dettagli sulla sua forma e sulla parte che gli era assegnata nella vita pubblica e privata; i bilanci delle camere e delle cappelle reali e principesche, che dal secolo XV cominciano a indicare i nomi di alcuni liutisti che, per tal guisa, non vanno più confusi con la moltitudine anonima dei menestrelli; e, finalmente, dalla fine del quattrocento, le opere stampate dai liutisti compositori, sono altrettante fonti che consentono di ricostruire, in modo abbastanza preciso e dettagliato, il quadro dell'arte liutistica francese.

Agli inizi del regno di Enrico II, e precisamente nel 1547,

s'incontrano alcuni liutisti addetti al servizio del re di Francia: Charles Edinthon, i fratelli Antoine e Jacques Dugué, Etienne Dugur. Nel 1582 Enrico IV, Re di Navarra e in procinto di salire al trono di Francia, aveva al suo servizio Hector Vachier e Jean de la Fontaine; nel 1587 Samuel de la Roche, cameriere e suonatore di liuto che lo seguì a Versailles nel 1589. La regina Margherita di Navarra ebbe nella stessa qualità tra i suoi servitori Guillaume de Raspaud nel 1574; mentre alla Corte di Lorena appaiono durante il XV secolo i liutisti Loys Ogier dal 1517 al 1538, Jehan-Paul nel 1544, Jean Farnèse nel 1582, Jacques D'Anagni nel 1590, Louis Clairiel nel 1601, Charles Boquet o Bouquet dal 1594 al 1606, autore di balletti rappresentati alla Corte e di pezzi inseriti nel *Thesaurus* di Besard.

Al di fuori delle Corti vissero numerosi liutisti indicati da vari documenti: a Rouen nel 1557 l'organista della cattedrale Guillaume Monteuyt; a Digione Richard de Renvoisy, canonico della Sainte-Chapelle. A Lione troviamo dal 1568 al 1573 Maître Simon, suonatore e fabbricante di liuti ⁽¹⁾ del quale non si posseggono notizie biografiche.

Accanto ai liutisti di professione, si vede crescere continuamente in Francia il numero dei dilettanti, appartenenti specialmente all'aristocrazia. Un discorso anonimo del 1557 su « la manière de bien entoucher les lues et guitermes », stabilisce una classifica degli strumenti secondo il loro grado di distinzione sociale in cui il liuto tiene il più alto rango. Fino alla metà del seicento i gentiluomini e le dame assumono al loro servizio violinisti e chitarristi, ma non sdegnano di dedicarsi personalmente allo studio del liuto e di far mostra della loro abilità su questo strumento, che interrompe le brillanti conversazioni nelle sale dorate, portandovi una nota di sottile eleganza e di preziosa e galante malinconia. Il metodo di Le Roy è dedicato alla contessa di Retz. Caterina, principessa di Navarra, suonava il liuto e il mandolino. Francesca D'Alencon, duchessa di Beaumont, permette

(1) M. Brenet crede trattarsi del tedesco Simon Gintzler o Gintler, autore d'un libro d'intavolatura, pubblicato a Venezia nel 1547, dal quale Hans Gerle tolse quattro danze per inserirle nella sua raccolta del 1552. Parecchi pezzi del Gintzler furono ristampati in notazione moderna da Waielewski e Chilesotti.

alle sue dame di suonare « du lues, de guiterne, d'espINETTE » ed altri strumenti. Non di rado i poeti erano liutisti. Mellin de Saint-Gelais dava lezioni di liuto a Charles de Valois, figlio di Francesco I. Du Verdier sceglie il liuto per simboleggiare la musica intera e gli consacra un lungo poema.

I migliori liuti erano importati dalla Germania e dall'Italia. Ma non mancavano anche in Francia fabbricanti assai pregiati, come i lionesi Gaspard Duiffoprout, Benoît Le Jeune, che ne costruiva nel 1557, Jehan Helmer, Philippe Flac, Pierre le Camus e il già citato Maître Simon, che esercitarono tutti la stessa industria tra il 1568 e il '75. Le corde si acquistavano di preferenza all'estero; e Le Roy, nelle sue istruzioni, fornisce indicazioni minuziose sul loro impiego. Si usavano in Francia due differenti tipi di liuto: il liuto antico, a cui erano state aggiunte nei bassi parecchie corde, dette cori, e la tiorba o arcilento, in cui un secondo manico sosteneva il gruppo delle corde aggiunte. Il primo tipo era preferito dai solisti; il secondo era usato specialmente nell'accompagnamento delle voci. I liuti più apprezzati venivano da Bologna ed erano firmati da Laux Maler. Il loro prezzo, verso la metà del seicento, si aggirava tra le 40 e le 60 pistole.

Nel 1636 il Padre Mersenne, richiamando i nomi dei liutisti più famosi della generazione a lui anteriore, scrive: « quanto a coloro che si sono distinti nel suonare il liuto, spetta il primo posto a Vosmeny e a suo fratello, a Charles e Jacques Edinthon, scozzesi, al Polacco e a Julian Perrichon, parigino ». Di Perrichon si trova una *Gaillarde sur une volte de feu* nel « Trésor d'Orphée », pubblicato nel 1600 da Antoine Francisque ⁽¹⁾.

La grande raccolta di musica liutistica che Jean Baptiste Besard pubblicò nel 1603 sotto il titolo di *Thesaurus Harmonicus*, comprendente, oltre ai nomi dianzi citati, quelli dei liutisti francesi: Ballard, Victor de Montbuisson, Cydrac Rael e dello stesso Besard, dottore in diritto, com-

⁽¹⁾ Quanto al liutista che Mersenne chiama semplicemente « Il Polacco », sappiamo dallo storico Sauval com'egli si chiamasse Jacob ma fosse più noto a Parigi col nome di « Polonois », e come la sua grande abilità lo facesse assumere quale liutista della camera reale. Scrisse molti pezzi pubblicati da Ballard, e morì a 60 anni verso il 1605.

pilatore di grossi libri di filosofia, storia e medicina, che si qualifica egli stesso: «addetto alle arti liberali e abilissimo musicista», ma che tuttavia non sembra aver segnato alcun progresso notevole nelle forme della composizione liutistica. Figlio d'un mercante di Besançon, Jean Baptiste Bersard nacque in questa città verso il 1567 e studiò all'Università di Dôle. Sospinto dalla cattiva fortuna e da un inquieto spirito d'avventura dimorò successivamente a Roma, dove divenne allievo del liutista Lorenzini; a Colonia, dove fu stampato il *Thesaurus Harmonicus* e il tomo V della sua compilazione storica: *Mercurius Gallo-Belgicus* (1604); ad Augsburg, dove nel 1617 apparvero le sue ultime composizioni liutistiche e il suo *Antrum Philosophicum*, e dove probabilmente morì a una data che non si conosce.

I liutisti francesi del XVII secolo, che occuparono alla Corte funzioni ufficiali, sono: Florent Indret, che cullò col suono del suo strumento i sonni infantili di Luigi XIII; Jean Mesnager e René Saman, entrambi liutisti della camera del re nel 1619; François Richard, morto a Parigi il 20 o 21 ottobre 1650, precettore dei fanciulli della camera del Re, nella qual carica fu sostituito dal figlio nel 1631, allorchè egli passò al servizio particolare della Regina Anna d'Austria, per essere poi nuovamente assunto quale compositore della camera reale; Gabriel Bataille, morto il 17 dicembre 1630, autore di undici raccolte di arie di corte intavolate per liuto, e musicista della Regina Anna d'Austria; Jean Brullet, maestro dei fanciulli della cappella reale; Gabriel Caignet, che dal 1638 al '43 ebbe il titolo di suonatore della camera del Re, dove il suo omonimo Gabriel Caignet senior era suonatore di viola; Nyert, nato a Bayonne nel 1597, morto nel 1682, liutista e cantore, appartenente al gruppo di musicisti che Luigi XIII chiamò intorno al suo letto di morte per farsi cantare le preghiere dei moribondi; e, successivamente, uno dei quattro camerieri di Luigi XIV, ammirato dai contemporanei e celebrato da Dassoucy e La Fontaine, che gl'indirizzarono epistole in versi l'uno nel 1648, l'altro nel '72; Louis de Mollier, detto «le petit Molière» per la somiglianza del suo nome con quello del grande poeta comico, divenne suonatore di liuto della camera reale nel 1650 e, in seguito, maestro dei fanciulli della camera e della cappella, carica ch'egli divise con Pierre Chabauceau de

la Barre, più noto come clavicembalista. Morto il 18 aprile 1668, Mollier ebbe per successore suo genero Léonard Ithier, il cui nome appare sui registri fino al 1715, anno della morte di Luigi XIV; François Pinel, designato nel 1657 col titolo di « suonatore di liuto scelto per istruire Sua Maestà ». Ma come Luigi XIV mostrava maggior predilezione per la chitarra, Pinel fu nominato « ordinario di musica della camera per la tiorba », impiego che conservò fino al 1671, lasciando alcuni pezzi di sua composizione; Laurente Dupré che lo sostituì lo stesso anno come suonatore di tiorba, figura dodici anni più tardi tra i componenti dei « concerts des fontaines », tenuti a Versailles negli appartamenti del Re; e viveva ancora a Parigi nel 1692, contrariamente a quanto riferisce Jal che lo dichiara morto nel '80, confondendolo probabilmente con un altro musicista dello stesso nome; Robert de Visée appare tra il 1660 e il 1680 come suonatore di chitarra e tiorba. La prefazione del suo primo libro di chitarra e'informa che due anni dopo era addetto alla persona del Delfino. Nel 1682 apparteneva alla musica del Re e vi si trova ancora nel 1716; lasciò due libri di chitarra e uno di tiorba, stampati in notazione moderna anzichè in tavolatura. Inferiori ai precedenti sono: Nicolas Martineau sieur de Bignons, Pierre Hedouin, Jean le Messenger, Vignon, designato da Mersenne come uno dei migliori virtuosi dell'epoca; ed altri.

La diffusione crescente della cultura ebbe per conseguenza di estendere al di fuori della Casa reale il numero dei virtuosi e dei compositori che si rivolgevano direttamente al pubblico, cercando fama e fortuna in un più largo campo d'azione. Il padre Mersenne intesse l'elogio di molti liutisti che esercitavano liberamente la professione senza occupare alcuna carica ufficiale presso la Corte. Questo stato di cose dura fino verso la metà del seicento; poi il liuto comincia ad essere abbandonato. Dopo il 1650 gli editori non pubblicano più intavolature. Molte composizioni posteriori a questa data sono state conservate manoscritte, ma raramente vi si scoprono indizi d'originalità inventiva. Portati dalla tendenza che trae tutte le forme all'espressione concreta del sentimento, alla traduzione sonora d'un preciso contenuto, i liutisti francesi si fanno interpreti di piccole scene pastorali, d'amorose tenerezze, di ardori guerrieri. È col disegno

melodico che tutto ciò si esprime o si pretende esprimere. La polifonia non esiste più, e l'armonia si riduce a brevi accordi di poche note. Per quanto l'estensione dello strumento sia vasta, la sonorità nutrita, la base armonica consolidata dalle corde aggiunte che rafforzano la risonanza dei bassi, pure non si riesce ad evitare una certa aridità che ingenera uniformità e monotonia. I liutisti cercano di arricchire e di variare la tavolozza sonora del loro strumento e di ovviare alla brevità dei suoni con le abbondanti fioriture di abbellimenti. Gruppetti, appoggiature, mordenti si addensano sotto le loro dita. Essi inventano, per esprimerli graficamente, una quantità di segni, illustrati da apposite tavole esplicative. La tecnica del clavicembalo non è che una trasposizione e un adattamento di tali procedimenti sulla tastiera. E anche quando i progressi ulteriori daranno loro una impronta più specificamente pianistica, è dal profumo arcaico delle grazie liutistiche che tali procedimenti ricaveranno la loro caratteristica più squisitamente francese, perpetuando una tradizione di ornata eleganza e di finezza leggiadra. I clavicembalisti, come i liutisti, suggeriscono più che esprimere. Inconsistenza e labilità di procedimenti, parole appena sussurrate, bisbigli, sospiri, sorrisi, delizie insinuanti d'uno stile vaporoso, tali sono le caratteristiche di quest'arte fragile e leggiadra. Le fila tenui e ondegianti di questa musica sono continuamente raccolte, intessute e stesute, intrecciate e ricamate in aeree trame, in fioriture impalpabili. È una musica tutta sottintesa, che si compie nell'immaginazione di chi ascolta. La composizione non prende corpo che nell'atto dell'esecuzione. Esaminata, analizzata, scomposta nei suoi elementi costitutivi, essa sembra disperdersi e svanire come certi fiori indicibilmente tenui e incorporei, rivelandosi qual'essa è veramente: una orditura di ragnateli armonici, un dorato nulla sonoro. Quando verso il 1700 il liuto è prossimo alla sua sparizione totale, l'arte clavicembalistica, sua erede e continuatrice, raggiunge il più maturo fiore della perfezione con Couperin e Rameau.

§ II.

Si può considerare Jacques Champion de Chambonnières come il fondatore della scuola clavicembalistica francese. Nato nel 1602 da Jacques sieur de la Chapelle e Anna, figlia di Robert Chatriot sieur de Chambonnières, aggiunse quest'ultimo cognome al suo patronimico ed ebbe molto a cuore la sua nobiltà. Divenuto clavicembalista di Luigi XIV nel 1643, trascorse un'esistenza galante e mondana ottenendo impieghi alla Corte di Svezia e di Brandeburgo. Morì a Parigi verso il 1672. Molto apprezzato in Olanda e in Germania, esercitò probabilmente qualche influsso sul movimento musicale di quest'ultima nazione e particolarmente su Froberger, che visse a Parigi dal 1650 al '53 e poté conoscere e studiare le composizioni del clavicembalista francese, come sembra anche dimostrato dal carteggio tra un certo cavaliere Swan e il musicista olandese Huygens, dove il primo richiede al secondo alcune pagine di Chambonnières per incarico di Froberger.

La produzione di Chambonnières consiste in due raccolte di pezzi clavicembalistici aggruppati in cicli, secondo il modello della *suite* liutistica. Malgrado qualche accenno allo stile espressivo che non tarderà ad affermarsi, e malgrado i titoli letterari, miranti a caratterizzare un momento psicologico, se non ancora a precisare un intento programmatico, le composizioni di Chambonnières appartengono ancora al genere impersonale delle arie di danza, modellate su uno schema ritmico invariabile. Il rapporto fra il titolo e il contenuto del pezzo è difficile a cogliersi. L'armonia è povera. La formazione tematica ha scarsa consistenza.

La *suite* francese presenta fin d'ora una struttura ben determinata, costituita da tre danze caratteristiche disposte per lo più in guisa che un movimento rapido sia inquadrato fra due movimenti lenti, allemanda, corrente e sarabanda, composte nella stessa tonalità. Intorno all'asse di questo dispositivo primordiale, l'architettura della *suite* si viene gradatamente organando e ampliando. Ma qualunque sia la sua estensione e il genere delle danze o delle forme trattate, i suoi caratteri costanti dovranno sempre ricercarsi nell'or-

dine di questa disposizione e nell'unità tonale. Così, in luogo dell'allemanda si metterà una sarabanda, alla sarabanda si farà seguire una giga, in testa all'intero ciclo si metterà un preludio, e s'introdurranno parimenti altre danze come la ciaceona, il rigaudon, la gavotta, la passacaglia, la bourrée, talvolta intercalate tra la sarabanda e la giga, tal'altra poste dopo quest'ultima.

Nicolas Antoinès Le Bègue o Lebègue, nato a Laon nel 1630, fu allievo di Chambonnières e occupò successivamente la carica di organista del Re nel 1678 e di S. Médéric. Fétis indica come data della sua morte il 6 luglio 1702. Le Bègue lasciò tre libri d'organo appartenenti al 1676, e uno di clavicembalo, apparso l'anno seguente. I pezzi clavicembalistici sono raggruppati in suites di tipo prettamente francese. Come Couperin il grande, egli aggiunge nuove forme di danza a quelle già in uso: gavotte, minuetti, *canaries*, *bourrées*, *rondeaux*, ecc. Le Bègue rompe l'unità tonale, ponendo accanto a una serie di danze in tono maggiore un'altra serie in tono minore, e si distingue da Couperin non solo perchè non si serve di titoli descrittivi, ma anche per la trattazione del preludio, che compone di preferenza nello stile della toccata italiana: « Io mi sono studiato », egli scrive, « di applicare ai preludi tutte le facilitazioni possibili secondo la struttura e il tocco richiesti dal suono del clavicembalo, la cui maniera d'esecuzione esige che si separino e si ribatano gli accordi in luogo di tenerli e di legarli come si fa sull'organo ». Alla trattazione contrappuntistica prevale in Le Bègue la ricerca armonica condotta con un senso del cromatismo molto notevole per quel tempo.

Un altro allievo di Chambonnières è Jean Henry D'Anglebert (1635-1691) che, dopo aver occupato nel 1661 le funzioni d'organista del duca d'Orleans, si qualifica in capo a tre anni: « ordinaire de la musique de la chambre du roy pour le clavecin ». Lasciò una raccolta di pezzi per clavicembalo ⁽¹⁾, interessante, sia per il carattere delle composizioni, sia per la prefazione contenente norme utilissime per la interpretazione dei vari abbellimenti.

⁽¹⁾ Essa reca per titolo *Pièces de clavecin avec la manière de les jouer et diverses chaconnes, ouvertures et autres airs de M. de Lully, mis sur cet instrument*; 1689.

La deficienza di sonorità della tastiera clavicembalistica non fu la sola ragione che diede origine all'uso degli abbellimenti, sebbene questa deficienza contribuisse molto alla loro diffusione, segnatamente in Francia, dove lo spontaneo esplicarsi d'una caratteristica tendenza ambientale traeva naturalmente il compositore a coltivare il genere descrittivo, favorito altresì dalla teoria dell'imitazione, che informa tutta l'estetica francese dell'epoca, e dalla tendenza a incorporare nella formula ritmica uno stato d'animo, aiutato nel suo sorgere dal programma espresso dal titolo, atto a suscitare una determinata disposizione psicologica. « Quando il musicista abbandonava la pura riproduzione di forme di danza o di generi dotti per cantare nella libera espansione dell'anima sua, allora quell'elemento di moto e di vita, che gli abbellimenti in sè racchiudono, si affacciava spontaneo alla fantasia. Nei preludi e nelle danze ove i precetti del contrappunto imperavano coi rapidi passi fugati e le continue imitazioni, la povera risonanza di spinette e clavicembali era compensata dal rapido succedersi delle note, onde, l'abbellimento, quando pure fosse adoperato, si conservava quale accessorio e fittizio riempitivo, estraneo al tema e, fino a un certo punto, trascurabile. Ma quando l'artista voleva rendere uno stato d'animo particolare; quando lasciata da parte ogni forma di danza e ogni abbellimento contrappuntistico, si sforzava di cantare, allora quella secchezza di suono, quella desolante povertà di vibrazione che tuttora si lamenta sui minori modelli del pianoforte, spezzava ad ogni istante la linea melodica, ne rallentava per l'uditorio il legame logico intercedente tra i singoli momenti costitutivi, ne sminuiva l'effetto » (1).

D'Anglebert mira appunto ad ovviare a questa manchevolezza moltiplicando le fioriture ornamentali e precisandone il significato e il modo d'esecuzione. Alle forme tradizionali egli aggiunge trascrizioni di ouvertures e di danze tolte alle opere teatrali più in voga, e anche melodie d'origine popolare. Il suo stile è ricamato di piccole imitazioni e si vale d'una lingua melodica, breve e senza sviluppi. Chiaro è tut-

(1) VILLANIS L. A.: *L'arte del Clavicembalo*; Torino, ed. Bocca, 1901.

tavia in lui il proposito di allargare la forma della suite, al quale intento si vale talvolta della variazione, come si può scorgere nelle 22 variazioni ch'egli compose sull'aria della *Follia di Spagna*, che alcuni anni più tardi doveva servire a Corelli.

Tra i clavicembalisti dello stesso periodo menzioneremo ancora: Gaspard Le Roux, che nel 1705 pubblicò un libro per clavicembalo, non privo di sentimento coloristico e d'invenzione melodica, precorrendo Couperin nell'adattamento di pezzi per due clavicembali; Jean-Baptiste Loeillet o Loeilly, vissuto dalla seconda metà del secolo XVII alla prima del XVIII ⁽¹⁾, autore di due raccolte clavicembalistiche apparse a Londra presso l'editore Walsh, che diè fuori altresì una raccolta di G. B. Lulli col titolo: *Lessons for the Harpsichord or Spinnet*, costituente il maggior contributo da lui recato in questo campo, a cui bisogna aggiungere le numerose ouvertures delle sue opere trascritte da Le Bègue e D'Anglebert.

Un posto a parte nella storia della musica francese per tastiera spetta alla famiglia dei Couperins, stabilitasi a Beauvoir, villaggio limitrofo di Chaumes, fino dal XVI secolo e destinata a dare alla Francia quasi altrettanto lustro di quello che i Bach diedero alla Germania e gli Sgarlatti all'Italia. Il primo in ordine cronologico dell'illustre prosapia fu Louis Couperin, di cui s'ignora l'anno di nascita essendosi perduto l'atto di battesimo. I biografi asseriscono ch'egli morì a 35 anni; ora, poichè la sua morte avvenne nel 1661 sembra lecito indicare l'anno 1626 come quello della sua nascita. Studiò l'organo, il violino e la composizione nel suo paese nativo. Pare avesse circa 25 anni quando Chambonnières lo prese sotto la sua protezione inducendolo a trasferirsi a Parigi, dove secondo il Tiersot fece parte della musica del Re. Lasciò vari pezzi clavicembalistici nei quali si annuncia lo stile prezioso e raffinato, la naturale eleganza, la fragile grazia e il gusto istintivo della combinazione sonora di Couperin il grande, e anche qualche composizione per strumenti ad arco ch'egli intitola fantasie o sinfonie,

⁽¹⁾ Morì a Londra, dove si era stabilito dal 1705, verso il 1722.

e che consistono in brevi pezzi a due o più parti indipendenti ⁽¹⁾.

Il secondo Couperin, di nome François, nacque a Chaumes verso il 1631 o '32 e si recò a Parigi, insieme al fratello Luigi, nel 1656. Divenne organista di S. Gervais, e morì vittima di un investimento nel 1701. Titon du Tillet ci apprende ch'egli amava molto « la dive bouteille » e si faceva chiamare « sieur de Crouilly ». Il suo talento didattico era molto apprezzato. Lasciò qualche pezzo vocale e un libro di composizioni per organo ⁽²⁾.

Charles Couperin, terzo dei fratelli di cui ci stiamo occupando, fu battezzato il 9 aprile 1638 a Chaumes. Fu organista in S. Gervais dal 1661 e morì nel 1679. Nel febbraio 1662 egli aveva sposato Marie Guérin, e il 10 novembre 1668 ne ebbe il figlio che tanto doveva illustrare la sua casa: François Couperin, detto il grande. Stando a quanto afferma Titon du Tillet, la sua educazione musicale fu iniziata dal padre, che non poté condurla a termine essendo morto quando Francesco non aveva ancora varcato l'undicesimo anno d'età. Passò allora sotto la guida di Thomelin, conterraneo ed amico dei Couperins, che occupava a Parigi il posto d'organista in S. Jacques de la Boucherie. La carriera di Francesco Couperin fu rapida e brillantissima. Divenuto dapprima organista a S. Gervais, ottenne nel 1691 le stesse funzioni nella cappella reale e fu poi assunto (sebbene assai più tardi) quale clavicembalista della camera del Re. Compositore noto ed apprezzato dalla migliore società parigina, maestro di clavicembalo di parecchi principi del sangue, Couperin il grande poteva dirsi a 25 anni un artista pienamente arrivato. Ed è senz'ombra di iattanza che egli può scrivere

(1) Stando alla narrazione di Titon du Tillet, i tre fratelli Couperins, Louis, François e Charles, si sarebbero trasferiti a Parigi per consiglio di Chambonnières, al cui castello eransi recati per fargli omaggio con una *aubade*. In tale occasione Chambonnières aveva trattenuto i bravi musicisti; e saputo che alcune composizioni che gli avevano fatto udire erano di Luigi Couperin, lo invitò a Parigi fornendogli appoggi e raccomandazioni.

(2) « Recueil de pièces d'orgue consistant en deux messes, l'une a « l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles, l'autre pour « les couvents de religieux et religieuses ». Contrariamente all'asserzione di De-La Laurencie, Tiersot attribuisce questo libro a Couperin il grande.

nella prefazione al suo primo libro di pezzi clavicembalistici: « sono vent'anni che ho l'onore di essere al servizio del Re » e d'insegnare nello stesso tempo a monsignore il Delfino, « duca di Borgogna e a sei principi e principesse della casa « reale ». Tra questi era Anna dei Borboni, principessa di Conti, e Luigi Alessandro dei Borboni, duca di Toulouse, che gli assegnò una pensione cospicua. Un'altra ne ottenne, da Luigi XV, sua moglie Marie-Anne Ansaut. Dal 1705 Couperin si qualifica « Chevalier de l'ordre de Latran ». Nel 1730 rinunciò alle funzioni di clavicembalista della camera del Re in favore della figlia che seguiva le orme paterne nell'eccellenza dell'esecuzione. Morì, secondo Titon du Tillet, il 12 settembre 1733, e fu sepolto nella chiesa di S. Joseph.

I precursori di Couperin non erano andati nella musica clavicembalistica oltre le forme suggerite dai procedimenti più semplici e lineari di composizione. I loro pezzi sono costituiti di solito da piccoli temi che, dopo una breve parabola verso la dominante, ridiscendono alla tonica. Sono brevi schizzi, ove un disegno di poche battute rapidamente s'inarca e si conclude. Talvolta parecchie variazioni si enucleano da un pensiero centrale, creando quadri che raggiungono una certa complessità. Sempre la grazia della struttura e l'eleganza delle movenze rivelano gusto fine e intelletto vigile.

Queste qualità si ritrovano nel maggiore dei Couperins arricchite, rinvigorite, quintessenziate, innalzate alla loro più perfetta espressione, fuse e armonizzate in un magistrale equilibrio. La sua produzione comprende: quattro libri di pezzi clavicembalistici, pubblicati rispettivamente nel 1713, '17, '22, '30, il terzo dei quali seguito dai *Concerts Royaux*; un quaderno di *Leçons de Tenèbres*; l'opera didattica che ha per titolo: *L'ars de toucher le clavecin* (1716), dedicata a Luigi XV, che assegna a Couperin un posto notevolissimo anche come trattatista ⁽¹⁾; i concerti compresi sotto il titolo di *Goûts Réunits*; *Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli*; *L'Apothéose de l'incomparable M. de Lully*; un gruppo di sonate intitolate: *Les Nations*, e varie composizioni per viola. A dire del Tiersot queste composizioni, abitualmente indi-

(1) Non si tratta però del primo metodo per lo studio del clavicembalo, poichè *Les Principes du Clavecin*, di Saint-Lambert, sono del 1697.

cate dai biografi, non rappresentano la totalità dell'opera couperiniana. Secondo il critico francese bisognerebbe aggiungerci parecchie cantate e dodici mottetti a gran coro che, per la testimonianza di Titon du Tillet, furono eseguiti nella cappella reale alla presenza di Luigi XIV il quale, a differenza di quanto fece per i mottetti di Lalande, di cui ordinò una magnifica edizione, non si sarebbe curato di far stampare quelli di Couperin.

Couperin formula chiaramente la sua estetica nella citata prefazione alla prima raccolta clavicembalistica. « Compendo tutti questi pezzi », egli scrive, « io ebbi sempre dinanzi un oggetto preciso che mi fu offerto da differenti occasioni. I titoli rispondono dunque a idee precise, e mi si terrà dispensato dal renderne conto. Ma come tra questi titoli ve ne sono alcuni che potrebbero apparire pretensiosi, è bene avvertire che essi si applicano a ritratti che si sono trovati somigliantissimi sotto le mie dita, e che la maggior parte di questi titoli adulatori debbono applicarsi piuttosto agli amabili originali che alle copie ch'io ne ho tratto ». Niente dunque di più esplicito. La finalità estetica che Couperin si propone è la rappresentazione obiettiva di fatti, o fenomeni, o immagini del mondo esteriore. Egli mira a suscitare nello spirito dell'uditore rappresentazioni ben definite, aventi la precisione e l'evidenza del ritratto. Couperin sviluppa questo punto di vista nella prefazione a *L'art de toucher le clavecin*. Egli scrive: « le nostre arie per violino, i nostri pezzi per clavicembalo e per viola, indicano sempre e sembrano voler esprimere qualche cosa. Così, non potendo disporre di segni caratteristici per comunicare le nostre idee particolari, noi cerchiamo di rimediarvi ponendo all'inizio di ogni pezzo qualche indicazione: teneramente, vivacemente, ecc., che esprime a un dipresso ciò che vorremmo sentire ».

Couperin riflette qui una tendenza comune all'estetica francese del tempo in particolare e alla musica francese d'ogni tempo in generale che, nelle sue manifestazioni più caratteristiche, mira sempre ad esprimere e suscitare fantasmi extramusicali e immagini percettibili. È in questo senso che Lecerf de la Viéville nel 1705, l'abate Dubos nel 1719 e, più tardi, l'abate Pluche e Houdart de la Motte mostrano d'intendere lo scopo dell'arte sonora. La disposizione

dei liutisti e dei clavicembalisti francesi all'espressione pittoresca, alla traduzione sonora di concetti letterari che, fino dal 1697, Saint-Lambert additava nei suoi *Principes de clavecin* come primo fondamento della musica clavicembalistica, ha in Couperin la sua incarnazione più tipica.

Un altro punto essenziale è per lui la tecnica dell'ornamentazione, di cui stabilisce con rigorosa esattezza grafica l'interpretazione legittima, dolendosi ch'essa non sia seguita dagli esecutori con altrettanta cura. « Io sono sempre sorpreso », egli nota nella prefazione al terzo libro di pezzi per clavicembalo, « quando, dopo l'impegno da me posto « nel segnare gli ornamenti che convengono meglio alle mie « composizioni, di cui ho dato una spiegazione perfetta- « mente intelligibile in un apposito metodo, noto col titolo « di *Art de toucher le clavecin*, mi accade di constatare come « molti non vi si assoggettano, pure avendolo appreso. È una « negligenza imperdonabile, tanto più che non si ritiene poi « arbitrario di impiegare gli ornamenti che sembrano più « opportuni. Io dichiaro dunque che i miei pezzi devono essere eseguiti come li ho scritti, e che essi non produrranno « mai una certa impressione sulle persone dotate di buon « gusto finchè non si osserverà alla lettera ciò che ho indicato, senza aumenti o diminuzioni ».

Nei suoi quattro libri di pezzi clavicembalistici, comprendenti 27 *suites*, ch'egli intitola *ordres*, Couperin traccia squisite miniature musicali e quadretti di genere. Talvolta egli mira a dare l'impressione generale spirante da una fisionomia (*l'auguste, la séduisante*, ecc.); tal'altra il suo ritratto vuol avere lineamenti individuali più definiti (*la tendre Nannette, la Basque*, ecc.); ovvero egli vuol dipingere sentimenti (*les langueurs tendres, les regrets*); o anche si spinge fino a voler rappresentare un'azione completa, come in *Les folies françaises, ou les Dominos*, costituenti due *suites* incluse nel terzo libro clavicembalistico, e comprendenti i seguenti titoli: « La virginité - Sous le domino couleur d'invisible »; « La pudeur - Sous le domino Couleur de rose »; « L'ardeur - Sous le domino incarnat »; « L'espérance - Sous le domino vert »; « La fidélité - Sous le domino bleu », ecc. Vivo è in Couperin il senso del caricaturale e dell'umoristico, di quel particolare umorismo intenzionale e cerebrale, fatto di sottintesi e d'allusioni e di contraffazioni parodistiche,

più che da uno spassoso e genuino spirito di effettiva comicità, che modernamente riappare nei *Minstrels* e in *Le général Lavine* di Debussy, e in Couperin fiorisce con molta bizzarria di titoli nel cielo satireggiante *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*; e vivo è altresì in lui il sentimento della natura, delicatamente espresso nelle sue *Bergeries*, squisiti bozzetti pastorali, dove risuonano cinguettii d'uccelli, gridi d'animali, suoni di flauti campestri e di zampogne, pittura agreste degna d'un Watteau musicale.

In Couperin l'eleganza, lo spirito, il gusto impeccabile divengono genio; il genio richiesto dal genere ch'egli coltivò. Penetrato dal carattere essenziale della società francese del tempo suo, fatto di eleganze preziose e manierate, egli ne rende la perfetta immagine musicale. La sua opera sintetizza ed esprime con singolare efficacia i tratti più salienti della musica clavicembalistica francese: la grazia, la misura, la delicatezza vaporosa e spiritosa. Manca l'arte di Couperin e a tutta la musica clavicembalistica francese il segno della potenza, della grandiosità, delle gagliarde aspirazioni ideali congiunte all'ampiezza e al vigore architettonico, che Bach rivelerà in molte delle sue fughe e dei suoi preludi.

In Francia il clavicembalo, o viene impiegato come in Italia quale strumento accompagnatore e di sostegno armonico, ovvero rimane uno strumento di Corte e di salone. Il suo timbro, analogo a quello del liuto, lo predispone a realizzare una musica elegante e raffinata. Esso ha prodotto una fioritura variamente colorata di pezzi graziosi, volta a volta plasmati sul tipo stilistico delle danze tradizionali, ovvero ispirati dalle suggestioni pittoriche e descrittive della fantasia. La legge dello sviluppo tematico e dell'architettura sonora non si afferma in Francia per sè stessa, come accade in Germania e in Italia, dove il materiale sonoro è sempre impiegato in funzione costruttiva e dove la sonata a uno o più strumenti, la fuga, la sinfonia, il quartetto, divengono ben presto organismi plastici e in sè compiuti, foggianti secondo un ideale estetico di pura bellezza formale. La musica strumentale francese, al contrario, ben inteso in ciò che ha di proprio e di caratteristico e non di acquisito e derivato, subordina la linea sonora al concetto ch'essa vuol esprimere e pone il fine della composizione musicale fuori della composizione stessa, mirando ad incorporarle un contenuto poetico

o pittorico e descrittivo e, in ogni caso, esplicitamente programmatico.

Sotto tale rispetto, la musica clavicembalistica è appunto quella che meglio realizza l'ideale espressivo dell'arte musicale francese nella seconda metà del seicento e nella prima metà del secolo successivo; quella che meglio rispecchia l'atteggiarsi e il configurarsi in quel periodo dell'anima sociale e della fisionomia spirituale della nazione; e deve quindi considerarsi come la sua produzione più tipica e significativa nel campo della musica strumentale.

§ III.

Di pari passo con la produzione clavicembalistica procede, come s'è accennato, quella organistica, i cui esordi ci portano a menzionare Jean Titelouze (1563-1633), organista nella cattedrale di Rouen. I suoi *Hymnes de l'église*, pubblicati nel 1623, un anno prima della *Tabulatura nova* di Scheidt, segnano la prima tappa importante dell'arte organistica francese. Titelouze pratica il canone, le forme imitative, tutti gli artifici dello stile fugato con rigore scolastico non esente da nobiltà.

A Rouen appartiene pure Jacques Nicolas Boyvin (verso il 1640-1706), che si vede più volte citato quale collaudatore degli organi della città e giudice degli organisti. Dal 1674 al 1706 tenne le funzioni d'organista nella chiesa di Notre-Dame della sua città nativa. La sua opera consta di due *Livres d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'église*, apparsi nel 1700, e un trattato sull'arte dell'accompagnamento, che fu tradotto in italiano e in olandese, molto interessante per la conoscenza della tecnica organistica e della pratica dell'esecuzione alla fine del seicento.

Nicolas Gigault, nato presso Parigi nel 1624 o '25, divenne organista della chiesa parigina di S. Esprit (*hôpital*) e, anteriormente, delle chiese di S. Nicolas e S. Martin. Nel 1682 o '83 pubblicò un « livre de Noël » contenente parecchi temi già tradizionali nel cinquecento, e nel 1685 il suo « livre d'orgue » in cui si mostra ossequiente alle severe esigenze del cerimoniale liturgico. La data della sua morte è anteriore al 1707.

Nel parigino François Roberday (Parigi, 1626-'90), cameriere della Regina Anna d'Austria e di Maria Teresa, troviamo un organista che ha risentito direttamente l'influenza di Frescobaldi. Roberday pubblicò nel 1660 una raccolta di *Fugues et caprices à quatre parties, mises en partition pour l'orgue*, avvertendo nella prefazione che tra i pezzi di sua composizione altri ve ne sono di Froberger e Frescobaldi, e che i temi da lui svolti appartengono a La Barre, Couperin, Cambert, Froberger e D'Anglebert. Roberday tenne l'organo dei Petits Pères.

I maggiori organisti francesi della prima metà del seicento furono: Florent le Bienvenu, morto nel 1623, organista della Sainte Chapelle dal 1598; Pierre de Chabauceau de La Barre, organista del Re; Racquet, organista di Notre-Dame di Parigi; Jean Denis, organista di S. Barthélemy, autore del trattato *Accord de l'espinette*; Etienne Richard, clavicembalista di Luigi XIV e organista a S. Jacques la Boucherie e a S. Martin des champs; Le Bègue, organista della cappella reale e della chiesa di S. Merry; Henry Mayeux, organista di S. Landry; Gabriel Garnier, organista des Invalides; Simon Le Maire, organista di S. Honoré; François de Minorville; Mallet; Marechal; Michel; Delisle; Dumesnil; Clérot, ed altri. È difficile stabilire un rapporto di filiazione stilistica tra questi musicisti. L'ordine cronologico può servire di base a rintracciare l'evoluzione tecnica e formale.

Alla seconda metà del seicento appartengono: André Raison, morto verso il 1716, allievo di Titelouze e organista in S. Geneviève a Parigi, che formò ottimi allievi e pubblicò due libri di composizioni organistiche, apparsi rispettivamente nel 1687 e 1714, dove dà prova d'una solida tecnica; Nicolas De Grigny, nato a Reims nel febbraio del 1671, apparteneva a una famiglia di musicisti e fu educato a Rouen, donde si trasferì a Parigi, ove si acquistò fama come compositore ed esecutore, sebbene il suo stile eccessivamente ornato pecchi di aridità e di scolasticismo. Il suo *Livre d'orgue contenant une messe et quatre hymnes pour les principales fêtes de l'année* fu pubblicato nel 1711 dopo la sua morte ⁽¹⁾; Buterne, organista del Re dopo il 1678, ottenne nel

(1) G. S. Bach trascrisse di sua mano l'intera raccolta di De Grigny.

1673 l'organo di S. Paul, ove sostituì Henry Du Mont. La sua morte, avvenuta nel 1727, diede luogo al celebre concorso a cui Rameau partecipò senza successo; Nicolas Clérambault, nato a Parigi il 19 dicembre 1676, fu allievo di Raison, al quale succedette presso i Jacobins de la rue S. Jacques. Specialmente noto come compositore di cantate, pubblicò altresì un libro di pezzi clavicembalistici (1704), e uno di composizioni organistiche (1710). Morì a Parigi il 26 ottobre 1749. La sua tecnica riecheggia i procedimenti contrappuntistici di Raison, ma egli vi aggiunge una grazia ed una malinconia che certificano in lui il musicista prettamente francese, sebbene non resti del tutto immune da influenze italiane.

Alla tradizione organistica del seicento si riallaccia ancora Luigi Marchand, sebbene la sua vita s'inoltri nei primi decenni del secolo XVIII. Battezzato il 2 febbraio 1669 a Lione, sua città nativa, si trasferì all'età di vent'anni a Parigi, dove divenne organista della chiesa dei gesuiti della rue S. Jacques e dove, nel 1696, pubblicò la sua prima opera col titolo di *Grand Dialogue*, inserendo in pari tempo parecchie arie di sua composizione nelle raccolte stampate da Ballard. In capo a qualche anno divenne organista in tutte le principali chiese di Parigi, e nel 1708 anche della cappella reale, ove sostituì Guillaume-Gabriel Nivers, i cui libri di pezzi organistici erano apparsi dal 1665 al '75. Nel 1714 Marchand intraprese viaggi all'estero, e nel 1717 si fermò a Dresda dove s'acquistò molta reputazione. È qui che si pone il famoso aneddoto del confronto con Bach, narrato con molte varianti dai biografi e con maggior copia di particolari da Marpurg. Il Forkel dà del fatto la versione più attendibile. Egli afferma che molto probabilmente Volumier, direttore dei concerti di Corte a Dresda, dovette sollecitare e favorire la competizione, ben conoscendo la superiorità di Bach. Fatto sta che il giorno fissato per l'incontro, soltanto Bach comparve nel salone del maresciallo conte Flemming, dove la sfida doveva aver luogo. Marchand aveva preso prudentemente il largo non osando affrontare il formidabile antagonista.

Tornato in patria riprese le sue funzioni d'organista, votandosi specialmente all'insegnamento con prospera fortuna pecuniaria. Morì il 17 febbraio 1732 lasciando, oltre a una

opera teatrale, *Pyrame et Thisbé*, due libri di pezzi per clavicembalo (1702-3), e molte composizioni per organo. Marchand ebbe in Germania fama di grande armonista. Bach studiò le sue opere, e André Pirro addita il tema d'una fuga di Marchand, di cui il grande tedesco si sarebbe valso, a suo credere, in uno dei concerti brandeburghesi. Ma queste testimonianze di stima, dovute certo in massima parte al prestigio esercitato dal suo brillante virtuosismo, non possono influire sul giudizio che le sue composizioni provocano inevitabilmente, quando si considerino da un punto di vista criticamente obbiettivo, aparendoci povere d'invenzione e di elaborazione, d'un polifonismo semplicistico e affatto privo d'interesse, oscillante tra l'effetto tutto esteriore e superficiale di mere concatenazioni accordiche o di melodie dal breve respiro, e l'arido formalismo contrappuntistico, che si ritrova più o meno predominante in quasi tutti gli organisti francesi dell'epoca posteriore, nella quale i limiti prestabiliti a questa ricostruzione storica non ci consentono di inoltrarci.

§ IV.

La letteratura violinistica francese nasce e si sviluppa nella seconda metà del seicento sotto l'influsso diretto di quella italiana, e non vanta nomi degni di figurare accanto a quelli di Bassani, Torelli, Corelli, Veracini, Locatelli e Tartini. Non mancano, tuttavia, in Francia nella seconda metà del seicento e nella prima del settecento cultori del violino e della viola, che portano a questo ramo della produzione musicale un contributo non trascurabile, segnatamente quando verso il 1695 le sonate italiane cominciano a diffondersi in Francia. Brossard, nel suo catalogo manoscritto, informa che « tutti i compositori parigini avevano in quel tempo la mania di scrivere sonate alla moda italiana ». Corelli influisce particolarmente sulla formazione della scuola violinistica francese. Egli conta in Francia ammiratori entusiasti che ne studiano le opere, assimilandone i procedimenti tecnici; ed è sotto l'azione esercitata dal prestigio del grande italiano che il maggiore dei Couperins tenta il genere sonatistico, senza però lasciarvi impresse orme durevoli.

L'antica *suite* violinistica, come quella liutistica e clavicembalistica, comprende un numero variabile di danze, aggruppate intorno a tre tipi caratteristici e fondamentali: l'allemanda, la corrente e la sarabanda. A questo trittico originario si aggiungono in seguito il minuetto, la bourrée e pezzi di vario carattere, come i preludi e le sonate, le quali, costituite dapprima da un unico pezzo, estendono in seguito il loro nome all'intero ciclo, che viene integrato da pezzi derivanti dalle forme vocali, come le arie e i *rondeaux*. Tale è in Francia la sonata da camera propriamente detta, genere che i musicisti di quella nazione prediligeranno per lungo tempo. Essa deriva dalla musica di danza e dalla musica drammatica, ed ha quindi origini puramente profane. Tuttavia la sonata da camera, distinta per atteggiamenti stilistici e per configurazione formale da quella chiesastica, non cessa di assimilarsi gli elementi caratteristici di quest'ultima, ciò che determina un graduale accostamento dei due generi. I pezzi di movimento grave e in stile fugato della sonata da chiesa, appaiono nella sonata da camera di parecchi compositori francesi, quali Senallié, Francoeur, J. M. Leclair. Accanto ai due tipi sonatistici, che sfumano l'uno nell'altro fino a compenetrarsi in un organismo unico, persiste la *suite*, praticata ancora verso il 1750. Comunque, sia nella *suite* che nella sonata, la musica per violino tende a crearsi uno stile proprio, esente da riferimenti ad oggetti e fenomeni esteriori, e però intrinsecamente diverso dallo stile clavicembalistico che da tali riferimenti trae la sua più spiccata caratteristica.

Il primo compositore francese che abbia scritto pezzi per violino con basso continuo e sonate per questo strumento, sembra essere stato Jean-Ferry Rebel (Parigi, 1666-2 gennaio 1747). Entrato nel 1700 a far parte dell'orchestra dell'Académie Royale, accompagnò poscia il duca D'Anjou in un viaggio nella Spagna, e nel 1705 divenne membro della « bande des vingt-quatre violons ». Ottenne il 10 marzo 1718 la metà della carica di compositore della camera reale, dirigendo in pari tempo all'Académie e al Concert Spirituel. La sua produzione comprende un'opera teatrale, *Ulysse*, rappresentata il 21 gennaio 1703, sinfonie coreografiche e tre raccolte di sonate con basso continuo, parte a due e tre violini, parte a violino solo. Le sonate in trio segnano l'ini-

zio di quella maniera di composizione strumentale che fu praticata, anche in Francia come in Italia, per tutto il settecento. Rebel non applica più ai singoli tempi titoli di danze, ma designazioni agogiche ed espressive.

François Duval, contemporaneo di Rebel, è anch'egli uno dei fondatori della scuola violinistica francese. Entrato nel 1714 a far parte dei « vingt-quatre violons », pubblicò dal 1704 al 1720 sette libri di sonate, i primi sei per violino solo, l'ultimo per due violini, tutti con basso continuo, nei quali si attiene al tipo sonatistico praticato da Corelli, pur serbando i titoli pittoreschi e manifestando frequenti intenzioni imitative. La sua tecnica resta però di gran lunga inferiore a quella corelliana. Morì nel 1728.

Joseph Marchand, che nel 1706 faceva parte dei « vingt-quatre violons », esita ancora tra la *suite* e la sonata, rivelando tutte le incertezze d'un periodo di transizione. Lo stesso fanno Jacques Huguenet e Charles La Ferté, Jean-Baptiste Anet, quest'ultimo nato verso il 1661 e morto a Lunéville al servizio di Staneslas di Lorena nel 1755, allievo di Corelli, dal quale apprese i segreti d'una tecnica esperimentissima, che nel 1725 gli procacciò vivi successi al Concert-Spirituel. Anet lasciò due libri di sonate per violino solo e basso continuo (1724-29) e tre di musettes (1726, '30, '34). Egli adotta le denominazioni italiane nella designazione dei tempi. Nelle sonate procede visibilmente da Corelli per le inflessioni melodiche e gli atteggiamenti stilistici, mentre nelle musettes si attiene alla moda per il genere campestre imitando Couperin.

Molti altri violinisti francesi, virtuosi e compositori, potrebbero aggiungersi ai precedenti, come Jean-Pierre Guignon, allievo di Somis a Torino; Jean-Baptiste Sénallié, allievo di T. Vitali e imitatore di Corelli; Quentin le Jeune; Gabriel Besson; François Francoeur, tutti autori di sonate, di spiriti e di forme quasi sempre italianeggianti e corelliane. Ma l'attività di questi musicisti appartiene quasi per intero al secolo XVIII. Basterà notare che, per virtù loro, il piano della sonata si stabilisce nella letteratura violinistica francese con caratteri ben definiti. L'ordine dei tempi presenta un movimento lento a guisa d'introduzione; un tempo moderato nel genere dell'allemanda; un terzo movimento costituito di solito da un minuetto, aria, sarabanda o gavotta,

per lo più in tono minore; un movimento assai vivo, presto o giga. Il primo e l'ultimo tempo (e nella maggior parte dei casi anche quelli intermedi) sono composti nello stesso tono e ricavano i loro elementi costitutivi da un unico tema. Col prevalere della forma in trio, così nella sonata come nella *suite*, l'orditura è sempre costituita da due parti imperniate sulla base armonica del basso continuo.

Come il violino, la viola ebbe per molto tempo in Francia l'unica funzione d'accompagnare il canto o la danza. Fu assai tardi che questi due strumenti cominciarono a dare saggi d'una letteratura autonoma; e, perchè ciò avvenisse, bisognò attendere che l'influsso italiano si facesse preponderante. Nell'opera essi servivano di sostegno per le arie e i racconti, di ripieno per le sinfonie, di regolatore ritmico pei balletti. Nei saloni e nelle camere di aristocratici e di principi erano impiegati nei divertimenti e nelle feste. Gli esecutori erano lontani, non solo dalla tecnica odierna, ma da quella coeva dei maestri italiani. La mano del violinista francese al principio del XVII secolo non si staccava dalla prima posizione raggiungendo tutt'al più il *do* con l'allungamento del mignolo. Molti furono, tuttavia, quelli che dai contemporanei vennero considerati come virtuosi; ed è sotto il regno di Luigi XIII che il violino impose il suo nome alla così detta « *bande des vingt-quatre violons du Roy* ». Esso aveva una parte importante nei balletti, nei caroselli, nei concerti da camera e sull'acqua; e, a giudicare da certe elocuzioni proverbiali e dalle stampe del tempo, il loro uso era entrato nelle consuetudini popolari.

Contemporaneamente alla scuola francese di violino, si svolge quella di viola e violoncello. L'uso del basso di viola è comune nel seicento. Il più antico libro di composizioni per viola, apparso in Francia, risale al 1685, porta la firma di Machy ed è preceduto da un'avvertenza che fornisce indicazioni intorno al modo di ben suonare la viola, e da una tavola degli ornamenti. Nel 1687 appaiono simultaneamente il *Traité de la viole* di Jean Rousseau, e *L'art de Jouer de la viole* di Danoville. Il più interessante tra i cultori seicenteschi della letteratura di questo strumento è Marin Marais, ordinario della camera reale per la viola, autore di quattro libri di pezzi da una a tre viole, apparsi rispettivamente nel 1686, 1701, 1711, 1717, e di composizioni in

trio per flauto, violino e viola, appartenenti ai prodromi del sinfonismo francese. Egli mostra intenzioni descrittive nei titoli e nella ricerca di effetti imitativi. Le *suites* non contengono alcuna innovazione architettonica, ma unicamente la preoccupazione di allineare una serie di difficoltà atte alla esibizione virtuosistica.

Due altri libri di composizioni per viola, apparsi nel 1735 e 1738, appartengono a Roland Marais, figlio di Marin; mentre Louis Caix D'Hervelois lasciò sette libri pubblicati tra il 1708 e il 1721, ove figurano *suites* e sonate. Antoine Forqueray (1672-1745), addetto alla musica del reggente e del principe di Conti e, in seguito, ordinario della musica del Re, lasciò pure composizioni per viola, che apparvero un anno dopo la sua morte.

Si attribuisce l'introduzione del violoncello in Francia a un musicista nato a Firenze, ma di origine tedesca, Jean-Baptiste Stück, detto Baptistin o Batistin, addetto alla musica del duca d'Orléans e appartenente all'orchestra dell'Académie Royale. Ma il vero fondatore della scuola violoncellista francese fu Bertau o Berteau, nato a Valenciennes nel 1700, morto a Parigi nel 1756, che, dopo aver viaggiato in Germania, si produsse nel 1739 al Concert Spirituel. Nella stessa epoca Jean Barrière, allievo di Franceschiello, pubblicò quattro libri di pregevoli sonate; e pure a questo periodo appartengono: Patouart, Labbé, Martin, Chrétien, Davesne ed altri.

La letteratura sinfonica francese, sviluppata nel settecento parallelamente a quella italiana e tedesca, ha i suoi precedenti immediati nelle ouvertures dei balletti e delle tragedie liriche, nelle danze, nelle sinfonie descrittive. L'ouverture francese consta di due parti: la prima, di solito, in tempo binario, è grave, maestosa, con note puntate. Essa porta ad un arresto sulla dominante e si eseguisce due volte. La seconda, abitualmente in ritmo ternario e in stile fugato, è mossa, d'andamento vivo, e conclude ritornando alla tonica e riprendendo talvolta, prima di terminare, il movimento iniziale; ciò che dà origine a una terza parte più o meno sviluppata ⁽¹⁾. Si suole attribuire a Lulli l'invenzione del-

(1) Questo modo di conclusione con cambiamento di misura, è facoltativo. Vi sono otto opere di Lulli in cui non si trova: *Cadmus*, *Thésée*, *Isis*, *Psyché*, *Belldrophon*, *Persée*, *Amadis*, *L'idille de Sceaux*.

L'ouverture francese; ma, in realtà, le sue origini devono essere cercate nella musica di danza. Tutti i suoi caratteri s'incontrano nei balletti che Philidor ha incluso nella sua raccolta e che sono anteriori alla nascita di Lulli, risalendo al principio del seicento ⁽¹⁾. Spetta tuttavia a Lulli il merito di aver sintetizzato tutti gli elementi di cui essa è costituita, facendone un organismo unitario ed omogeneo.

Durante il settecento si composero in Francia pezzi strumentali in buon numero, ma non vi fu un grande sinfonista, tale da potersi porre accanto, non pure ad Haydn e a Mozart, ma a Stamitz e Sammartini. Gossec, il maggiore esponente della musica orchestrale francese in quel periodo, non è che un epigono dei sinfonisti di Mannheim e non apporta alcun contributo veramente notevole alla determinazione e al consolidamento della forma sinfonica, nè dal punto di vista architettonico, nè da quello dell'invenzione. Il maggior interesse delle sue musiche sta nella ricerca di effetti imitativi e rappresentativi, che non appartengono precisamente alla cerchia dei mezzi propri del sinfonismo e che fanno di

(1) L'impiego delle note puntate appare nel *Ballet de la chienne*, (1604); nel *Ballet des Sénateurs* (1607); nel *Ballet de la Comédie* (1608); nel *Ballet des rues de Paris* (1647). La ripresa è una legge insita alla musica di danza. L'alternarsi d'un movimento vivo a un movimento grave e d'un ritmo binario a un ritmo ternario appartiene ugualmente alle consuetudini della musica di danza. Così in principio del seicento si alternavano la lenta pavana alla incisiva gagliarda, e un po' più tardi l'allemanda alla corrente. Questa successione implica necessariamente il passaggio dalla misura binaria alla misura ternaria. Il fugato, introdotto a scopo di contrasto tra il primo e il secondo movimento, è d'origine italiana. Le fasi successive dell'evoluzione, attraverso la quale venne plasmandosi e fissandosi lo schema della *ouverture* francese, si possono stabilire cronologicamente sulla base delle date seguenti: alternanza di movimento grave e movimento vivo e impiego di note puntate (*Ballet de Mademoiselle*, 1640); impiego della misura ternaria nella seconda parte (*Amour malade*, 1657); apparizione, se non proprio del fugato, almeno dello stile imitativo che caratterizza la seconda parte (*Alcidiane*, 1658); apparizione dell'*ouverture* di tipo classico, di cui Lulli offrì per la prima volta il modello nel balletto ch'egli compose per lo *Xerxe* di Cavalli, rappresentato a Parigi nel 1660; modello che in seguito fu adottato in tutti i balletti reali e in tutte le tragedie liriche.

lui, come pure di Le Sueur, un anticipatore di Berlioz ⁽¹⁾. Per ciò che concerne la musica strumentale la Francia resta la culla delle danze, fresche, insinuanti, voluttuose, roride di rugiadosa fragranze, impregnate di sentori arcaici che danno loro un carattere inconfondibile, in cui si ritrovano tutti i requisiti di gusto e di eleganza dello spirito nazionale, che vi appare mirabilmente espresso ed incarnato.

§ V.

Verso la fine del secolo XVII l'influsso dominante dell'Italia, che trae l'editore Ballard a pubblicare tra il 1698 e il 1700 ben sei raccolte di arie italiane dei migliori autori e a ristampare nel 1713 l'opera quinta di Corelli, determina altresì la diffusione in Francia d'un genere destinato a grande fortuna, sia perchè fornisce un quadro completo delle forme operistiche in cui i compositori francesi trovano un campo d'esperienza assai propizio allo sviluppo delle

(1) La musica pura non godette molto credito presso gli enciclopedisti. Secondo D'Alembert, le sinfonie non dicono nulla allo spirito e al cuore. Esse gli fanno l'effetto di un dizionario di parole allineate senza costruito. I violinisti del Concert Spirituel coi loro *tours de force* non gli procurano maggior godimento che se recitassero un vocabolario. D'Alembert vorrebbe si facesse precedere ad ogni pezzo un programma che rendesse ragione delle intenzioni e delle idee del compositore. L'ideale è dunque la sinfonia a programma; e le riflessioni di Lacépède in proposito, esposte nella sua *Poétique de la Musique*, ribadiscono questo punto di vista. Ecco in quali termini egli formula l'estetica della composizione sinfonica, e i mezzi che il musicista dovrà impiegare per conseguire in questo genere la maggiore efficacia possibile: « il musicista com-
« porrà ognuno di questi tre pezzi come se lavorasse a una grande aria,
« dove una o più voci cercheranno di esprimere affetti più o meno vivi.
« Egli sostituirà quelle voci coi primi violini o con altri strumenti atti
« a distinguersi. Di tempo in tempo cercherà d'imitare gli accenti della
« voce umana con strumenti suscettibili d'inflessioni dolci e patetiche.
« Ma, in seguito, bisognerà ch'egli non consideri questi tre pezzi che
« come tre grandi atti di un'opera teatrale, e ch'egli s'immagini di com-
« porre una tragedia, una commedia, una pastorale ».

Dopo qualche indicazione sul significato che devono avere rispettivamente l'allegro, l'andante e il finale concepiti da un punto di vista drammatico, Lacépède, vero precursore di Berlioz, definisce il personaggio

loro attitudini teatrali, sia perchè il suo contenuto musicale, non di raro assai pregevole, allarga i loro orizzonti inventivi additando loro possibilità ancora ignorate di sviluppo melodico e di plastica formale: *la cantata*.

Nata in Italia nei primi decenni del seicento, la cantata divenne in Francia, dal principio del secolo seguente, una specie di riduzione della tragedia lirica, pur rinunciando all'azione e alla rappresentazione scenica e assumendo un carattere d'intimità che ne fa un equivalente della sonata nell'ambito della musica vocale. Brossard circoscrive nettamente le peculiarità essenziali di questa forma. Essa consiste in una sorta di piccolo mottetto su un soggetto profano, per una sola voce accompagnata da qualche strumento. A dir vero, le trasformazioni che l'aria di Corte aveva subito verso la metà del seicento le davano già l'aspetto d'una cantata. Le arie di Henry Du Mont erano accompagnate da un basso continuo, che veniva realizzato dalla viola, dalla tiorba o dal clavicembalo. Quelle di Michel Lambert (a 1, 2, 3 e 4 voci, 1689) comprendevano parti strumentali per due violini

strumentale in questi termini: « perchè si possano, in qualche modo, di « «stinguere nell'orchestra diversi interlocutori, si sceglieranno tra gli « «strumenti tipici, quelli la cui natura meglio si adatterà ai caratteri rap- « «presentati. Con essi si formeranno delle specie di dialoghi accompagnati « «dalle riflessioni di tutta l'orchestra; e quando si dovranno introdurre « «cori nel dramma, tutti gli strumenti, impiegati simultaneamente, rap- « «resenteranno una moltitudine che sposa i suoi clamori alle grida di « «passione dei personaggi principali ». Per precisare meglio il compito del compositore, Lacépède aggiunge: « sarà, in certa guisa, un balletto « «pantomimico ch'egli dovrà dipingere e mettere in musica. Vi sarà, tut- « «tavia, questa differenza, ch'egli non avrà, come in un balletto, la ri- « «corsa dello spettacolo, delle decorazioni, della mimica degli attori ».

Non si potrebbe essere più espliciti nella proclamazione dei principi estetici che informeranno il moderno poema sinfonico, nè dimostrare una più completa incomprendenza di ciò che costituisce l'intrinseca bellezza e la forma organica della musica pura che contemporaneamente assurgeva nei paesi tedeschi ai più alti fastigi. Il cammino indicato dagli estetici francesi era sostanzialmente opposto a quello per cui s'inoltravano Haydn e Mozart, e doveva logicamente portare alla musica-spettacolo di Le Sueur e di Berlioz. Una tale concezione della sinfonia era la conseguenza necessaria dell'orientamento impresso alla musica strumentale francese sino dalle sue origini.

e basso e contenevano dialoghi e pezzi d'assieme. Lo stesso carattere hanno le arie di D'Ambruis (1685); quelle contenute nei sei libri pubblicati da Ballard dal 1691 al '98; le *Stances Chrétienues* dell'abate Testu, musicate da Claude Oudot, in tutto simili alle «cantate morali e spirituali» che apparivano contemporaneamente in Italia; le trascrizioni musicali dei *Canthiques* di Racine, fatte da Jean-Baptiste Moreau e da Collasse nel 1695, ecc. Ma furono sopra tutto i concerti di musica italiana, promossi e favoriti dal gusto di mecenati e protettori, come il Reggente, madame de Prie e il finanziere Cronas che contribuirono particolarmente alla voga della cantata. Il poeta J. B. Rousseau ne foggì lo schema letterario, che poi rimase quale modello del genere e che l'Enciclopedia definisce: «un piccolo poema fatto per essere messo in musica», contenente «il racconto di un'azione galante od eroica». Sempre secondo la definizione degli enciclopedisti, la cantata racchiude: «la narrazione del soggetto, un'aria in forma di *ron-deau*, un nuovo racconto e una nuova aria esprimente il «concetto morale dell'opera... Le migliori sono quelle in cui «il personaggio principale, posto in una situazione viva e «toccante, espone direttamente l'argomento... poichè le nostre cantate sono generalmente a una sola voce». Ve ne erano, tuttavia, anche a due voci in forma dialogica. Il poeta prendeva i soggetti dalla mitologia. Protagonista era quasi sempre un eroe dell'antichità. Molla di tutto il meccanismo della composizione era l'amore. Talvolta, ma più raramente, si derivavano argomenti e immagini dalla Bibbia. Sempre si cercava di fondere l'allegoria al pittoresco, la galanteria sentimentale all'adulazione di principi e di protettori. Il compositore alternava recitativi ed arie. Quelli esponevano la situazione, queste la sviluppavano liricamente o tracciavano episodi descrittivi. Tra gli autori di cantate sono: Marc-Antoine Charpentier, che nel 1683 diede un *Orphée descendant aux enfers*; Jean-Baptiste Morin che scrisse due libri di *Cantates françaises à une et deux voix, mêlées de symphonies* (1706-7); Jean-Baptiste de Bousset (1662-1725), maestro di cappella del Louvre e dell'Académie française e autore d'un gran numero di arie e di cantate non prive di grazia melodica; Nicolas Bernier, autore di sette libri di *Cantates françaises ou musique de chambre avec ou*

sans symphonies et la basse continue; Jean-Baptiste Stück o Batistin, che diè fuori quattro libri di composizioni dello stesso genere (1707, 1708, 1711, 1714); Brunet du Molan; Mlle Jacquet De La Guerre; Montéclair; Clérambault, considerato il maestro del genere e del quale apparvero cinque libri dal 1710 al 1725, e lo stesso Rameau ⁽¹⁾.

I procedimenti impiegati da questi musicisti sono tutti di derivazione italiana: aria con da capo, recitativo accompagnato, lunghi vocalizzi, note vocali tenute, effetti di eco, basso mobile sia melodico che arpeggiato, ricerca di un'armonia varia e più spesso cromatica, arie di bravura, ecc.; procedimenti che arricchiscono la tavolozza della musica drammatica e non tardano ad entrare nel repertorio dell'opera.

Altri musicisti si sono invece provati nel genere comico e burlesco, come Philippe Courbois, che nel 1710 dedicò alla duchessa Du Maine un libro di *Cantates françaises à une et deux voix avec et sans symphonies*, seguito da un *Don Quichotte, cantate française avec grande symphonie*; Laurent Gervais, di Rouen, autore d'una cantata a voce sola con sinfonia, intitolata *Ragotin* (1732), che è una specie di serenata burlesca; Colin de Blamont, che lasciò varie cantate di carattere drammatico e descrittivo, mentre André Campra fece le sue migliori prove nel genere anacreontico, pastorale e mitologico. L'ispirazione non gli manca, sebbene derivi da sorgenti italiane. Le sue cantate sono raccolte in tre libri apparsi rispettivamente nel 1708, '14, '28. Campra vi appare superiore a tutti i suoi contemporanei per la qualità dell'invenzione melodica, per la condotta della voce, per lo sviluppo che dà alla parte strumentale, la quale non si limita a fornire una base armonica all'edificio sonoro, ma svolge qualche tema autonomo.

Parallelamente alla cantata mitologica ed eroica, appare

(1) La maggior parte delle cantate di Rameau sono anteriori al 1720. Esse apparvero in una raccolta nel 1730, che rimase unica nella sua produzione. Complessivamente queste cantate sono sette, e appartengono a tutti i generi: pastorale, comico, drammatico. I soggetti sono quelli più frequentemente trattati. Rameau considera la cantata a modo degli italiani come una riduzione dell'opera; e, come tutti i suoi contemporanei, dà una parte notevole agli episodi descrittivi.

altresì la cantata che si è potuto definire metereologica, mirando a simboleggiare le quattro stagioni, con allegorie che non si raccomandano certo per bellezza poetica. È il solo soggetto trattato da Boismortier, che nel 1724 diede un ciclo di cantate che s'intitolano appunto alle stagioni. Lo stesso anno Louis Le Maire dà un lavoro analogo nelle sue « quatre saisons », ed anche i compositori di balletti mostrano di prediligere i soggetti ricavati dalla metereologia, dalla fisica e dall'astronomia. Innumerevoli musicisti coltivano la cantata durante questo periodo che, iniziandosi tra il 1690 e il 1730, si prolunga fino alla metà del settecento. Fra essi si possono menzionare: Destouches, Alexandre Pipereau, Piroye, Grandval, De Bousset, Mouret, Villeneuve, Renier, Du Tarte, Bouvard, Clérambault fils, Travenol, Brassac, ecc. Semplici epigoni e ripetitori, essi non escono dall'ambito convenzionale delle formule e dei luoghi comuni ⁽¹⁾.

Insieme alla cantata i compositori francesi coltivano il mottetto, che alla fine del seicento non è più una composizione unicamente vocale e polifonica com'era stata dalle origini a tutto il cinquecento, ma si era venuto assimilando tutte le conquiste effettuate dalla musica drammatica: il sostegno armonico, lo stile monodico, l'accompagnamento strumentale e, da ultimo, la libera invenzione melodica. Nicolas Formé (1567-1638) è ancora un rappresentante genuino dello stile corale a cappella; ma Henry Du Mont aggiunge al doppio coro qualche parte strumentale seguendo l'esempio offerto già da mezzo secolo dai Gabrieli. Henry De Thier, divenuto illustre sotto il nome di Henry Du Mont, nacque nel 1610 a Villiers-l'Évêque, presso Liegi. Quando

(1) Alla cantata si ricollega la « cantatille », che ne è il diminutivo e che, dice Jean-Jacques Rousseau, costituiva una grande risorsa per mediocri verseggiatori e i musicisti senza genio. Le « cantatilles » prolungano la vita della cantata, illanguidendola e scolorandola, e forniscono una palestra favorevole alle esibizioni della virtuosità canora. Esse ritornano alle modeste proporzioni dell'aria e non comportano più gli sviluppi che s'erano introdotti nella cantata. L'abbondante letteratura è costituita da queste operette, scritte in un manierato stile rococò. Mouret, Le Maire, Bertin, Gervais, Duché, Armand-Louis Couperin, Naudé, Corrette, Martin, Le Febvre, Légaré de Furcy, Blainville, Buée, Désormeaux, Torles, D'Herbain, contribuirono a darle incremento senza infonderle vera vita.

nel 1638 si trasferì a Parigi, era già esperto nella tecnica della composizione corale. Nel 1639 fu nominato organista nella chiesa di S. Paul e del duca D'Anjou. Nel 1663 partecipò ad un concorso, ove ottenne la nomina di maestro della cappella reale. Morì nel 1684. Du Mont compose per la cappella di Versailles una serie di grandi mottetti ⁽¹⁾, parte sul testo dei salmi e degli inni ecclesiastici, parte su testi liberi. Come nelle opere religiose dei veneziani, vi sono impiegate tutte le risorse dello stile vocale e strumentale. Questi mottetti di Du Mont stabiliscono lo stile della musica religiosa francese nei suoi tratti essenziali, stile che si pratica invariabilmente nella seconda metà dei seicento e nella prima metà del secolo successivo. Questa musica è caratterizzata da una pompa formale e da un'enfasi decorativa, che diviene di moda. Si scrivono innumerevoli *Te Deum* per circostanze occasionali, nascite principesche, vittorie delle armi reali, in cui i compositori si servono d'imponenti masse corali, sulle quali predominano le sonorità rutilanti delle trombe. In questa fase del suo divenire il mottetto, forma la cui longevità risale fino ai Pérotin e ai Guillaume de Machaut, congiunge lo spettacolo alle pratiche religiose, i fasti cortigiani ai riti del culto. La fondazione del Concert Spirituel, avvenuta nel 1725 per iniziativa di Anne-Danican Philidor, crea l'ambiente più adatto ad accogliere questo genere di composizione. Qui il mottetto fa le veci dello spettacolo teatrale nei giorni di riposo dell'Académie de Musique. Interpretato dagli stessi artisti, che si applaudevano ordinariamente sulla scena lirica, esso diviene un adattamento mondano della musica sacra. Rousseau lo nota con disappunto nel suo *Dictionnaire*: « i canti sacri non devono esprimere il tumulto delle passioni umane, ma solamente la maestà di Colui al quale sono rivolti, e l'unanimità di quelli che li intonano. Quale altra espressione è un controsenso. Bisogna essere « destituiti, non solo d'ogni sentimento religioso, ma altresì

⁽¹⁾ « *Motets pour la Chapelle du Roy mis en musique par monsieur « Du Mont, abbé de Silly, et maître de la musique de la dite Chapelle, « a Paris, par Christophe Ballard, 1686, imprimez par exprès commande-
« ment de Sa Majesté ».* Bisogna aggiungervi i *Six Motets* del catalogo di Brossard, scritti per due cori di cinque voci ciascuno e quattro strumenti.

« d'ogni buon gusto, per preferire in chiesa la musica al
« canto gregoriano.

Questa tendenza alla sontuosità degli apparati sonori si ritrova nei due maggiori compositori di musica sacra dell'epoca, che tuttavia non difettano di buone qualità: Charpentier e Lalande. Marc'Antoine Charpentier è il solo musicista francese di questo periodo che abbia trattato l'oratorio. Nato a Parigi dopo il 1634, sentì a Roma gli oratori di Carissimi che gli rivelarono la sua vocazione. Tornato in patria fu assunto al servizio di M.elle de Guise. Collaborò con Molière; e dopo la morte di quest'ultimo restò tra i compositori ordinari della Comédie française, scrivendo musica per *Circé* (1675), *l'Inconnu* (1675), *Les fous divertissant* (1680), *La pierre Philosophale* (1681), *Andromède* di P. Corneille (1682), e alcuni balletti: *Les Saisons* (1688), *Orphée*, ecc. Nel 1684 rifece la musica della *Psyché* di Lulli, e l'anno seguente compose alcuni intermezzi per *Venus et Adonis*. In quel tempo quasi tutti i conventi erano centri d'attività musicale e offrivano concerti di musica sacra e rappresentazioni teatrali a scopo educativo, nelle quali l'arte sonora portava sempre un largo contributo. Charpentier fu assunto al servizio dei gesuiti della Maison Professe verso il 1684, e compose intermezzi musicali per le tragedie ch'essi facevano rappresentare al collegio di Clermont: *Celse Martyre* (1687), *Saul* (1688), *David et Jonathas*. Il 4 dicembre 1693 egli fece rappresentare all'Académie Royale la tragedia musicale *Médée* su libretto di Thomas Corneille, in cui tenta uscire dall'imitazione convenzionale di Lulli. Filippo d'Orléans lo prese allora alle sue dipendenze come maestro di composizione e, secondo Titon du Tillet, Charpentier avrebbe composto, in collaborazione col suo nobile allievo, l'opera *Philomèle*, rappresentata il 28 giugno 1698. Nominato maestro di musica della Sainte-Chapelle in sostituzione di Chaperon, Charpentier tenne questa carica fino alla morte, avvenuta il 14 febbraio 1704.

Fecondissimo compositore di musica religiosa, egli lasciò un gran numero di mottetti, messe, salmi, inni con soli, cori e sinfonie, eseguiti specialmente a Port-Royal, nell'abazia Aux Bois, e nella cappella del Delfino. Ma la parte più notevole della sua produzione sacra sono le cantate e gli oratori, dove egli rivela un forte sentimento drammatico, tra-

sfondando nei vasti affreschi corali, nei racconti dello storico e nelle parti dei diversi interlocutori lo spirito dell'antico e del nuovo Testamento. *Le Jugement de Salomon* (1702), unico dei suoi oratori recante la data; *Le Sacrifice d'Abraham*; *L'Enfant Prodigue*; *La Naissance de Jésus Christ*; *Le Massacre des Innocents*; *L'Histoire de Sainte Cecile*; la *Peste de Milan*; *Le Reniement de Saint Pierre* contengono pagine di alta eloquenza patetica. Se nel campo dell'opera Charpentier non poté competere con Lulli che, geloso del suo potere, ostacolava ogni iniziativa, nel campo della musica sacra dimostra capacità inventive molto superiori a quelle del fiorentino; e, pure ispirandosi direttamente ai grandi modelli di Carissimi, ne è il più degno prosecutore.

Michel Richard de Lalande nacque a Parigi il 15 dicembre 1657 ed entrò assai presto nella cantoria di Saint-Germain-Lauxerrois. Studiò il clavicembalo e il violino, ma finì per dedicarsi esclusivamente all'organo, strumento che meglio si addiceva alle sue attitudini per la musica sacra. Fu organista in parecchie chiese e, verso il 1681, prescelto dal Re quale maestro di clavicembalo. *L'amour Berger*, pastorale pubblicata nel « *Mercur* » dell'aprile 1683, offre un saggio dei poemi d'opera che Lalande musicava sotto il controllo immediato di Luigi XIV, che assisteva personalmente al suo lavoro di composizione. Nel 1685 ottenne una metà della carica di compositore della camera reale; due anni dopo divenne compositore della cappella, e nel 1689 soprintendente della camera. Il Re non cessò di colmarlo dei suoi favori, così che nel 1704 si trovò in possesso di tutta la carica di compositore della camera. Trascorse tutta la sua vita a Versailles restando per 45 anni al servizio del Re; ed ivi morì il 18 giugno 1726.

Lalande lasciò tre *Leçons de Ténèbres* con un miserere a voce sola, il balletto *Mélicerte* (1698), una raccolta di musica « pour les soupers du roy » conservata nella collezione Philidor, e il balletto degli *Éléments*, composto nel 1721 in collaborazione con Destouches. Ma la parte più importante della sua produzione è costituita da 40 mottetti pubblicati dopo la sua morte in venti libri, preceduti da un discorso sulla sua vita e da una lettera di Colin de Blamont. Lalande si ricollega direttamente a Du Mont, sebbene nella ricerca della verità espressiva e nelle tendenze descrittive appaia

chiaramente come un prosecutore di Lulli. Abile nel maneggio delle voci, tratta il coro molto meglio del fiorentino, evitando la sua pesantezza massiccia. Lalande si preoccupa inoltre di interrompere la monotonia dei prolungati unisoni, facendo dialogare gli istrumenti che accompagnano le voci con un procedimento che sarà ripreso da G. S. Bach.

Tra i contemporanei di Lalande e Charpentier sono: Jean-Baptiste Moreau, maestro di cappella a S. Cyr, che lasciò composizioni pregevoli; Lalloutte (1651-1728); Nicolas Bernier (1664-1734); Jean Gillet (1669-1705), compositori di mottetti che alimentarono il repertorio delle manifestazioni del Concert Spirituel, le quali avevano luogo ininterrottamente nella sala degli svizzeri alle Tuilleries. Il carattere costante di queste composizioni è una vacua fastosità e una pompa tutta esteriore; e accanto al mottetto a gran coro fiorisce una moltitudine di piccoli mottetti anche più spogli di caratteristiche individuali, e ai quali manca l'attrattiva offerta dalla varietà dei mezzi e dalla imponenza della massa canora impiegata nel mottetto di maggiori proporzioni. Moltissimi compositori di Parigi e della provincia seguono le tracce di Campra, Charpentier e Lalande, scrivendo un gran numero di tali opere; e tra questi epigoni sono anche Philidor e Jean-Jacques Rousseau, che lasciò cinque mottetti, di cui quattro a voce sola e uno a due voci, su parole latine. Durante il settecento il mottetto non cessa di essere coltivato in Francia da compositori, come Mondonville, Boismortier, Calvière, Dauvergne, Giroust ed altri, che però restano inferiori a Lalande, generalmente imitato.

§ VI.

Il quadro della musica francese nel seicento sta ora dinanzi al nostro sguardo in tutte le sue linee e le sue prospettive; e l'impressione che se ne ricava, contemplandolo con occhio sereno ed equanime, è che la musica deve molto meno delle altre arti al gran secolo di Luigi XIV. La tradizione di classica compostezza, di ragionato e ponderato equilibrio, di forza virile e misurata che l'estetica francese stabilisce in ogni campo, facendo del giusto mezzo un canone continuamente praticato, un principio fondamentale ed infallibile, trova la sua consacrazione musicale nell'opera di

Lulli. Ma quest'opera soffre di una deficienza di energie sentimentali e passionali, di elementi affettivi ed emotivi che la rendono fredda e compassata, facendola rientrare nella gelida sfera delle elaborazioni neo-classiche dell'accademismo e dello scolasticismo d'ogni tempo, più che in quella della genuina ed effettiva classicità, dove circola, con esatte pulsazioni ritmiche, il calore della vita. Inoltre, essa manca di linfa musicale, e paragonata a quella d'un Monteverdi, si scolora e si raggela come un corpo ben congegnato, ma dal quale esulano quelle forze potentemente fattive e plasmatrici che scaturiscono soltanto dal focolare incandescente della superiore genialità. I vari elementi che Lulli accoglie e sintetizza nell'opera sua, sono da lui accostati e armonizzati per un calcolo sapiente della ragione, ma la sintesi che ne risulta non ha il palpito circolativo dei grandi organismi artistici; non ha quel potere di allargamento e di calda fusione che nasce soltanto dall'impeto incontenibile e dalla incandescenza interiore delle più grandi individualità creatrici, destinate ad imprimere la propria immagine nella coscienza dei popoli. Lulli eccelle nella danza strumentale, nel pezzo descrittivo; ed è questo il campo in cui i musicisti francesi mietono la più copiosa messe di pagine durevoli.

Rameau, il solo grande compositore che la Francia abbia avuto nel settecento, adottando il piano operistico di Lulli e non apportandovi sostanziali modificazioni, dimostrerà in grado anche maggiore questa facoltà di plasmatore di piccoli quadri strumentali, nei quali trasfonderà quei requisiti di grazia e di eleganza che sono il vero retaggio dell'arte musicale francese. Sotto questo rispetto, Couperin è la più caratteristica individualità musicale che la Francia abbia avuto nella seconda metà del seicento. Egli ha contribuito più d'ogni altro a fondare quella tradizione di gusto e di misura, a cui i più schietti rappresentanti dello spirito francese si sono sempre ricongiunti in musica come nelle altre arti; e l'ha fatto con doviziosa fantasia, con piena adeguatezza di mezzi e di fini, trovando sul clavicembalo le risorse più adatte a tradurre una musica, in cui sembra trascorrere un risorgente alito delle antiche fragranze che esalavano dal lieto e gentil fiore della lirica trovadorica; musica, per entro alla quale circola un'eco di quelle canzoni d'amore, una reviviscenza di quella sensibilità, a un tempo squisita ed affettata, di quelle idee complicate e riflesse, di quella idealiz-

zazione preziosa e manierata della natura guardata attraverso il diaframma artificioso e convenzionale di forme consacrate e immutabili, che fu il patrimonio della « gaia scienza », e si attuò nelle variopinte fioriture di « versi d'amore e prose di romanzi », secondo la bella espressione dantesca.

Questa è l'eredità del seicento musicale francese, quella che fonda una tradizione destinata ad essere ripresa e perpetuata da tutti i musicisti che vollero e seppero mantenersi fedeli alle intime disposizioni della razza. Il secolo XVIII non fa che proseguire questa tradizione, conservando la festa galante, il divertimento campestre, la pastorelleria. Il sensualismo della Reggenza si prolunga dopo il 1723, anche se assume forme più decorose. I musicisti francesi di quel periodo s'ispirano al medesimo gusto per la grazia leggera e l'allettamento edonistico che crearono capolavori di eleganza, come il minuetto di Watteau, la lezione di musica di Lancret, la pastorale di Boucher e le statuette di Falconet, di cui soltanto Couperin aveva saputo inventare l'equivalente sonoro.

Il contenuto morale dell'opera di Rameau non differisce sostanzialmente da quello della tragedia lirica di Lulli e Quinault. Il comandamento supremo è sempre l'amore, regolato da quel catechismo epicureo che elegge a norma suprema della vita il piacere. In fondo, la generazione che aveva assistito ai trionfi del Re sole, non differiva nei gusti estetici e nelle inclinazioni morali da quella che circa una settantina d'anni più tardi s'appassionò ai dibattiti polemici tra Rameau e l'irruente autore del *Contratto Sociale* e della *Nuova Eloisa*, che spezzava tutte le lance della sua dialettica in favore dell'italianismo. Fra tanto armeggio di discussioni, fra tanto agitarsi di schermaglie teoriche pro e contro l'arte nazionale, le predilezioni del pubblico francese si volgevano sempre ai frequenti imbarchi per le maliose contrade di Cupido e di Venere, con numerosi scali alle isole ridenti e bucoliche dell'idillio pastorale e della tenerezza elegiaca. Anche nei generi più ampi e solenni, il settecento francese inelina alla galanteria e alla *sensiblerie*. Dalla tragedia musicale di Lulli a quella di Rameau si stende un'oasi sussurrante di onde e di fronde, ove ninfe e pastori intessono piccoli amori, o effondono sospirosi lamenti, o s'indugiano in blande carezze, cullando mollemente l'occhio e l'orecchio di chi guarda e ascolta, non mai commosso, nè esaltato nè

turbato, ma dolcemente rapito in un soave incantamento, in una molle ebbrezza dell'anima e dei sensi.

La musica di quel periodo non vuol nè stupire nè commuovere, ma semplicemente indurre al sogno, persuadere all'abbandono, gettare in fantasia, far risuonare gradevolmente le corde della voluttà, ch'è l'infinito del senso. Ne nasce quell'arte della grazia e del sorriso, della tenerezza e del languore, quell'arte rorida e fragrante come se la impregnassero gli effluvi di rosai proni sotto la carezza abbrividente d'iridati zampilli, a cui Mozart darà una seduzione ineffabile.

La musa francese del settecento assomiglierà nel volto, nell'abbigliamento, nell'atteggiarsi di tutta la persona a quella che aveva ispirato le leggiadre miniature di Couperin. Essa ignora la maschera tragica. Una mascheretta di velluto le basta anche quando deve rievocare i sacri accenti della tragedia greca. È una musa incipriata, che porta l'abito con la crinolina ed ama il vezzo dei nei e delle fossette sul viso. Poesia, musica, pittura, danza si danno la mano per intessere ghirlande e cingere aureole festanti intorno alle immagini di Eros e di Sileno.

Vi fu bensì in Francia nel settecento un pensatore che aveva della musica un concetto più alto, più comprensivo, più atto ad intenderne l'essenza spirituale, la significazione universalmente umana: Jean-Jacques Rousseau. Ma il musicista ch'egli aveva sognato, libero dalle convenzioni della moda e dalle frivolezze dei modi, il musicista che, attingendo le sue ispirazioni alle vive sorgenti della bellezza eterna, alla natura, al cuore umano, alle innumerevoli voci della sinfonia universale, parlerà ai popoli, facendo della musica una rivelazione suprema d'amore e di poesia, non poteva trovare alimento alle sue forze e alle sue aspirazioni nel clima spirituale del settecento. Pure impregnandosi dell'ardente soffio umanitario e fraternitario della rivoluzione francese, questo musicista crebbe nel cerchio magico della passione romantica, onde il popolo tedesco, fatto consapevole dei suoi imperativi e dei suoi destini storici e culturali, instaurò i nuovi valori e i nuovi ideali, che rimasero a fondamento della concezione moderna del mondo e della vita. Questo musicista, uscito dal travaglio e dall'ardore che generò Faust, aprì il secolo XIX della musica, e si chiamò: Beethoven.

GERMANIA

CAPITOLO NONO

L'OPERA IN GERMANIA

SOMMARIO. — I. Caratteri generali. - Continuità della tradizione musicale tedesca. - Significatività ideale e storica della musica quale testimonianza del romanticismo tedesco. - Il *Lied* e il corale. - Scarsa efficienza creativa della Germania nel campo operistico durante il secolo. — II. Orlando di Lasso alla Corte bavarese e i suoi tentativi di musica rappresentativa. - Tendenze descrittive e caratterizzatrici delle musiche di Orlando e dei suoi discepoli immediati. - Le rappresentazioni nelle scuole. - Invasione dell'italianismo. - Schütz introduce in Germania lo stile recitativo e dà la prima opera tedesca. - Egli tenta invano di reagire alla corrente italiana. - L'opera a Monaco, a Vienna, a Dresda, a Berlino, ad Hannover, a Stuttgart, ad Amburgo. - Tentativo di creare un'opera nazionale in quest'ultima città e opposizione dei pietisti. - Compositori dell'opera amburghese: Joh. Wolf. Frank; Joh. Sieg. Küsser; Rein. Keiser. - Fallimento del tentativo — III. Infiltrazioni dell'italianismo nella concezione dell'aria babilonica. - Persistenza degli elementi italiani nella musica tedesca. - Forze rinnovatrici che preparano l'avvento del dramma musicale germanico: sinfonismo strumentale e romanticismo poetico. - Convergenza di questa duplice evoluzione poetico-musicale nell'opera di Wagner.

§ I.

Come l'arte musicale italiana, durante i secoli XVI e XVII, fu l'espressione d'un aspetto di quel gran bisogno estetico della Rinascenza che caratterizza le età artistiche per eccellenza, nelle quali le singole arti si considerano quasi parti integrali d'un tutto armonico, così che il quadro e l'affresco, la statua e il bassorilievo sono fatti per l'edificio e l'edificio è fatto per quelli, e la poesia, la pittura, la musica

entrano come necessari ornamenti nel vivere sociale e si armonizzano all'architettura politica e religiosa che informa e sostiene lo stato; come l'arte musicale francese assunse durante lo stesso periodo quel carattere di ordinato equilibrio, di grazia misurata che fu il tratto dominante di tutte le manifestazioni estetiche dell'epoca di Luigi XIV, rendendo immagine d'un giardino ben potato e rimondato, dagli alberi leggiadramente pettinati a spalliera o curvati in pergole, così l'arte musicale tedesca, nata dallo spirito della riforma luterana che aveva sprigionato dalla coscienza nazionale inattese energie spirituali, insospettate forze di rinnovamento, recò impresso fino dalle origini quel segno indelebile di compattezza ideale, potenziata dalla convergenza e confluenza di tutte le aspirazioni e gl'impulsi della razza, ch'era come l'aureola dell'anima collettiva, la luce e la fiamma scaturenti dalla conflagrazione e dall'incandescenza dei vari elementi d'una compagine sociale, che il lievito della insurrezione religiosa aveva permeato, riplasmato e rifiuto.

Questa unanimità di formazione storica, congiunta a un vasto potere di assimilazione, darà a tutte le manifestazioni più cospicue del genio musicale tedesco una forte impronta unitaria, temperandone l'essenza e allargandone indefinitamente la capacità formativa e costruttiva. La tradizione musicale di quel popolo, da Schütz a Bach, a Haendel, a Beethoven a Wagner, a Brahms, a Reger, a Strauss sarà continuità di svolgimento e di moto, perennità di processo e di progresso. Ognuna delle sue manifestazioni più significative avrà la compiutezza e l'universalità di quelle creazioni che, connettendosi saldamente al passato, si nutrono di linfe secolari e si concretano in opere grandiose e vigorose, simili a querce dai mormorii sacri e fatidici.

La predicazione luterana, con la sua biblica asprezza e la sua affilata aggressività, crea un nuovo clima morale e spirituale, da cui trarrà impulso e alimento quel fervido travaglio di artisti e pensatori che darà vita alla cultura tedesca, preparando la grande epopea ottocentesca del romanticismo. In questo assiduo fermento di creazione, in questo anelito all'infinito, in questo bisogno di innalzare il dramma della vita ai vertici d'un significato cosmico e di contemplare la natura nel riflesso terribile e gigantesco della divinità, anche la musica trovò un impulso ascendente, una

spinta idealizzatrice. Arte dell'interiorità; rivelazione di ciò che di più sottile e inafferrabile palpita negli occulti misteri dell'anima; viva parola dell'eterno, la musica fu il più efficace mezzo di espressione e di espansione del genio artistico tedesco, l'arte che meglio potè attuare e concretare lo slancio mistico dell'anima e della fantasia di quel popolo, incarnarne l'invitta aspirazione a cercare l'essenza eterna e immortale delle cose nel tormento del caduco e dell'effimero. Se la grande avventura spirituale corsa dal romanticismo serba ancora per noi un'attrazione così suggestiva, un fascino così irresistibile, è sopra tutto per virtù del linguaggio musicale, assunto in Germania a una meravigliosa pienezza e potenza di mezzi.

La musica è stata l'interprete più eloquente e più universalmente intelligibile del rinascimento tedesco, e resta la testimonianza delle sue possibilità creative. Ancora oggi, dopo che il novecento ha dichiarato una guerra senza quartiere all'idealismo esaltato dei masnadieri d'onore, dei profeti libertari, degli amanti suicidi; dopo che le aquile della rivolta ideale, imbalsamate coi procedimenti del metodo positivista, sono finite al museo darwiniano; dopo che Prometeo è stato sepolto dall'umido pietismo della restaurazione con un funerale borghese, e i tumulti procellosi della vecchia lirica dello *Sturm und Drang* appaiono non altro che declamazioni retoriche; dopo che a Schiller è toccata la qualifica di moralista pedante, e Klopstock è stato definito il poeta più noioso della letteratura universale; ancora oggi che agli Schlegel non si riconosce altro merito che di traduttori, e Lessing, divenuto insopportabile come drammaturgo, non si salva che come critico, e dei lirici tedeschi un tempo più celebrati, di Lenau, di Novalis, di Heine non si legge che qualche frammento, e dello stesso immensurabile Goethe si ricerca piuttosto l'esperienza vissuta che l'opera testuale, piuttosto la saggezza aforistica che la lirica verseggiata, piuttosto il maestro di vita che il poeta; ancora oggi, dopo che il bilancio letterario del romanticismo s'è dimostrato quasi interamente passivo nei riguardi dell'arte, e il byronismo, il titanismo, il don chisciottismo del pensiero e dell'azione hanno dimostrato la loro intrinseca inconsistenza naufragando nel decadentismo, nella sterilità del soliloquio egotistico, nella dispersione centrifuga delle energie costituenti

il nucleo attivo e fecondo della personalità, intesa nel suo significato più alto ed universale, le creazioni dei grandi musicisti tedeschi, di Bach, di Haendel, di Beethoven, di Schubert, di Schumann, di Brahms non cessano di riflettere agli orizzonti dell'anima moderna, come quelle in cui più perfettamente si esprime l'anelito di tutta un'epoca verso un ideale irraggiungibile di pura bellezza, di assoluta e trascendente perfezione.

La musica fu la vera grande poesia del popolo tedesco, l'arte in cui confluisce e si assomma ciò che di più vivo e possente e duraturo è uscito dall'anima della razza. L'onda sonora, sgorgante dal cuore di quel popolo, non trovò intoppi nè arresti, e si distese senza interruzione, con ritmo oceanico. E quando apparve l'artista sovrano, destinato a compendiare nell'opera sua tutto ciò che di più alto ed eterno era sgorgato nel volgere d'un millennio dal seno della razza e della tradizione, a porre il suggello d'una consacrazione suprema al moto romantico, questo artista fu bensì un poeta ed un filosofo, ma fu sopra tutto un musicista che seppe ritrovare la melodia dei pastori antichissimi e percepire le mille voci echeggianti nelle profondità del mito; fondere gli echi delle campane del Gral agli effluvi della foresta; armonizzare le mistiche canzoni della Wartburg ai popolareschi corali di Norimberga; e, ponendo mano a cielo e terra, donare al popolo suo ciò che Virgilio e Dante al nostro hanno donato: il grido della passione e della fede, il cantico del dolore e della speranza, l'inno della vita e della redenzione, il poema eterno della stirpe.

Tale appunto fu la missione artistica di Wagner, e tale resta la sua imperitura conquista, ultimo e grandioso canto in cui si riassumono tutte le concordi aspirazioni dell'epoca, tutte le voci dell'epopea romantica.

La musica tedesca trae alimento da una duplice sorgente popolare: il *lied* e il *corale*. Il *lied*, o canzone, interpreta di solito la poesia intima e familiare, ed esprime sentimenti ed affetti che fioriscono naturalmente dalle relazioni e dalle consuetudini del vivere quotidiano. Esso costituirà l'elemento tipicamente tedesco dell'opera mozartiana, per altri rispetti ancora italianeggiante negli spiriti e nelle forme, e dopo aver culminato nella stupenda fioritura lirica di Schubert e di Schumann, darà origine alle più squisite effusioni me-

lodie della Walkiria, del Tristano e dei Maestri Cantori. Il corale esprime mirabilmente l'intimo anelito dei cuori, infiammati dall'ardore d'una fede rinnovellata, lo slancio mistico delle anime che fa rifiorire il tronco biblico ed evangelico, e penetrare nella storia umana le voci della storia divina. Esso testimonia il rapimento estatico che vince il peso della caducità, proiettando oltre la tomba una consolante speranza di vita eterna. Volta a volta meditativo o appassionato, lirico od epico, implorante od osannante, esso rivolge il pensiero dell'uomo verso la luce che irradia dall'astro di Betlemme e si dilata nel coro dei fedeli, intonante un inno di lode e di glorificazione al miracolo gaudioso, che schiude i cieli e popola i sepolcri, rinnovando sul mondo il suggello della fede.

Lied e corale sono la linfa generosa che circola per entro alle più genuine creazioni del genio musicale tedesco. Essi offrono alla fantasia di quel popolo una regione inesplorata, dove lo spirito umano si aderge aprendo al volo le instancabili ali. Il lied resterà il dominio della confessione intima, del soliloquio lirico, del sogno interiore, del paesaggio d'anima e di natura; il corale offrirà un terreno ancor vergine alle costruzioni del polifonismo vocale ed organistico, segnando la linea visuale dell'orizzonte di Bach.

Non è quindi nell'opera teatrale che dobbiamo cercare l'espressione più caratteristica e significativa dell'arte musicale tedesca, ma nella musica sacra e cameristica vocale e strumentale, area santa della tradizione nazionale, santuario in cui si accumula e si custodisce il patrimonio musicale della razza. Nel campo operistico, la Germania rimane soggetta per due secoli all'influsso italiano, e deve attendere l'apparizione del *Flauto Magico* e del *Freischütz* per veder poste le basi d'un teatro lirico nazionale.

§ II.

L'opera italiana penetrò nei paesi tedeschi per il tramite delle due Corti meridionali di Vienna e di Monaco, sentinelle avanzate di cultura tedesca verso il mezzogiorno latino. Nella seconda metà del cinquecento, Monaco fu illustrata dal genio di Orlando di Lasso, che vi trascorse la maggior parte della sua vita in mezzo a una moltitudine di musicisti tede-

schì e italiani, e vi morì nel 1594. Sebbene Orlando di Lasso fosse dotato d'uno spirito cosmopolita e d'una cultura musicale enciclopedica, che dà alla sua opera un aspetto singolare d'internazionalismo e d'universalità, pure gli elementi ch'egli aveva desunto dalla letteratura musicale italiana, durante il lungo soggiorno ch'egli fece nel nostro paese dal 1544 al 1555 circa, furono da lui trapiantati sul suolo tedesco. Questi elementi sono costituiti sopra tutto da procedimenti derivati dal madrigale, allora in pieno fiore, e da forme popolari, come le villanelle e le moresche, a un tempo cantate e danzate, d'un carattere estemporaneo che le accostava alla commedia dell'arte.

La Corte di Baviera, legata da vincoli di parentela con quella di Mantova, dove le commedie con intermezzi musicali godevano grande favore, accolse questo nuovo genere di rappresentazioni, a cui lo stesso Orlando portò la sua opera personale. Il più importante di tali spettacoli, nel quale egli partecipò come compositore ed esecutore, ebbe luogo nel 1568, in occasione delle feste per le nozze del duca Guglielmo di Baviera. Naturalmente non si tratta ancora di vere opere. Le musiche che Orlando componeva per questi spettacoli erano scritte nel consueto stile multivoco. Ma, pur restando nell'ambito della polifonia corale, si nota nell'arte di questo maestro una visibile tendenza alla drammatizzazione, e la scuola che da lui procedette, manifestò analoghe disposizioni all'espressione psicologica e drammatica.

Il discepolo di Orlando, Wolfgang Schoensleder, nel suo trattato *Architectonice Musices Universalis* scrive che: « il vero fascino della musica sta nel suo potere di suscitare « emozioni e di imitare azioni »; e, ricavando i suoi esempi specialmente da Orlando, che gli appare come il « maestro nell'arte di esprimere le passioni », Schoensleder redige una sorta di dizionario musicale contenente gli equivalenti sonori delle formule verbali, e assegna come dominio proprio della musica la rappresentazione dei fenomeni naturali (fiumi, venti, cielo, inferno, notte, giorno, ecc.), e le sfumature della vita interiore.

In questo periodo la musica appare dunque ai tedeschi come un linguaggio psicologico e descrittivo, concezione che si accorda all'orientamento generale della Rinascenza e prepara il terreno su cui attecchirà il melodramma importato dall'Italia.

Nel medesimo tempo la musica aveva larga parte nelle rappresentazioni che si allestivano nelle scuole. In questi spettacoli, a cui gli umanisti e i pedagoghi tedeschi, come Johann Sturm di Strasburgo, recavano il loro personale contributo, si alternavano cori strofici alla maniera antica e pezzi di musica strumentale. Verso la fine del cinquecento si fece anche qualche tentativo per sostituire al latino la lingua tedesca, a cui Lutero, nella sua traduzione della Bibbia, aveva conferito per la prima volta dignità letteraria, stampandovi il suggello d'una potente personalità stilistica.

Ma proprio allora la Germania si trovò presa nel vortice d'una crisi del gusto e della cultura, che mise in pericolo la sua integrità morale e intellettuale, e minacciò di alterare per sempre i caratteri e i significati della missione storica, che il futuro doveva irrecusabilmente serbarle. Mentre i poeti tedeschi vennero perdendo ogni contatto col popolo, ogni fecondo scambio di pensieri e di sentimenti con l'anima della nazione, i musicisti furono travolti dalla corrente dell'italianismo, incoraggiato e remunerato dai principi, favorito dal consenso entusiastico di tutte le classi sociali.

Nel 1619 lo stile recitativo dei fiorentini fu introdotto in Germania da Heinrich Schütz, nei suoi salmi a parecchi cori, composti sul modello dei grandi affreschi corali-strumentali di G. Gabrieli; e fu parimenti Schütz che nel 1627 diede la prima opera tedesca, una *Dafne* sul libretto di Rinuccini, già musicato dal Peri e tradotto da Martin Opitz, rappresentata a Torgau, in occasione delle nozze della principessa di Sassonia col Langravio di Hesse-Darmstadt ⁽¹⁾.

Schütz è il più grande musicista tedesco del seicento, e ben a ragione s'è potuto onorarlo col nobile appellativo di padre della musica tedesca. Ma la sua eccellenza si esplica nel campo della musica sacra, a cui appartiene tutto il resto della sua opera, che dovrà quindi essere studiata più oltre. Precursore diretto di G. S. Bach, egli tentò arginare la piena straripante dell'influsso italiano, infondendo nuovi spiriti

(1) La partitura è perduta. Ma si può verosimilmente ritenere che il suo valore drammatico dovesse essere piuttosto scarso, poichè fu soltanto l'anno successivo che Schütz conobbe Monteverdi, dal quale ricevette la compiuta rivelazione delle specifiche qualità e caratteristiche richieste dal nuovo stile.

nell'antica tradizione del canto corale e trincerandosi in esso come in una fortezza inespugnabile dell'arte nazionale, pur senza rinunciare alle conquiste dello strumentalismo e alle risorse del nuovo declamato tragico, messo in luce dai migliori maestri italiani. Con fermezza incrollabile e inesausto fervore, egli combattè le convenzioni della moda, che minacciavano di spegnere per sempre in Germania ogni favilla d'autonomia artistica. Ma, se il suo sforzo pertinace poté concretarsi in una serie di creazioni grandiose, che restano fra le pietre miliari dell'antica musica tedesca, dimostrando come anche in quel periodo di generale involuzione la potenza creativa di alcuni spiriti non fosse esaurita e si travagliasse in un segreto e incessante lavoro di scavo, prodromo di futuri risvegli, non valse però a mutare l'orientamento del gusto collettivo proclive ai facili dilette del senso, imbevuto di edonismo e di materialismo, alienissimo dalle grandi aspirazioni ideali. Schütz rimase incompreso e solitario. Il solo monito, che si ricavò dall'arte sua, fu ch'egli era stato il primo a introdurre in Germania il nuovo stile recitativo, nato sotto il cielo italiano dalla spontanea evoluzione del gusto popolare. A Dresda, dove Schütz occupava il posto di maestro di cappella del duca di Sassonia, egli dovette assistere all'invasione degli italiani che arrivavano in folla, e patire l'amarezza del disprezzo che la giovane generazione ostentava verso il suo stile. Nel 1656 egli si dimise dalle sue funzioni alla Corte di Dresda, che furono assunte dal perugino Bontempi, il quale, per una singolare ironia, dedicò al vecchio campione della musica tedesca il suo trattato di composizione, dove i metodi e i principi, combattuti da Schütz con tanta tenacia, venivano eretti a regola inviolabile.

Il periodo, che segue immediatamente la guerra dei trent'anni, segna per la Germania una fase di generale stagnazione. Dopo questo uragano devastatore, l'anima del popolo tedesco non si trova purificata e rinnovata dalle sventure, ma sembra piuttosto cedere a quella brama di facili godimenti e a quel rilassamento dei costumi, che talvolta seguono nella vita delle nazioni come effetto immediato di miserie e di calamità, prolungatesi per troppo tempo. In simili circostanze, le grandi molle ideali del sentimento e della passione che informano di sè lo spettacolo della vita, si allentano. Il livello della coscienza morale si abbassa. Le più alte attività

dello spirito si degradano, piegandosi ai compromessi e agli adattamenti della moda imperante, che impone i suoi capricci dispotici e le sue fittizie e fattizie convenzioni. Questo appunto si verifica in Germania nella seconda metà del seicento, facendo prevalere l'opera italiana, non nella sua forma più alta e progressiva, quale l'avevano foggiate Monteverdi, Cavalli e Cesti, ma sotto l'aspetto più vacuo e fastoso.

In Baviera essa fu introdotta dai gesuiti, che ne avevano fatto un mezzo di edificazione morale piacevole ed allettante. Nel 1653 venne offerto a Monaco il primo saggio del nuovo stile drammatico-musicale: l'*Arpa Festante* del padre G. B. Maccioni, poeta, compositore, virtuoso d'arpa, critico e diplomatico. Il libretto di quest'opera segna il trionfo della fatuità cortigiana e di quella passione per le sottigliezze allegoriche, fatte unicamente per mettere in gioco tutte le forze dell'intelletto, senza indirizzarle a un degno scopo, per il piacere affatto sterile e puerile di esercitare il pensiero a vuoto. La musica è l'elaborazione composta d'un dilettante, al corrente dei procedimenti di Cesti e Monteverdi, ma senza alcuna traccia di personalità.

L'anno seguente, la principessa Adelaide di Savoia, duchessa di Baviera, musicista appassionata, fece rappresentare la *Ninfa Ritrosa* su libretto di Pietro Bonarelli, a cui appose le note un musicista sconosciuto; e lo stesso anno venne rappresentato un torneo con soli e cori, che s'intitolava *Mercurio e Marte discordi*, d'autori ugualmente ignoti. Fino dall'arrivo della principessa Adelaide a Monaco, s'era progettato di sostituire alla sala d'Ercole, dove abitualmente avevano luogo le rappresentazioni teatrali, una nuova sala di spettacoli, che nel 1657 venne innalzata sul modello del teatro palladiano di Vicenza, e inaugurata con l'*Oronte* su libretto del castrato Sorlisio.

Per il teatro bavarese lavorò anche Johann Kaspar Kerll, che ebbe come librettisti gl'italiani Giorgio-Giuseppe Alcaini, il marchese Pallavicino, Gisberti e Sbarra. Ma la musica delle sue opere è perduta, e i libretti non sono che un tessuto di adulazioni grossolane e d'insulse allegorie, sebbene non manchi in qualcuno di essi il tentativo di far rivivere quadri storici ed evocazioni della leggenda germanica o scandinava.

L'italianizzante Kerll ebbe per successore l'italiano Ercole

Bernabei; e dal 1670 Monaco fu uno dei più attivi focolari tedeschi d'arte italiana.

A Vienna, l'importazione dell'opera italiana fu analogamente favorita e promossa da Sovrani, musicisti e musicofili, quali Ferdinando III, Leopoldo I, Giuseppe I, Carlo VI e Maria Teresa (¹).

I più illustri compositori convenuti a Vienna e figuranti nel repertorio del teatro viennese furono: Antonio Draghi, Cesti, Antonio Bertali, Caldara, Abbatini, Sartorio, A. Scarlatti, B. Pasquini, Tosi, Sances, i due Bononcini. Un posto a parte spetta a Johann Joseph Fux (1660-1741), non tanto per il merito reale delle sue opere, quanto per la celebrità da lui raggiunta. La sua copiosa produzione comprende otto opere di circostanza destinate a celebrare nascite, anniversari e matrimoni; la più applaudita delle quali fu *Costanza e Fortezza*, rappresentata a Praga nel 1723 per l'incoronazione di Carlo VI. L'opera fu allestita in un vastissimo anfiteatro sotto la guida di Caldara che diresse un complesso di 170 coristi e 200 suonatori d'orchestra, tra i quali erano il flautista Quantz, futuro maestro di Federico II, il violini-

(¹) Ferdinando III, che regnò per vent'anni (1637-1657), compose messe, inni, mottetti sonate, un *Drama Musicum* e un madrigale, citato dal Kircher nella sua *Musurgia*. Questo imperatore fece venire a Vienna la prima compagnia italiana di cantanti e suonatori, iniziando quelle consuetudini di gusto e di cultura musicale prettamente italianeggianti, che regnavano nella capitale austriaca al tempo di Rossini, e che Wagner qualificò un tradimento allo spirito tedesco.

Leopoldo I, che tenne lo scettro imperiale dal 1657 al 1705, clavicembalista distinto, compositore fecondo, autore di 13 oratori e di numerosi pezzi inseriti in varie opere profane, prodigò incessantemente incoraggiamenti e favori ai maestri italiani.

Giuseppe I, che regnò dal 1705 al 1711, fu a sua volta flautista, pianista e compositore; mentre Carlo VI, che gli succedette dal 1711 al 1740, autore di due miserere con accompagnamento strumentale, giunse nella sua passione per la musica fino a dirigere personalmente l'orchestra, moltiplicò le rappresentazioni teatrali, sia alla Hofburg, sia nel suo castello della Favorita, poi teatro Theresianum, valendosi del concorso di tutta l'aristocrazia viennese; chiamò alla sua Corte Caldara, Conti, Porsile, portando al massimo grado la voga dell'italianismo. Adler, in due volumi, apparsi nel 1892-93, ha curato una scelta delle composizioni dei tre primi imperatori musicisti.

sta Tartini col suo allievo Graun, il virtuoso di tiorba Francesco Conti, autore di quindici grandi opere destinate ad illustrare analoghe feste e cerimonie.

A Dresda l'opera italiana fece il suo ingresso col *Paride* di Bontempi, rappresentato nel 1662 per il matrimonio della figlia del Principe Elettore. In questa Corte la musica francese contese il campo all'italiana, senza però riuscire a scemarne il predominio. Dresda, specie al principio del settecento, accolse con grande favore i maestri italiani e fu uno dei centri più frequentati dei migliori artisti d'Europa. Vi troviamo i violinisti Pisendel, allievo di Vivaldi, e Volumier, belga d'origine, stabilitosi dapprima a Berlino, donde nel 1709 passò alla Corte di Dresda; il liutista improvvisatore Silvius Weiss di Breslavia; il clavicembalista Hebenstreit, l'organista Petzold, il contrabassista boemo Zelenka, il cornista Hampel, i fratelli Besozzi, virtuosi di oboe, il suonatore di viola da gamba Abel, e tutta una falange di cantanti e suonatori che portavano il loro contributo ai concerti e alle feste di Corte. Il melodramma vi prese stabile dimora nel 1685 col bresciano Pallavicino ed ebbe un periodo particolarmente brillante dal regno di Federico Augusto I (1724-1733), alla guerra dei sette anni (1756-1763). I compositori che vi godettero maggior fama furono: Antonio Lotti, che vi giunse nel 1717, munito d'un regolare congedo dei procuratori veneziani, in compagnia della moglie, la cantatrice Santa-Stella, e di altri musicisti, quali il cantore Senesino e il violinista Veracini, inaugurandovi nel 1719 il nuovo teatro d'opera col suo *Giove in Argo*; il bolognese Ristori, che occupò le funzioni di maestro di cappella alla Corte, facendovi rappresentare le opere buffe *Calandro* (1726) e *Don Chisciotte* (1727); Hasse, che fece la sua comparsa sulla scena artistica di Dresda nel 1731 e, tranne un intervallo, vi dominò per trent'anni. Egli esordì col *Cleofide* e con l'*Alessandro nelle Indie*, e non diede meno di 25 drammi lirici su libretti metastasiani, d'impronta prettamente italiana, nei quali sua moglie, la cantatrice Faustina, tenne i principali ruoli. Furono altresì alla corte di Dresda: Mingotti, che nel 1747 vi si recò a capo d'una compagnia italiana proveniente da Amburgo, e Locatelli, che nel 1748 succedette ad Hasse nel favore del pubblico e dei principi, facendo rappresentare opere di Galluppi e Porpora.

Fu soltanto nel 1700 che si diedero a Berlino rappresentazioni d'opera in lingua italiana e tedesca. Nel 1701 Federico I, Re di Prussia, fece rappresentare alla sua Corte *La Festa dell'Imeneo* con musica di Ariosti, e nel 1703 il *Poli-femo* di Bononcini. Sotto il regno di Federico Guglielmo I (1713-1740), la musica fu bandita con gli articoli di lusso, per riapparire col Re, flautista, Federico II, che impose con tirannico despotismo al pubblico della capitale prussiana un'assoluta egemonia della musica italiana, ch'egli prediligeva, facendo del suo gusto personale la legge inderogabile a cui tutti dovevano inchinarsi, con una osservanza disciplinare non meno rigida di quella che governava il suo esercito.

Ad Hannover l'opera fu inaugurata nel 1689 con l'*Henrico Leone*, di Steffani, il quale fece altresì rappresentare le sue opere a Brunswick, dove nel 1691 s'aprì un teatro che, dopo aver accolto alternativamente compositori tedeschi ed italiani, alla metà del secolo XVIII si consacrò interamente a questi ultimi.

A Stuttgart, focolare artistico della Germania del sud, il recitativo e l'aria furono introdotti, fra il 1698 e il 1704, da Kusser che vi organizzò le prime rappresentazioni di melodrammi. In seguito la Corte del Wurtemberg fu illustrata dalla forte personalità di Jommelli che, nominato primo maestro di cappella nel 1754, compose per il teatro di Stuttgart alcune opere, che si scostano alquanto dalla consuetudine italiana per la maggiore importanza da lui attribuita all'elaborazione armonica e per la densità degli accompagnamenti orchestrali; tratti che rivelano l'influsso del nascente sinfonismo tedesco e che il Burney, nel suo italianismo unilaterale e un po' angusto, additava come sintomi di decadenza, mentre oggi appaiono quasi segni annunziatori della concezione gluckiana del dramma musicale, che stava per sostituirsi a quella metastasiana, ormai esaurita in tutte le sue possibilità di sviluppo e prossima a tramontare.

Vi furono naturalmente delle tappe nei progressi dell'italianismo in Germania. Da principio lo spirito nazionale non si lasciò sconfiggere senza qualche conato di resistenza e, pur dovendo cedere all'orientamento generale, mostrò qua e là qualche residuo d'originalità e d'indipendenza. Ma in breve volger d'anni l'infiltrazione dell'elemento straniero permise tutti gli strati sociali. Il favore di cui godevano i musi-

cisti italiani, anzichè spronare i tedeschi a iniziare una energica reazione mirante a rivendicare i diritti ed i compiti dell'arte nazionale, a perseguirne gl'ideali, a consolidarne i caratteri, li traeva a portare la loro emulazione sul terreno della stessa arte italiana, di cui adottavano forme e procedimenti, tentando di combattere gli avversari con le stesse loro armi, senz'avvedersi dell'inevitabile naufragio a cui, seguendo questa via, avrebbero tratto l'autonomia artistica della nazione.

Per vedere fino a qual segno la moda dell'italianismo aveva fatto breccia nel gusto del pubblico tedesco e nelle consuetudini teatrali dell'epoca, basta por mente al quadro che Johann Kuhnau, predecessore di Bach alla Thomasschule di Lipsia, traccia della vita musicale del tempo in un suo curioso romanzo dal titolo: *Der Musikalische Quak-Salber* (*Il Ciarlatano Musicale*). In esso scorgiamo come non fossero soltanto i principi e la borghesia a proteggere e propagare il gusto e il costume dell'opera italiana, ma altresì il popolo, sul quale i virtuosi italiani esercitavano lo stesso fascino che avvinceva e soggiogava le classi più elevate della società. Quando i protagonisti del romanzo di Kuhnau s'arrestano in un albergo di campagna per offrire le loro esibizioni canore agli artigiani e ai contadini dei villaggi, ottengono il medesimo entusiastico consenso che li aveva accompagnati di città in città, salutati dagli applausi dei ricchi mercanti.

Si comprende quindi come il generoso tentativo, perpetrato dai cittadini di Amburgo per salvare l'arte nazionale e fondare un teatro in lingua tedesca, fosse a priori condannato all'insuccesso, non trovando nell'anima nazionale e popolare quella rispondenza d'entusiastico consentimento che, ancora un secolo dopo, Mozart non riusciva a risvegliare, e che Weber e Wagner non dovevano suscitare che a prezzo di lunghe lotte e di sforzi tenaci; ciò che, per altro, non può in alcun modo scemare la simpatia che merita la nobile iniziativa degli amburghesi, solleciti dei destini artistici della patria.

La situazione privilegiata di Amburgo, che le devastazioni, altrove cagionate dalla guerra dei trent'anni, avevano in parte risparmiato, predisponavano la grande città anseatica a farsi iniziatrice di un'impresa teatrale, il cui successo finanziario sembrava essere garantito dalla popolazione nu-

merosa, dal pubblico benessere, dalle prospere fortune delle industrie e dei commerci, dalla presenza d'una fiorente colonia straniera e, sopra tutto, dal fervido zelo d'una borghesia ricca, amica delle arti, fiera della sua libertà, vogliosa di competere con quella della potente Repubblica di Venezia, che aveva saputo dare alla superba regina dell'Adriatico il lustro di teatri, celebrati in tutta Europa.

Anche prima che si pensasse alla fondazione d'un teatro d'opera tedesca, la musica era molto coltivata ad Amburgo nel secolo XVII, e artisti reputatissimi avevano stabile dimora in questa città, come il cantante, oboista e compositore, Joseph Selle, che dopo il 1630 tenne la direzione musicale di tutte le principali chiese; Christoph Bernard (1628-1692), che gli succedette con analoghe funzioni dopo il 1664; il violinista Johann Schop, e gli organisti Matthias Weckmann, Scheidemann e Reinken.

Nel 1668 s'era fondato un Collegium Musicum, società d'amatori e di professionisti che si riunivano nel refettorio del Duomo, dove avevano luogo esecuzioni di carattere intimo. Questo aspetto, a un tempo popolare e familiare, dava alla vita musicale di Amburgo una fisionomia particolare, che imprime la sua orma al teatro nascente; giacchè, mentre nelle altre città tedesche le rappresentazioni teatrali erano state fino dalle loro origini un privilegio delle Corti principesche e delle sale dell'aristocrazia, ad Amburgo fu la borghesia che si mise a capo del movimento, facendo partecipe e solidale tutto il popolo nella comunanza degli interessi e delle aspirazioni.

Nel 1677 si costituì una società, di cui facevano parte il duca di Holstein e Gerhard Schott, che divenne in seguito borgomastro di Amburgo, e al quale fu affidata la direzione del teatro, inaugurato al Gänsemarkt il 2 gennaio 1678. Schott si consacrò interamente all'impresa, restandone l'anima fino alla sua morte, avvenuta nel 1702. Il compito non era facile trattandosi di vincere l'opposizione dei pietisti, che non avevano tardato a manifestare la loro avversione agli spettacoli teatrali, scatenando un'accanita lotta teologica. Questo spirito puritano ebbe tale potere da far passare all'opposizione perfino i maestri che più avevano contribuito alla gloria del teatro d'Amburgo, come Mattheson, che dopo aver spezzato molte lance in favore dell'opera, si compiac-

que del suo fallimento. Non ci voleva meno della fede e dell'energia di Schott per sormontare tutti gli ostacoli. Le tendenze religiose si fecero strada fino dallo spettacolo inaugurale del teatro amburghese, in occasione del quale fu rappresentato un *Adamo ed Eva, Creazione, Caduta e Redenzione dell'Uomo* ⁽¹⁾; mirabile soggetto d'epopea, a cui mal corrisposero le scarse risorse vocali e strumentali di cui si disponeva. Il libretto era del poeta di Corte, Richter, la musica d'un allievo di Schütz, Johann Theibe, dotto contrappuntista ma affatto sprovvisto di senso teatrale. L'anno seguente si diedero altri *singspiele* su soggetti biblici: *Micheal und David*; *Esther*; *Die Geburt Christus*, ecc.

Le spese delle rappresentazioni erano sostenute da ricchi commercianti. I cantanti, di solito assai mediocri, si reclutavano un po' dappertutto, e alle esecuzioni prendevano parte gli stessi cittadini amburghesi, ecclesiastici, studenti, fanciulle di famiglie borghesi, donne del popolo e mercanti. La cittadinanza d'ogni classe e condizione v'era così rappresentata. A quelli che possedevano una bella voce senza conoscere la musica, s'insegnava pazientemente la parte ad orecchio. Non si voleva sentir parlare di castrati, i « Welschen Kapaunen », come li chiamava Mattheson. L'orchestra, ridottissima, comprendeva il clavicembalo, a cui era affidata la realizzazione del basso continuo, il basso di viola e di violino, la tiorba, la viola da gamba e, successivamente, il violoncello e il contrabasso rinforzato dal fagotto. I violini, a cui si aggiunsero più tardi i flauti e gli oboi, eseguivano i ritornelli. Le trombe non s'impiegavano di solito che per le fanfare, intonate per solennizzare l'ingresso nel teatro di qualche grande personaggio.

Le macchine avevano grande importanza nell'opera di Amburgo che, per questo rispetto, s'ispirava all'esempio di Venezia. Le due parti della scena potevano essere separate da una tela, ciò che consentiva mutamenti più rapidi.

Dal 1678 al 1686 si diedero ad Amburgo 28 opere nuove, di cui quattordici del solo Johann Wolfgang Franck, (nato

(1) « *Adam und Eva, oder der Geschoffene, Gefallene, und Aufgerichteter Mensch* ».

verso il 1641) nessuna delle quali si è conservata. Di questo compositore, assai poco conosciuto, sappiamo che dal 1673 al 1678 fu maestro di cappella alla Corte principesca di Ansbach, donde nel 1679 dovette fuggire dopo avere, per gelosia, uccisa la moglie e ferito un musicista addetto alla cappella. Trasferitosi ad Amburgo, lavorò dal 1679 al 1686 per il teatro di questa città. Dal 1690 al '95 appartenne alla vita musicale londinese, organizzando con Robert King i « Concerts of vocal and instrumental music », e componendo musiche per diverse rappresentazioni teatrali, fra cui la commedia *Love's Last Shift* di Colley Gibber (1695). Pare si recasse in seguito in Spagna, dove, sebbene accolto con favore, sarebbe morto assassinato nel 1700. Egli scrisse pure molta musica religiosa, per la maggior parte su parole di Elmenhorst. Del valore delle sue opere si può giudicare dalle raccolte di arie pubblicate ad Amburgo dal 1680 al 1696, con l'evidente intenzione di offrire un florilegio delle sue migliori pagine di musica drammatica. Vi trascorre talvolta per entro un soffio di eloquenza grandiosa che fa pensare ad Haendel, sia per il carattere di gioiosa esultanza degli ampi vocalizzi, che per la maestà imperiosa di certe melodie e di certi recitativi.

Grande importanza sugli esordi e le direttive dell'opera di Amburgo ebbe pure Johann-Siegmund Kusser (Presburgo, 13 febbraio 1660-1727, Dublino), che viaggiò molto all'estero, acquistandosi fama europea e famigliarizzandosi specialmente con la musica francese, ch'egli apprese studiando a Parigi dal 1674 al 1682 sotto la guida di Lulli. Fu addetto al servizio della cappella di Stuttgart (1682), poi al servizio di Guglielmo di Furstenberg, vescovo di Strasburgo (1683-'85, e dal 1690 al '93, circa, maestro di cappella alla Corte di Brunswick-Wolfenbüttel. Passò ad Amburgo nel 1693, dove associatosi a Jacob Kremberg, ottenne nel 1694 la direzione dell'opera, ch'egli condusse egregiamente fino alla fine del 1695, così dal punto di vista finanziario che da quello artistico, tanto da meritarsi l'elogio di Mattheson, che nel suo *Vollkommener Kapellmeister* lo indica come il modello dei direttori d'orchestra.

Come compositore, Kusser esordì sul teatro d'Amburgo con l'opera *Erindo*, su libretto di Bressand, seguita da altre, di cui una sola, *Giasone*, già rappresentata a Brunswick nel

1692 e ripresa ad Amburgo tre anni dopo, ci è pervenuta in un manoscritto di Keiser, conservato alla Biblioteca Nazionale di Berlino ⁽¹⁾. Nel 1696 la presenza di Kusser è segnalata a Norimberga e ad Augsburg. Si recò in seguito in Inghilterra e nel 1710 divenne maestro di cappella del viceré d'Irlanda e della cattedrale di Dublino, ove trascorse il resto della sua vita.

Kusser fece rappresentare ad Amburgo opere italiane, che venivano però cantate in tedesco, e diede un posto d'onore a quelle di Agostino Steffani, già rappresentate ad Hannover. Carattere energico e volitivo, Kusser portò un contributo particolarmente efficace all'organizzazione della scena lirica amburghese, attendendo con vigile cura alla formazione e alla piena efficienza di tutti i dettagli della rappresentazione ⁽²⁾.

Ma la più forte personalità artistica che abbia illustrato il teatro amburghese, è quella di Reinhard Keiser, melodista abbondante, fresco, geniale, che esercitò un influsso veramente notevole sui destini dell'opera tedesca e su quelli del lied, e al quale Haendel va debitore di molti procedimenti dell'arte sua. Nato a Teuchern, tra Weissenfels e Lipsia, nel 1674, Keiser era figlio d'un organista che aveva fatto altresì buone prove nella composizione. Egli studiò alla Thomasschule di Lipsia, sotto la guida di Johann Schelle, e nel 1692 si recò alla corte di Brunswick-Wolfenbüttel, che possedeva il più bel teatro d'opera della Germania del nord, dove poté approfittare dell'insegnamento di Kusser, che ap-

⁽¹⁾ Altre opere di Kusser sono: *Ariadne* (Brunswick, 1692); *Helikonische Musenlust* (Stuttgart, 1700); *Erindo oder die Unsträfliche Liebe* (Amburgo, 1693); *Die unglückliche Liebe des tapfern Jasons* (Brunswick, 1692-Amburgo, 1697). Si posseggono inoltre di Kusser *suites* di danze, ricavate dalle opere seguenti: *Julia* (Brunswick, 1690); *Kleopatra* (id., 1691); *Narcissus* (id., 1693); *Porus* (Amburgo, 1694); *Scipio Africanus* (id., 1694); *Pyramus und Thisbe* (non rappresentata); *Der Verliebte Wald und Junio* (Stuttgart, 1699), ecc.

⁽²⁾ La musica di tutti i Singspiele, rappresentati ad Amburgo durante i primi quindici anni, è perduta. Soltanto i libretti si sono conservati. Dal 1688 al 1702 l'autore e riduttore principale è Christian Heinrich Postel. La preoccupazione costante di adattare il testo biblico alle esigenze dello spirito popolare, genera pedestrità, aggravate dall'uso di forme dialettali.

punto in quel periodo vi occupava la carica di Kapellmeister e che lo iniziò specialmente allo stile francese. Nel 1693 Keiser diede a Wolfenbüttel la sua prima opera, *Basilius*, che ottenne un grande successo e, approfittando dell'esperienza di Küsser, assimilò le forme melodiche, di cui Steffani aveva dato esempio nelle sue opere e nei suoi mirabili duetti da camera, e i procedimenti della declamazione lullista. Dal 1697, Keiser fece rappresentare ad Amburgo un gran numero di opere, per la maggior parte composte su parole del poeta Postel, e rivelanti la duplice influenza di Lulli e Steffani. Fra esse si possono menzionare: *Giano* (1698), composto per festeggiare la pace di Ryswick, e *Pomona* (1702), affine per la comicità vivace e spiritosa all'opera napoletana.

Furono questi gli anni più fortunati della carriera di Keiser, divenuto Kapellmeister del teatro di Amburgo e riconosciuto senza contrasti come il maggiore esponente del melodramma tedesco; e furono anche gli anni più gloriosi dell'opera amburghese, alle cui rappresentazioni affluivano spettatori da ogni parte della Germania. La musica era in pieno fiore nella città, e gli ambasciatori stranieri che vi dimoravano, solevano offrire concerti, spiegandovi un fasto principesco. In questo ambiente di feste sontuose, Keiser prese a condurre la vita d'un gran signore, prodigo e dissipato. Nel 1705, dopo la morte di Schott, egli volle assumere la direzione amministrativa del teatro, ma in capo a quattro anni dilapidò i fondi destinati al suo funzionamento, portando l'impresa allo sfacelo.

Queste traversie non valsero tuttavia a scemare il getto copioso della sua vena che, stimolata dall'emulazione destata in lui dall'apparizione delle prime opere di Haendel, zampillò in quel periodo con inesausta dovizia, dando origine ad alcune delle sue migliori opere, come il *Claudius*, primo esempio di opera tedesca in cui il libretto alterna parole tedesche e italiane, riaprendo così la porta all'italianismo, che con tanti sforzi si era voluto bandire. L'*Octavia* (1705) e l'*Almira* (1706) furono composte per rivaleggiare con l'*Almira* e il *Nerone* di Haendel, il quale, dal canto suo, non sdegnò d'introdurre in opere posteriori alcune arie del suo competitore, riproducendole quasi testualmente.

Il libretto dell'*Octavia*, per quanto d'una semplicità che

può apparire puerile rispetto a certe tragedie di Busenello o di Quinault, non manca d'una certa scorrevolezza, ed ha l'ingenua bonomia dell'improvvisazione istintiva. La musica è specialmente notevole per la ricerca di effetti strumentali; effetti che Keiser, nella prefazione a una raccolta di brani tratti dalla sua opera pubblicata nel 1706, addita, come uno degli scopi precipui della musica, vantandosi di: « dipingere « la giustizia, la collera, la compassione, l'amore, la generosità, ecc., nella loro naturale immediatezza, e di costringere « il cuore ad infiammarsi per tale o tal'altra passione ».

Questa preminenza data ai fattori strumentali come mezzo di espressione drammatica, avvicina Keiser più a Monteverdi che a Lulli, il quale sacrifica sempre deliberatamente l'elemento orchestrale alla voce. Riferendosi ad esempi tratti dalle opere di Keiser, Mattheson, suo discepolo ed amico, nota la possibilità di rappresentare sentimenti e passioni mediante il linguaggio strumentale. « L'artista » — egli scrive — « deve riuscire ad esprimere tutte le disposizioni « dell'animo per mezzo di semplici concatenazioni d'accordi, « e senza il sussidio delle parole, come se si trattasse d'un « vero discorso parlato ».

Rischiato dall'esempio di Lulli, Keiser pone una cura non minore alle inflessioni e alla giustezza del recitativo, così che Mattheson poté additare in lui il maestro del recitativo tedesco, e desumere dagli esempi di Keiser le regole fondamentali di questa forma espressiva, redatte nel suo *Kern der Melodischen Wissenschaft*. Romain Rolland non esita ad asserire che Keiser ha creato il primo grande modello del recitativo-arioso di G. S. Bach. Al tempo stesso, Keiser viene generalmente indicato come un melodista singolarmente dotato, che eccelle in particolar modo nell'espressione dell'amore, anticipando uno dei tratti psicologici più caratteristici di Mozart. « Nella pittura dell'amore » — dice Mattheson — « io credo che mai nessuno l'abbia sorpassato ».

Tutti questi doni naturali, approfonditi dall'esperienza e dalla riflessione, contrassegnano molte pagine dell'*Octavia*, in cui lo stesso Rolland nota la profondità d'accento, la grazia plastica, la gravità religiosa delle più elevate pagine di Haendel.

Ma tutte queste forze e queste qualità non valsero a procacciare a Keiser, giunto sull'orlo della rovina, l'appoggio di

qualche mecenate che gli avrebbe procurata la tranquillità necessaria al lavoro. Caduta l'opera di Amburgo, Keiser, perseguitato dai creditori, dovette sparire per due anni dalla città e darsi a vita errabonda, durata dalla fine del 1706 al principio del 1709. Contemporaneamente alla direzione dell'opera, egli dovette lasciare quella dei concerti, che dal 1700 organizzava con grande successo e che avevano acquistato grande popolarità.

Ma la tenacia della sua volontà, congiunta a una certa elasticità e adattabilità di temperamento, lo salvò da un naufragio totale, serbando invulnerate le sue migliori energie. Le sventure e le avversità, pur non avendo su di lui e sulla sua arte alcuna efficacia rinnovatrice e fecondatrice, come avviene di solito per le nature dotate di alti sensi umani e di gagliarde facoltà passionali ed affettive, lasciarono però intatta e inalterata la tempra spirituale del suo mondo interiore, simile anche per questo suo carattere d'inalterabile serenità e di pacata euforia, a quello mozartiano; e non andò molto che Keiser poté rientrare ad Amburgo, dove dal 1710 al 1717 fece rappresentare ben 21 opere nuove, a cui bisogna aggiungere numerose cantate e passioni, prelude al genere della passione drammatica immortalata da Bach. È questo il periodo più fecondo della sua attività, in cui bisogna segnalare come degni di particolare rilievo: *Orpheus* (1709); *L'Inganno Fedele* (1714); in cui si trovano arie e dialoghi che anticipano forme caratteristiche di Bach, e cori in cui trascorre un presagio dell'ardore e della grandiosità di Haendel. Grandissimi pregi sono pure attribuiti dal Rolland al *Croesus* (1711), e particolarmente alla *ouverture* in tre parti, in cui il critico francese crede scorgere analogie con l'*Acis et Galathée* di Lulli. Il Rolland addita come specialmente notevole il coro che segue immediatamente l'*ouverture*, dove le voci e i violini tracciano ampi disegni, rinforzando le squillanti sonorità delle trombe, mentre i bassi procedono con larghe volute di carattere eroico, e un breve e delizioso preludio strumentale per oboe, violino, violoncello e fagotto, oltre a parecchie arie in cui respira la tenerezza e la maestà di quelle haendeliane, o si preannunciano le linee armoniose e le proporzioni euritmiche di Gluck ⁽¹⁾. Vivo

(¹) R. ROLLAND: *Les Origines de l'Opéra Allemand*; nella « Encyclopédie de la Musique » del Lavignac (1912).

è inoltre in Keiser l'amore della natura e il sentimento popolare; tratti che attestano in lui l'artista prettamente tedesco, segnando una linea d'unione fra certe sue pagine e la Sinfonia Pastorale di Beethoven o il *Freischütz* di Weber.

L'anno 1717 segna la fine del più glorioso periodo della carriera amburghese di Keiser, e comincia per lui una serie di continui pellegrinaggi, di cui sarebbe difficile additare tutte le tappe. Nel 1717 si trasferì a Copenaghen. Dal 1719 al '21 dimorò a Stuttgart, dove cercò inutilmente di ottenere il posto di Kapellmeister del duca di quella città. Nel 1722, dopo un breve soggiorno ad Amburgo, ritornò a Copenaghen, dove divenne maestro della cappella reale di Danimarca, e dove nel 1723 fece rappresentare un *Ulisse*. Nel 1724, tornato ad Amburgo, vi fece eseguire l'oratorio *Davide Vittorioso*, composto probabilmente durante il soggiorno di Stuttgart. Ma il gusto del pubblico amburghese s'era distratto dall'opera. Gl'impresari e i direttori di compagnie teatrali cercavano stimolarne la curiosità importando gl'intermezzi comici italiani, che facevano la delizia di tutti i viaggiatori stranieri, e venivano accolti dovunque con grande favore. Keiser si rivolse alla commedia musicale, forse sotto l'influsso del fecondissimo Georg-Philipp Telemann, che dal 1722 dirigeva l'opera amburghese, dimostrando una inclinazione spiccata per quella comicità facile e grossolana, di cui contribuì più d'ogni altro a propagare in Germania il pessimo gusto. Fino dal 1710 Keiser aveva dato alle scene amburghesi un *singspiel*: *Die Leipziger Messe*, che sembra essere stata la prima opera comica tedesca. Nel 1725 egli ritornò a questo genere con una farsa: *La Fiera d'Amburgo o il Felice Inganno* ⁽¹⁾, pittura molto ardita ma non priva di sale comico, che rappresentava macchiette note nella città ed episodi di vita colti dal vero. Il successo fu tale da indurre Keiser a ritentare la prova nel corso dello stesso anno con *Die Hamburg Schlachtzeit*, dov'erano rappresentati quadri di vita popolare; ma questa volta la soverchia salacità delle allusioni licenziose provocò uno scandalo. La censura vietò gli spettacoli. Keiser lasciò da parte la commedia musicale, senza tuttavia rinunciare alla *vis comica*, che costituisce il tratto più spiccato e caratteristico delle sue ultime

(1) « *Der Hamburger Jahrmarkt, oder der glückliche Betrug, ein scherzhaftes Singspiel* ».

opere teatrali. Nel 1728 fu nominato Cantor del Duomo di Amburgo, carica gravosa e scarsamente retribuita, che assorbì quasi interamente la sua attività, distogliendolo dal teatro. In quest'ultima fase della sua produzione egli compose specialmente musica sacra e oratôri, che Mattheson ammirava molto e che in seguito andarono perduti.

La situazione del vecchio maestro peggiorava di giorno in giorno. Il livello della cultura musicale, un tempo così fiorente ad Amburgo, scadeva sempre più. La musica sacra aveva perduta l'eccellenza d'un tempo lasciandosi permeare da infiltrazioni teatrali, mentre, d'altro canto, l'opera veniva negletta e trascurata dal pubblico che, dimentico d'aver dato alla sua città la gloria d'un teatro nazionale tedesco, non aveva più occhi ed orecchi che per la produzione straniera, prestando tutt'al più un po' d'attenzione ad Haendel che dal suo soggiorno italiano, consacrato da clamorosi successi, aveva ricevuto tutti i titoli di legittimità necessari ad imporsi autorevolmente nel dominio dell'opera, dove regnava assoluto ed esclusivo il prestigio del pubblico e dei maestri italiani, dominatori ed arbitri del teatro musicale europeo.

Keiser si vide costretto a comporre recitativi ed arie per opere di Lulli, Haendel e di maestri italiani più in voga. E, malgrado tutti gli ostacoli che impedivano la libera espansione del suo genio; malgrado l'incomprensione e l'isolamento in cui era lasciato; malgrado la sensazione precisa d'aver fallito lo scopo principale della sua vita, a cui aveva dedicato, con lena infaticabile, forze e aspirazioni tra aspre vicende di vittorie e di sconfitte, di successi e di cadute, in un continuo accrescersi delle angustie e dei disagi morali e materiali, gli ultimi anni della vita di Keiser si mostrano ancora giovanilmente attivi e fecondi, testimoniando fino all'ultimo quell'interiore equilibrio, quella imperturbata serenità di spirito, che l'età avanzata e le alterne vicissitudini non avevano potuto alterare e che, come già s'è accennato, anticipano in questo maestro, posto a cavaliere tra la seconda metà del seicento e la prima del settecento, un lineamento, apparso circa un secolo più tardi nella fisionomia spirituale di Mozart.

Nel 1738 il teatro d'Amburgo chiuse i suoi battenti. Era il crollo totale dell'edificio che Keiser aveva innalzato con tanti sforzi. Nello stesso tempo il vecchio maestro fu colpito

da un grave lutto familiare, perdendo la moglie da lui teneramente amata. Da quel momento egli abbandonò la composizione, cercando conforto nell'affetto d'una figlia, eccellente cantatrice, e spegnendosi ad Amburgo il 12 settembre 1739.

I contemporanei sentirono che la Germania aveva perduto il suo più forte compositore drammatico. Telemann e Mattheson lo celebrarono; Hasse, erede diretto della sua fama, lo considerò uno dei primi musicisti dell'epoca, ponendolo accanto ad Alessandro Scarlatti. Si può credere che Hasse facesse conoscere le opere di Keiser al piccolo Mozart, ch'egli conobbe e protesse. Comunque, i principi estetici di Keiser furono conservati e tramandati alla posterità negli scritti di Mattheson, che addita le sue opere come modelli di declamazione musicale. D'altra parte Keiser, come già s'è accennato, ebbe una influenza diretta sulla creazione e lo sviluppo del lied strofico, influenza che si fece sentire anche su Johann Abr. Peter Schulz, il maggiore esponente del lied popolare tedesco nella seconda metà del settecento ⁽¹⁾.

(1) Il lied polifonico fu tra le forme più coltivate dai maestri fiamminghi e tedeschi del XVI secolo. Quale iniziatore del lied monodico si suole indicare Heinrich Albert, parente e discepolo di Schütz. Nato a Lobenstein nel 1604, morto a Königsberg nel 1651, Albert studiò dapprima diritto a Lipsia, recandosi poscia a Königsberg e in seguito a Varsavia come addetto d'ambasciata olandese. Incarcerato, ebbe a soffrire duri patimenti, ma apprese a conoscere la musica popolare polacca, che influì notevolmente sulle sue composizioni. Nel 1628 fece ritorno a Königsberg, dove in capo a due anni divenne organista della cattedrale. Simon Dach e il gruppo letterario di Königsberg gli fornirono i testi delle arie ch'egli venne pubblicando dal 1638 al 1650, dove pratica tutte le forme del lied, valendosi abitualmente dell'antico canto popolare tedesco.

Fra i numerosi seguaci e imitatori di Albert si possono menzionare: Adam Krieger (1634-1666), organista alla Corte di Dresda e autore di lieder apparsi nel 1657, interessanti per la forma raffinata, per l'invenzione melodica ricca e varia, per l'accompagnamento scritto per un semplice basso continuo, ma completato da ritornelli strumentali a cinque parti; Johann-Wolfgang Franck, che lasciò dei *Geistliche Lieder* con basso continuo (Amburgo, 1681), ristampati nel 1685, 1687, 1700.

In generale tutti i compositori dell'opera d'Amburgo coltivarono questa forma, che il romanticismo doveva rendere interprete di squisite concezioni poetiche, e che in Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf raggiunge la sua espressione più perfetta.

Accanto a Keiser, e senza parlare di Haendel che iniziò ad Amburgo la sua carriera d'operista, la scena lirica di questa città accolse opere di Joh. Ph. Krieger, che vi esordì nel 1694; di Mattheson, che vi diede: *Pleiadi* (1699), *Porsenna* (1702), *Cleopatra* (1704); di Bronner (1666-1724), che vi fece rappresentare: *Eco e Narciso*, *Venere*, *Procris e Cefalo*, *Morte del grande Pan*, *Berenice* e, nel 1715, *La città d'Amburgo*; di Joh. Christ. Schieferdecker, noto organista; di Gottf. Grünewald, che vi diede un *Germanicus*, rappresentato dapprima a Lipsia nel 1704; di Christ. Graupner, che scrisse per la scena amburghese una *Didone* (1707), un *Ercole e Teseo* (1708), un *Antioco e Stratonice* (1708); un *Bellerofonte*, ecc.; di Joh. Georg. Conradi, pregiato direttore d'orchestra e autore, tra l'altro, d'un *Carlo Magno* (1692), d'una *Distruzione di Gerusalemme* (1692), e d'un *Genserico* (1693).

La scelta di tali soggetti attesta una varietà di tendenze e una alacrità di ricerche che dimostrano l'intensità e il fervore della vita teatrale amburghese, in cui le novità erano numerose e le riprese frequenti ad ogni stagione. Ma da tutto ciò non nacque una produzione originale e non uscì l'opera nazionale che si mirava a realizzare. Nessuno degli indirizzi, più o meno chiaramente additati e formulati dagli autori che portarono un contributo personale al teatro d'Amburgo, diede luogo a svolgimenti veramente fecondi, nè poté attuare risultati di valore e di significato non effimeri. Keiser ebbe sul dramma musicale idee eccellenti; ma esse rimasero allo stato immaginativo e non giunsero a concretarsi pienamente nell'opera, la quale, per quanto ricca di pagine geniali e significative, manca nel suo complesso di un orientamento unitario, d'una finalità perseguita con logica coerenza di mezzi e di fini, e rivela un ibridismo di forme e di derivazioni, che sviò questo forte compositore dal proposito vagheggiato di creare un'opera nazionale, facendolo troppo spesso ricadere nell'imitazione straniera.

§ III.

L'opera in musica, nata in Italia per un movimento fiorito spontaneamente dal popolo e investito dalla speculazione chiarificatrice dei dotti e degli umanisti che lo innal-

zarono a consapevolezza d'arte, non attecchì dunque sul suolo tedesco per tutto il seicento e per la prima metà del secolo successivo, se non come prodotto d'importazione e oggetto di elaborazioni tardive ed epigoniche. Come forma d'arte, l'opera in musica, pur esercitando una forte attrattiva sul pubblico tedesco con gli allettamenti della messa in scena e del virtuosismo canoro, si mostrò inconciliabile con le intime tendenze dello spirito nazionale e non produsse conseguenze di vero rilievo storico ed artistico. G. S. Bach, nel quale lo spirito germanico ha la sua prima grande incarnazione musicale, sebbene visse in mezzo a una generazione d'operisti e assistesse all'entusiasmo che l'opera suscitava in tutte le città tedesche, non pensò mai a scrivere per la scena; e quando si lasciò tentare dall'aria tripartita con ritornello alla maniera italiana, si mostrò impacciato dalla convenzionalità dello schema prestabilito, e raramente poté raggiungere le eccelse sfere dove abitualmente spazia la sua ispirazione, allorchè si mantiene libera da ogni freno. Fu certamente danno che Bach abbandonasse l'arioso semplice e solenne delle prime cantate per adottare l'aria italiana, come fu danno che preferisse all'austera semplicità dei testi ricavati dalla Sacra Scrittura e pervasi da un soffio di ardente misticismo, la poesia da libretto d'opera delle cantate successive. In ciò egli segue un movimento generale, orientato appunto in questo senso. Le sue prime cantate sono ancora interamente composte di cori e di recitativi ariosi, su versetti biblici e strofe di cantici. Non vi s'incontra alcuna aria a ritornello. Ma i poeti Hermann Neumeister e Salomon Frank lo convertono al nuovo stile ⁽¹⁾. Allora egli abbandona quasi interamente l'arioso, di cui s'era valso precedentemente nelle cantate dell'*Actus Tragicus*, consistente in una fusione efficacissima del recitativo e della melodia, che riesce naturalmente a un mirabile potenziamento del discorso poetico, sostenuto da un accompagna-

(1) 17 cantate ci sono pervenute su testi di Frank, tredici delle quali appartengono certamente all'epoca di Weimar (1708-1717) e, fra le altre, tre cantate sulla nostalgia della morte, di particolare bellezza. Delle cantate di Weimar, composte su testi di Neumeister, ci rimangono sette esemplari. Ma anche durante il periodo lipsiano (1723-1750) Bach ricorse a questi due autori.

mento di semplici accordi, a cui si alternano sapienti intrecci polifonici e tematici non appena si tratta d'illustrare un'idea ricca di pathos drammatico e un'immagine suggestiva, ritornando subito dopo alla prima semplicità. Questo recitativo bachiano, commentato ed ampliato dal discorso strumentale che ne dilata e ne intensifica il senso, moltiplicandone le virtù plastiche ed espressive, è una creazione originalissima del genio musicale tedesco, e anticipa il modello del declamato wagneriano. Era questa la via maestra per cui il dramma musicale in lingua tedesca avrebbe dovuto inoltrarsi; via, che Bach seppe genialmente additare, ma che egli non percorse fino in fondo, rivolgendosi al recitativo e all'aria di origine italiana.

In realtà però, l'aria bachiana serba anche in questa fase italianeggiante un carattere proprio che, mentre la contrassegna nettamente, ne circoscrive l'ambito espressivo entro una cerchia di mezzi e di fini che la differenziano dall'aria italiana. Infatti la melodia delle arie italiane è essenzialmente vocale e si adatta con duttile pieghevolezza alle inflessioni della voce umana, serbando alle fioriture dei vocalizzi la morbidezza dei passaggi dall'uno all'altro registro, mentre l'aria bachiana si svolge sinfonicamente trattando la voce come uno strumento. Bach snatura l'aria italiana in questo senso che, inventando il tema melodico, pensa agli strumenti e non alle voci. L'identità del tema e dell'accompagnamento, così naturale nell'aria italiana, dove la melodia si svolge in linee plastiche ben afferrabili, espressamente concepita per la voce, riesce sgraziata ed urtante in Bach, costringendo la voce a iperbolici contorcimenti, d'un barocchismo spesso grottesco. Se Bach non fosse stato così fuorviato, non avrebbe mai abbandonato quella declamazione melodica, intensificata e illustrata dall'accompagnamento sinfonico, di cui seppe foggiare esempi d'una stupenda efficacia; declamazione, perfettamente adatta alla rappresentazione drammatica di situazioni e personaggi, che Mozart riprenderà mirabilmente nell'ultima scena del *Don Giovanni*, servendosene per dare un potente risalto ai tragici ammonimenti del Commendatore, e Wagner trasformerà in quella particolarissima forma di recitativo, oscillante fra la tensione del declamato tragico e la libera espansione dello spiegato canto, che si è potuto talvolta contraffare, ma che nessuno ha saputo imitare.

Ma intanto, il problema della adattabilità della lingua tedesca alle esigenze prosodiche e alle inflessioni melodiche del discorso cantato, problema d'importanza capitale per l'esistenza dell'opera in musica, continuerà ad essere dibattuto in Germania come in Francia. Federico II, appassionato amatore del bel canto, riderà al solo pensiero che si possa ascoltare con diletto una cantatrice tedesca, dicendo di preferire il nitrito del suo cavallo; e l'annosa questione non cesserà di costituire l'aspetto più tipico delle polemiche, assiduamente ferventi sulle specifiche qualità e le reciproche influenze dei tre stili (italiano, francese e tedesco), facendo vagheggiare e sollecitare dai compositori tedeschi l'apparizione d'un musicista, che sapesse dare alla Germania un'arte vocale equivalente, per gradevolezza e perfezione, a quella italiana; musicista, atteso invano fino a Mozart nel campo dell'opera teatrale, e a Schubert in quello del lied.

Ma Bach, vero padre d'ogni grande manifestazione futura della musica tedesca, aveva aperto il sentiero che doveva portare nella seconda metà del settecento al rinnovamento dell'opera e stampare in questa forma d'arte l'orma indelebile del genio nazionale. Questo sentiero è segnato dagli apporti considerevoli da lui recati alla musica strumentale. Nella seconda metà del secolo XVIII il sinfonismo fece il suo ingresso nel melodramma, operando come elemento innovatore sulla invecchiata concezione metastasiana, che lo aveva ridotto a una mera successione di arie e di recitativi, sempre più meccanicamente giustapposti. Nelle lettere di Metastasio ricorrono frequenti le recriminazioni e le querimonie contro il prevalere degli accompagnamenti strumentali, che soffocavano le voci e rendevano inintelligibili le parole; e il Burney, fedele agli spiriti e alle forme dell'opera metastasiana, muoveva analoghi rimproveri, rimpiangendo il buon tempo antico. Tanto il poeta cesareo quanto il critico inglese, non facevano che ripetere una volta di più il solito esempio offerto dagli esponenti di un ordine di cose e di valori che sta per tramontare, e al quale tuttavia si mantengono ostinatamente attaccati, tacciando d'impudenza e di ciarlataneria i novatori che, a loro volta, li chiamano pedanti e retrivi o, tutt'al più, li considerano con un sorriso di benigno compatimento, sapendo di avere per sè l'avvenire.

Vero è che la corallità sinfonica, svoltasi nei paesi tede-

schì nel secondo quarto del settecento, sulle tracce dei maestri italiani del seicento e dei primi decenni del settecento, preparò l'avvento dell'opera di Gluck e di Mozart, che misero in servizio dell'espressione drammatica i mezzi tecnici e la tavolozza strumentale del sinfonismo, arricchendo di nuovi procedimenti di sviluppo e di espedienti costruttivi l'architettura generale del melodramma. Ciò per altro non impedì che l'italianismo seguitasse ad imperare con la forza d'una consuetudine inveterata, che aveva per sè da tempo immemorabile i gusti e le predilezioni del pubblico; così che ancora nella Vienna eclettica e cosmopolita dell'ultimo quarto del settecento, Mozart si fece strada a fatica, e più come figlio adottivo della cultura italiana che come esponente dell'arte nazionale; e Gluck, allievo dell'italiano Sammartini, che un contemporaneo chiama il padre dello stile di Haydn, pur avendo scelto come campo d'azione Parigi, riconosceva d'aver ricevuto le idee fondamentali della sua riforma dall'italiano Calzabigi e di essersi formato al sole della musica italiana; e gli stessi Mozart ed Haydn si facevano instauratori d'una musicalità, assai meno intimamente legata alle tradizioni e allo spirito della razza di quella di Bach e degli organisti e contrappuntisti prebachiani. Un predominio come quello esercitato dall'Italia sulla musica tedesca, non si cancella più interamente; e anche oggi sarebbe facile dimostrare quanto un Wagner e uno Strauss debbano ancora al filone della musica italiana.

Alla creazione d'un dramma musicale tedesco doveva inoltre dare un gagliardo impulso il movimento romantico, che, attraverso Lessing, Schiller e Goethe, venne affermando in tutte le sue determinazioni il concetto d'una letteratura nazionale che, al di sopra di tutte le partizioni di scuola, si facesse interprete dei sentimenti e delle aspirazioni della razza. Il dramma venne considerato dai romantici come un vertice delle facoltà umane, come la forma d'arte più elevata e universale. Wagner si teneva erede ugualmente legittimo di Goethe e di Beethoven, proclamandosi venuto ad operare una fusione tra la musica e la poesia, che doveva dare a quella la concretezza della parola e a questa la fluidità e infinità del sentimento espresso nei suoni; mentre, d'altro canto, Schubert e Schumann innalzavano e sublimavano in una stupenda fioritura di canti la lirica sgorgata dall'empito

dello Sturm und Drang, eternandovi, in pari tempo, il dramma delle loro anime esaltate dalla passione, accese dalla fiamma, che metteva nei cuori di quei cavalieri dell'ideale un torrido e torbido fermento d'ebbreità e di morte. Allora la musica acquistò una potenza nuova, un fascino prima ignorato, fu il linguaggio da tutti invocato e magnificato del sogno e del mistero, dell'amore e del dolore; allora la Germania si trovò spiritualmente e culturalmente pronta a crearsi un dramma musicale conforme ai miti, alle tradizioni, alle leggende del suo popolo, all'anima religiosa e all'evoluzione spirituale della razza.

In quell'ora decisiva della sua storia, non poteva mancare alla Germania il genio sintetico, versatile, universale che, riassumendo le concordi aspirazioni dei sinfonisti e dei poeti, ponesse mano ad innalzare l'edificio di quel dramma musicale, verso il quale s'erano appuntati per due secoli gli sforzi di parecchie generazioni di musicisti. Questo artista epitomatore fu Riccardo Wagner. La sua opera, sintesi gigantesca dell'estetica, della moralità e della religiosità del romanticismo, ha dato alla Germania un teatro paragonabile soltanto a quello dei greci, ma con in più la potenza d'irraggiamento che gli proviene da un linguaggio musicale, sconosciuto agli antichi poeti dell'Ellade.

Come il masso che rotolando a valle diviene valanga, così l'opera wagneriana raccoglie in sè innumerevoli filoni culturali che, trasfigurati in bellezza, splendono per l'eternità.

CAPITOLO DECIMO

LA MUSICA STRUMENTALE E RELIGIOSA

SOMMARIO. — I. Origine della musica strumentale tedesca dal corale. - Influsso della riforma luterana. - Sviluppo della poesia spirituale. - Caratteri, forme e armonizzazioni del corale. - Johann Eccard. - La fuga. - Principali esponenti dell'arte organistica tedesca da Scheidt a Bach. - Apporti personali di Bach all'arte della fuga e del corale. - Errori di esegesi bachiana. — II. Liutisti e clavicembalisti. - Apporti personali di Bach alla musica clavicembalistica tedesca. - Violinisti. — III. Caratteri etnici e psicologici del popolo tedesco. - Il corale come elemento vivificatore della Cantata e della Passione. - Origine e sviluppo di queste forme. - Influssi italiani sull'evoluzione del mottetto tedesco. - Passione-mottetto e Passione-dramma. - Vita e opera di Heinrich Schütz. — IV. La musica sacra nella cappella imperiale di Vienna. - Apporti personali di Bach nell'ambito della Cantata e della Passione. - La *Passione secondo S. Matteo* e la *Messa in si minore* di Bach. — V. Significato storico dell'opera di Bach. - Passaggio dalla polifonia allo stile classico. - Conclusione.

§ I.

La musica strumentale tedesca, in ciò che ha di più interessante e significativo, ebbe origine nel secolo XVI dalla elaborazione contrappuntistica del corale, e si svolse con caratteri di più profonda interiorità e originalità nell'ambito della tastiera organistica, assimilandosi tutti i procedimenti dello stile fugato, elaborati dai compositori fiamminghi e veneziani, e mettendo capo alla mole grandiosa dell'opera bachiana, sintesi e coronamento di un'epoca e, al tempo stesso, miniera inesauribile di mezzi costruttivi, arsenale a cui attingeranno i più grandi rappresentanti dell'arte musicale nel corso dei secoli.

Il posto che Bach occupa nella musica tedesca è paragonabile soltanto a quello che Goethe doveva prendere in capo a circa un secolo nella letteratura; e si può ripetere per Bach, rispetto alla musica tedesca, ciò che fu detto di Goethe

rispetto alla poesia del suo popolo, che, cioè, tutte le tradizioni di contenuto e di forma, che non convergono e non si assommano in un aspetto più o meno rilevante dell'arte sua si rivelano, per l'intima essenza della poesia tedesca, sostanzialmente infeconde, infrangendosi come contro una porta di bronzo. Mentre da un lato Bach incarna ed esprime incomparabilmente lo spirito religioso sorto dai travagli interiori e dalle esperienze mistiche del luteranesimo, d'altro lato possiede in sommo grado quelle attitudini analitiche della fantasia, di cui i compositori tipicamente tedeschi sono sempre dotati in prevalenza; attitudini, che tendono naturalmente ad esplicarsi nella dialetticità degli sviluppi e nella multipla frammentazione dei temi, che sono appunto le proprietà architettoniche richieste dall'indole dello stile sinfonico.

La riforma luterana ebbe nel secolo XVI un influsso decisivo sull'orientamento della musica tedesca. Lutero era appassionato cultore di musica, e scorgeva in quest'arte un mezzo potente di educazione del carattere e di edificazione morale. « La musica » — egli scrive — « è la migliore consolatrice degli afflitti. Essa rinfranca l'anima restituendole la felicità. La gioventù dev'essere istruita in quest'arte divina che migliora gli uomini. Io non reputo buon educatore colui che non sa cantare... Io non appartengo a quei fanatici che vorrebbero distruggere tutte le arti in nome del vangelo; vorrei soltanto che si mettessero in servizio di Colui che le ha create per farcene dono ».

Amico dei migliori musicisti tedeschi del suo tempo, Lutero intuiva nella musica un potente alleato, che avrebbe potuto grandemente giovare ai fini della riforma da lui vagheggiata. Nel 1524 egli notava: « vorrei che sull'esempio dei profeti e degli antichi padri della Chiesa si componessero canti tedeschi che, per mezzo del canto, annunciassero la parola di Dio al popolo. Ma sarebbe necessario scriverli in un linguaggio popolare, anzi comune ». Di tali canti egli poté trovare spunti ed incentivi nell'antica innoografia cristiana, nata dalla consuetudine invalsa nei primi secoli cristiani di lasciare che la comunità dei fedeli partecipasse attivamente alle cerimonie e ai riti del culto, cantando inni di varia intonazione, consoni al momento e al significato dell'ufficio religioso che si stava celebrando.

La codificazione del canto gregoriano portò alla soppressione di questa partecipazione dei fedeli, che venne sostituita da un coro regolarmente istruito. Dell'antico uso non rimase che qualche piccolo privilegio accordato al popolo, come quello di cantare il *kyrie* nella ufficiatura pasquale. Da ciò ebbe origine la poesia spirituale tedesca. Nei paesi di lingua tedesca il popolo faceva gran conto di questa prerogativa; e nel XII secolo s'incominciarono ad aggiungere al *kyrie* strofe tedesche d'argomento sacro, espressamente composte a tale scopo. Questi cantici, coi quali la poesia di origine e di elaborazione letteraria fece il suo ingresso nella chiesa germanica, si dissero « *Kirleisen* », o canti del *kyrie*; e per lungo tempo si mantenne la tradizione, prescrivente che ogni poesia spirituale dovesse terminare con un *kyrieleis* o con un *alleluja*.

I « *misteri* », molto in favore in Germania nei secoli XIV e XV, contribuirono anch'essi efficacemente allo sviluppo della poesia spirituale. Alla fine del secolo XVI la riforma, introducendo l'uso del canto tedesco nelle cerimonie del culto, si trovò così in possesso d'un gran numero di cantici spirituali ereditati dal medioevo, e li adattò alla sua ispirazione. In virtù d'una tendenza insita allo spirito protestante (la tendenza individualistica alla riflessione interiore e all'esame personale) il testo religioso venne liberamente commentato, colorandosi di tutte le sfumature psicologiche delle singole personalità ed esprimendo il loro diverso modo di sentire e di concepire le speranze e le trepidazioni della fede, attraverso il prisma d'una mutevole esperienza di vita. Non è più l'arte impersonale del cattolicesimo, l'arte serena e imperturbata di Palestrina, dove la coscienza individuale è assorbita ed annullata nella comunità, sottomessa alla disciplina unificatrice d'un principio superiore. L'arte protestante stabilisce una comunione più intima fra Dio e l'uomo, fra la creatura e il creatore, instaurando un misticismo meno elevato e trascendente, ma più intimamente segnato dal palpito segreto d'ogni anima, vibrante della voce d'ogni cuore assorto, nell'alto silenzio della meditazione interiore, in segreti colloqui con la divinità.

Nelle sue traduzioni libere dei sacri testi latini, Lutero foggia lo strumento della sua lingua solida e vigorosa, imprimendo per la prima volta all'idioma tedesco una perso-

nalità stilistica. Ma, al tempo stesso, egli si rende conto che, in materia religiosa, per costruire su basi incrollabili il nuovo edificio, bisogna utilizzare materiali consacrati da una vetustà venerabile. Perciò egli non taglia completamente l'antica foresta della lirica spirituale, ma lascia sussistere i vecchi tronchi, innestandovi nuovi virgulti. È appunto per non essersi similmente ricongiunta alle radici della poesia medievale, che la riforma calvinista non poté che adottare il Salterio, senza riuscire a produrre una poesia spirituale francese segnata da una sua impronta.

Dalla seconda metà del secolo XVI alla fine del XVII, i lirici tedeschi consacrano tutte le energie inventrici della loro ispirazione nella poesia popolare. La Germania attraversa allora il periodo nefasto della guerra dei trent'anni. Mentre la cultura italiana ha acquistato fino dal trecento un irradamento universale, rischiarante di fulgida luce tutti i popoli vogliosi di apprendere e di progredire; mentre la Francia va creandosi una letteratura nazionale, sostenuta e incoraggiata dalla Corte che ne fa specchio e ornamento alla sua potenza crescente, in Germania si assiste all'ultimo sfacelo dell'impero, il cui smembramento in piccoli principati, cominciato nel medioevo, è accompagnato dall'oscurarsi della coscienza nazionale e dal venir meno di quel sentimento collettivo dell'anima della razza, che solo può produrre un grande movimento letterario, segnato dall'impronta ideale di tutto un popolo. Le piccole Corti, che verso la fine del settecento dovevano rappresentare una parte così importante nello sviluppo letterario ed artistico del popolo tedesco, dimostrano nel seicento un'assenza completa d'interessi spirituali e culturali. Sola forza interiore veramente attiva, solo focolare di energie che il collasso generale non avesse illanguidito ed affiocchito, era la religione, a cui le pubbliche calamità avevano fornito un nuovo alimento.

Lo spirito, oppresso dalle avversità, respinto dal mondo, si rifugiava spontaneamente in Dio. La poesia diveniva invocazione e preghiera. Sotto l'influsso del misticismo e della tendenza didascalica, tutta propria della mentalità tedesca, che vi si era introdotta, la poesia spirituale rischiava di smarrirsi fra le nebbie di un soggettivismo, incompatibile con le esigenze di un'arte destinata alle pratiche del culto.

Il merito di Paolo Gerhardt (1607-1676), il maggior poeta

del cantico tedesco, sta nell'aver ritardata la decadenza, che già si annunciava nell'artificio della lingua e nelle sottigliezze e astruserie concettuali, segnando con la sua opera il periodo classico della poesia spirituale. La prima raccolta collettiva del 1524 conteneva 38 cantici; quella del 1555 ne racchiudeva 101; e la grande raccolta, pubblicata a Lipsia nel 1597, adunava in otto volumi ben cinquemila canti.

Per la parte musicale del culto protestante, Lutero chiamò in aiuto il suo amico Johann Walther (1496-1570), che rispose prontamente all'appello, recandosi verso il 1524 a Wittemberg, dove collaborò col riformatore all'organizzazione del corale. Accanto a Lutero devono porsi Nicolaus Decius (morto nel 1541) e Nicolaus Selnekker (1530-1592), che consacrarono la loro attività alla elaborazione e alla codificazione della melodia popolare; fonte precipua del corale concepito nello stile monodico, a cui aveva dato origine la consuetudine del canto all'unisono, e accompagnato dapprima da armonie vocali, poi dagli accordi dell'organo, perfettamente conformi al suo carattere ampio e solenne.

Il più grande tra i cultori prebachiani del corale fu Johann Eccard, nato a Mühlhausen nel 1553, allievo di Lasso a Monaco. Dopo aver occupate le funzioni di Kapellmeister ad Augsburg, fu chiamato nel 1585 a tenere la stessa carica a Königsberg, presso il duca Alberto Federico. Da quel momento egli intraprese la redazione delle melodie di tutti i corali cantati in Prussia, armonizzandoli a cinque voci. Quest'opera, frutto d'un decennio di lavoro, apparve nel 1597-'98 ⁽¹⁾. Eccard morì a Berlino nel 1611. Il carattere austero delle armonizzazioni di Eccard, improntate a un sentimento elevato di ieratica serenità, ne fanno un modello del genere. Da Eccard a Bach non v'è nulla di essenziale da segnalare nella storia del corale, che appare nettamente fissato nelle sue forme tipiche.

Il corale, quale Bach lo riceve dalla tradizione per sottoporlo alle sue multiple variazioni ed elaborazioni, non serba più alcuna traccia della indeterminatezza e libertà delle melodie medievali. Esso si compone di note eguali, di

⁽¹⁾ *Geistliche Lieder auf dem Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie...*

valore uniforme, ed è il risultato d'un lungo processo di semplificazione. Rispetto al loro modo di scrittura, i corali possono tuttavia dividersi in due gruppi. Vi è un tipo di corale sprovvisto d'ogni struttura simmetrica tra le varie parti che lo compongono, risultante da una successione di frasi melodiche allineate senz'ordine costruttivo. Sono gli antichi corali derivati dagl'inni latini e dai canti medievali tedeschi, sia spirituali che profani. Al contrario, i corali di formazione più recente, le cui origini risalgono alla fine del XV e al XVI secolo, recano l'impronta del lied quale fu coltivato dai Meistersinger. La loro struttura è semplice e consta di due frasi simmetriche. Si può quindi tenere come regola generale che i corali, che non presentano simmetria nè frase ripetuta, sono antichi; mentre gli altri, in cui si incontra la struttura semplice a tre frasi, appartengono ad epoca più recente. Nei corali per organo di Bach i nuovi sono circa nello stesso numero degli antichi. Gli inni latini e i canti spirituali tedeschi del medioevo; le canzoni profane del XV e XVI secolo; le canzoni italiane, francesi, olandesi e tedesche, sono le fonti che alimentano le raccolte di corali.

I maestri dell'arte religiosa tedesca non si limitano a riprodurre e sviluppare le melodie dei corali. Essi ne fanno il punto di partenza di ampi svolgimenti, ne ricavano i materiali di costruzioni sonore gittantisi verso l'alto con intrecci capricciosi di linee, con alternanze di luci e di ombre. Da ciò riceve grande incremento l'arte della fuga; arte, che segna il trionfo del contrappunto portato alla sua più perfetta espressione e che, prima ancora di Bach che ne è la più alta incarnazione, ha in Germania rappresentanti notevoli.

In origine, il termine fuga designava ciò che oggi dicesi canone; vale a dire la regola per cui le diverse parti di un dato complesso polifonico entrano successivamente in giuoco l'una dopo l'altra, inseguendosi, intrecciandosi, incrociandosi secondo il procedimento della reciproca imitazione. Il canone, nell'accezione moderna del termine, consiste nella sovrapposizione dei diversi frammenti d'una melodia, la quale viene esposta a intervalli regolari e prestabiliti da due o più voci, entranti consecutivamente nel discorso contrappuntistico, che a poco a poco si arricchisce e si complica, fino ad apparire come un organismo in movimento, con continui

scambi di proposte e risposte fra le varie parti ond'è costituito, miranti a stabilire rapporti imprevisi fra i diversi segmenti del tema, che esplica per tal modo tutte le sue virtualità dinamiche e costruttive. La fuga non è che un canone più sviluppato e meno rigoroso. Una parte espone da principio il soggetto, poi una seconda parte lo ripete alla quinta (dove questa replica si chiama risposta), mentre la prima parte accompagna la seconda eseguendo un contrapunto detto controsoggetto. In seguito, viene la volta della terza parte che riprende il soggetto nel tono principale, e così di seguito finchè tutte le parti si trovano in giuoco. La fuga dicesi *reale* se la risposta riproduce esattamente il soggetto nel tono della dominante, *tonale* se la risposta modifica il soggetto per orientare la modulazione. L'entrata di tutte le voci si chiama *esposizione*, e può ripetersi più volte variando l'ordine delle entrate, ponendo, per esempio, la risposta prima del soggetto, ciò che dicesi contro-esposizione. Seguono i divertimenti o sviluppi, costruiti con frammenti, variamente combinati, del tema, che di quando in quando riappare integralmente in diverse tonalità, talvolta modificato nella sua struttura, quando con l'aumento (aggravamento), quando con la diminuzione dei suoi valori ritmici. Si giunge così ad una apparizione del tema alla dominante del tono principale, donde la fuga s'incammina alla perorazione conclusiva attraverso lo stretto, o ritorno in ordine serrato di tutti gli elementi essenziali della composizione. La conclusione è di solito preceduta da un pedale o nota persistente, su cui si effettuano diversi passaggi tonali che portano a una cadenza finale. Nel dettaglio la fuga comporta una infinità di variazioni. Essa è generalmente preceduta da un preludio di stile libero, e rappresenta lo sforzo dell'intelligenza per costruire una composizione musicale col minor numero possibile di elementi, sì da raggiungere il massimo di complessità col minimo di fattori componenti. Lo scoglio di questo genere di composizione sono la pedanteria e l'ostentazione d'una sapienza tecnica priva d'ispirazione; il suo maggior pregio sta nella conciliazione della regola con la libertà dell'invenzione, del rigore tecnico e architettonico con l'imprevedibilità del dettaglio fantasioso.

La fuga è la composizione organistica per eccellenza, quella che meglio si adatta ad innalzare i vasti edifici polifonici richiesti dalle proprietà e dalle caratteristiche d'uno

strumento, destinato in massima parte ad accompagnare riti e cerimonie religiose.

L'usanza di variare le melodie del corale, valendosi dei procedimenti imitativi del canone e dello stile fugato, era diffusa nelle chiese tedesche molto tempo prima che l'organo venisse impiegato per l'accompagnamento del corale stesso. Ma nella seconda metà del secolo XVI si afferma simultaneamente nella chiesa cattolica e in quella protestante la consuetudine di dare all'organo una parte di maggiore importanza; consuetudine emersa dalle discussioni del Concilio di Trento (1545-1563), dov'era stato riconosciuto all'organo il diritto al suo posto nella chiesa, sebbene venisse giudicato non indispensabile alle pratiche del culto.

Mentre gli organisti tedeschi della prima metà del cinquecento improvvisavano fantasie brillanti su temi di carattere profano, alla fine del secolo XVI essi inclinano a dare alle loro esecuzioni un'impronta di maggiore austerità. Il regolamento ecclesiastico di Wittemberg (1536) aveva già decretato che l'organo e il coro si alternerebbero nell'esecuzione del *kyrie* e del *gloria*, e che la lettura delle epistole e degli evangelii verrebbe frammezzata da interludi. Il posto occupato dall'organo nella liturgia protestante, appare nettamente stabilito nella *Tabulatura Nova* di Samuel Scheidt, pubblicata nel 1624. Scheidt (Halle, 1587-30 marzo 1654, ivi), allievo dell'organista olandese Pieters Sweelinck, fu dal 1609 organista della chiesa di S. Maurizio in Halle. La sua opera segna una tappa importantissima nello sviluppo dell'arte organistica tedesca. Essa consta di tre parti: le due prime contengono variazioni su temi profani e melodie di corali, la terza racchiude l'annuario liturgico dell'organista. Scheidt segna i primi progressi decisivi della tecnica organistica applicata alla trattazione e al commento del corale. Egli si dimostra avverso allo stile fiorito e dichiara guerra ai coloristi. La terza parte della *Tabulatura Nova* è scritta, secondo le sue stesse parole: « in gratiarum organistarum precipue eorum qui musicae purae et absque cellerrimis coloraturis organo ludere gaudent » (1).

Il primo libro contiene fantasie, canzoni e danze; il se-

(1) La *Tabulatura Nova* di Scheidt fu ristampata nei « Denhmäler deutscher Tonkunst », Lipsia, Breitkopf e Härtel, 1892.

Scheidt è il primo a pubblicare in Germania pezzi organistici alla

condo fughe, salmi, canzoni e variazioni diverse; il terzo kyrie, credo, salmi, gloria, magnificat ed inni per le feste principali dell'anno. Il suo stile deriva da Sweelink nella fantasia, nella toccata e nella fuga. L'adozione in queste forme (fantasia e toccata) del piano tripartito; la distribuzione delle parti e la diminuzione dei valori ritmici; la struttura del contrappunto; l'uso del cromatismo e dell'eco, tutto richiama in Scheidt i maestri olandesi, influenzati a loro volta da quelli italiani. La sua originalità è maggiore nelle variazioni su temi di danze, di lieder e di corali, dove si distingue particolarmente per lo studio costante di dare unità e coerenza alla composizione.

Accanto a Scheidt devono porsi Elias-Nicolaus Ammerbach (1530-1597), organista a Lipsia nel 1560 e autore di una raccolta che s'intitola: *Orgel und Instrumenttabulatur* (Lipsia, 1571), recante esempi curiosi di diteggiatura; Melchior Schildt (1592-1667), organista a Wolfenbüttel e ad Hannover; Heinrich Scheidemann (1596-1663), autore di una raccolta di composizioni per organo o clavicembalo, esistente in manoscritto alle biblioteche di Luneburgo, Berlino, Copenaghen e Amsterdam. I migliori allievi furono: Werner Fabricius (1633-1679), organista a Lipsia; Jan-Adam Reinchen (1623-1722) dal 1633 organista della Cattedrale di Amburgo, autore di corali variati e coloriti; Matthias Weckmann (1621-1674) portò alla scuola tedesca un notevole contributo, perfezionando l'arte del corale variato o « figurato ».

Nell'arte di ornare il corale si sono pure distinti i numerosi antenati di G. S. Bach, di cui rimane qualche traccia negli annali della storia musicale tedesca, e fra i quali merita speciale menzione Johann-Christoph Bach (Armstadt, 8 dicembre 1642-31 marzo 1703, Eisenach), zio di G. S. Bach. Fra i molti Bach, che portano il nome di Johann-Christoph generando facili confusioni, questo sembra essere stato particolarmente dotato, almeno a quanto ne dice il Forkel che accenna ad opere organistiche e vocali da lui composte.

maniera italiana. Prima di lui i tedeschi si servivano per l'organo della « Buchstabentabulatur », cioè della notazione mediante lettere, impiegata pure dai liutisti.

Fra l'Elba, il Reno e il Danubio, nella Germania centrale, la Turingia è stata illustrata da una pleiade d'organisti, in virtù dei quali le due correnti del nord e del sud, che differiscono profondamente nell'intimo spirito delle tendenze religiose ed artistiche, trovano un terreno comune dove si incontrano e si fondono in una sintesi superiore. A capo della scuola organistica della Turingia sta Johann Pachelbel di Norimberga (1653-1706), maestro profondo ed austero, se non geniale, che contribuì ad inculcare ai suoi discepoli e proseguitori il gusto di quel severo stile polifonico che meglio d'ogni altro si addice alla dignità della tastiera sacra, segnando con Buxtehude e Böhm, il passaggio più diretto fra Scheidt e G. S. Bach. Dopo essere stato per qualche tempo supplente di Kerll a Vienna, Pachelbel soggiornò in varie città, stabilendosi ad Erfurt, poi a Norimberga, dove esercitò con l'insegnamento un'azione efficacissima. Le toccate e i corali di Pachelbel anticipano la grande maniera bachiana. Negli ultimi anni della sua vita Bach intraprese la revisione dei corali della sua giovinezza, per curarne la pubblicazione. La morte lo sorprese nel pieno fervore di questo lavoro; e mentre i ricordi del passato risorgevano nella sua mente, il corale di Pachelbel riecheggiò nell'intimo di quel grande spirito in tutta la maestà della sua armonia alta e serena. L'ultimo corale dettato da Bach dal suo letto di morte al genero Altnikol è ancora scritto nella forma di Pachelbel, segno evidente dell'orma incancellabile impressa nello spirito di Bach dall'arte di questo suo predecessore.

Dietrich Buxtehude, nato a Helsingborg, in Svezia, nel 1637, morto nel 1707 a Lübeck dove occupò il posto d'organista nella chiesa di S. Maria, è l'artista più geniale e più completo fra quelli che direttamente contribuirono ad aprire la strada a Bach.

Nel 1661 Buxtehude ebbe l'idea di fondare delle riunioni musicali (*Abendmusiken*), che avevano luogo nei pomeriggi delle cinque domeniche precedenti il giorno di Natale. Egli stesso vi eseguiva musica organistica di sua composizione, e ben presto la sua fama fece accorrere da ogni parte della Germania dilettanti e musicisti per udire l'organo toccato dalla sua mano maestra. Bach percorse a piedi la via da Armstadt a Lübeck per sentire il grande organista che gli fu prodigo di consigli e d'insegnamenti; e anche Haendel e

Mattheson si recarono a Lübeck nel 1703 per rendere omaggio al grande maestro.

Il talento di Buxtehude, che è pure autore di ammirevoli cantate, si manifesta specialmente nelle sue composizioni organistiche, dove i pregi di fattura vanno congiunti alla ricchezza dell'invenzione e alla profondità dell'ispirazione ⁽¹⁾. Egli dà ampio sviluppo alla toccata, valendosi degli acquisti effettuati dalla tecnica degli organisti italiani e mostrandosi direttamente influenzato da Frescobaldi. Il piano della composizione, l'ampiezza del disegno e la larghezza costruttiva lo accostano a Bach, ch'egli fa presagire altresì nella trattazione del corale, di cui accoglie e sviluppa tutte le forme tradizionali, elaborandole e svolgendole con grande varietà di procedimenti.

Giorgio Böhm, nato nel 1661, fu nominato nel 1698 organista nella chiesa di S. Giovanni, a Luneburgo, carica che tenne fino alla morte, avvenuta nel 1733. S'ignora se Bach sia stato suo allievo durante il periodo del suo alunnato al ginnasio di Luneburgo (1700-1703), o se abbia soltanto udito le esecuzioni da lui offerte al pubblico. Ma l'influenza di Böhm, del quale ci restano 18 corali, è sensibile nella creazione bachiana, segnatamente in quella degli inni giovanili. Böhm, educato alla scuola organistica del nord, predilige lo stile ornato, trapunto di abbellimenti che infiorano la melodia, mentre l'accompagnamento si svolge con scioltezza di movenze e d'intrecci. Böhm sviluppa elegantemente il procedimento della parafrasi ornata, che riappare nei corali di Bach; il quale però non si tien pago di appropriarsi meccanicamente gli espedienti coloristici del suo precursore, ma li riplasma nel fuoco della sua fantasia, sfrondandoli di tutte le sovrabbondanze e le superfluità, e semplificando la parafrasi della melodia sì da renderla efficacemente espressiva. Un altro procedimento di Böhm, adottato da Bach, è il basso ostinato, consistente nel sottoporre alla melodia del corale un tema caratteristico affidato al basso e continuamente

(1) L'opera organistica di Buxtehude fu pubblicata da Spitta in due volumi, Lipsia, Breitkopf e Härtel (1876-'77). Il primo contiene le composizioni libere, il secondo i corali. Tutti questi pezzi furono conservati dall'organista Johann-Gottfried Walther, che li trascrisse quasi interamente di sua mano.

ripetuto. Mentre l'arte di Pachelbel inizia Bach alla tradizione più austera dello stile contrappuntistico, contribuendo in misura cospicua a rinforzare e consolidare il suo formidabile magistero costruttivo, quello di Böhm gli offre l'esempio d'una esuberante dovizia coloristica e d'una fantasiosa agilità e fluidità inventiva, che allarga i suoi orizzonti interiori, svelandogli il segreto d'una suggestiva traduzione delle immagini contenute nei testi poetici.

Tra i fondatori dello stile organistico tedesco vanno pure menzionati Kerll e Muffat. Johann-Kaspar Kerll, o Kherl, nato a Adorf, alta Sassonia, nel 1627, morto a Monaco il 13 febbraio 1693, ebbe fama grandissima presso i contemporanei quale compositore e virtuoso. Dopo aver iniziato i suoi studi a Vienna con G. Valentini, maestro alla Corte imperiale, fu inviato da Ferdinando III a Roma dove si perfezionò con Frescobaldi e Carissimi. Tornato a Vienna, vi fu insignito di onori e di cariche dall'Elettore Palatino e da quello di Baviera. Nel 1677 divenne maestro della chiesa viennese di S. Stefano e, dal 1680 al '92, della Corte imperiale. Si possiedono di lui toccate e *suïtes* per clavicembalo o organo, e molta musica vocale. Nelle sue opere persistono tracce di scolasticismo e di fiamminghismo, e si palesano quelle tendenze descrittive che contemporaneamente vedemmo affermarsi nella fioritura sonora dei clavicembalisti di Luigi XIV.

Georg Muffat (1645?-1704) fu organista a Strasburgo e godette la protezione di Leopoldo I, che ne agevolò la carriera di virtuoso. Il suo stile risulta da una molteplicità di elementi, derivanti da diverse fonti. Nelle sue toccate sono impiegate tutte le formule convenzionali della tecnica organistica: successioni d'accordi, passaggi rapidi, procedimenti imitativi, stile fugato, abbellimenti, ecc., dimostrando un eclettismo di tendenze in cui manca la nota unificatrice d'una forte personalità.

L'arte organistica di Bach trae largo profitto da quella di tutti i suoi predecessori. Durante tutta la vita, Bach non si stancò di copiare pazientemente le opere dei compositori italiani e tedeschi; e fu per essersi inchinato rispettosamente davanti alla loro sapienza che il suo genio, nutrito di tante linfe, poté levarsi e spaziare in regioni inaccessibili. In questo campo, come in tutti quelli a cui si estende la sua produ-

zione, Bach ci appare come un riassuntore e un compendiatore che imprime il suggello della più alta perfezione alla creazione di tutta un'epoca della storia musicale. Haendel, forse più vasto, più enciclopedico, più universale, è sotto questo rispetto meno altamente significativo. Lo stesso cosmopolitismo delle sue tendenze, che ce lo fa apparire come il figlio di varie razze e culture (tedesca, francese, italiana e inglese), ne attenua alquanto la rappresentatività etnica e storica, quale esponente dell'anima e della tradizione prettamente tedesche. In Bach, al contrario, lo spirito della razza esplica i suoi caratteri più salienti anche attraverso l'assimilazione e la rielaborazione di elementi stranieri. Tutto in lui è linfa secolare di accumulate esperienze, sintesi concorde di tutto un passato che il suo alacre intelletto accoglie e rifonde, e la sua fantasia plasma in forme dense e vaste, plastiche e immensurabili, perfettamente definite e concluse nell'esattezza del disegno, e tuttavia serbanti la mobilità ritmica e la dilagante fluidità del sentimento, che dilata le sue onde capricciose e imprevedibili nell'infinito.

Bach potenzia e moltiplica le sue forze interiori sopra tutto nella musica organistica. In essa il primo posto spetta alle fughe e ai corali. Le fughe sono edifici imponenti, sormontati da cupole gigantesche, verso le quali si gettano tutte le linee con irresistibile impeto ascensionale. Tutto in esse è pullulare di germi, fervore di energie, crescita ed espansione d'una prodigiosa vita tematica che, alimentandosi alle sorgenti interiori dell'invenzione e valendosi di tutti gli espedienti costruttivi del contrappunto, si organizza in architetture sonore sgorganti dall'intimo del suo spirito, sospinte, con moto incessante, dall'afflato creativo d'una robusta fede, verso una sommità di luce e d'armonia a cui si appuntano concordemente le aspirazioni del poeta e del credente, unificate in un solo anelito del cuore, in un sol palpito di commossa poesia religiosa. A questo artista la materia non rimane mai sorda. Egli non conosce dissidi fra i mezzi ed i fini dell'arte sua. Ciascuna di queste fughe è un blocco infrangibile, dove tutto nasce dal primo germe tematico e, pure arricchendosi di risorse e di combinazioni sempre rinnovate, di associazioni e di rapporti imprevedibili ed inesauribili, si svolge con logica inflessibile, conciliando la libertà della fantasia al vigore dialettico delle multiple dedu-

zioni, la varietà episodica all'unità discorsiva, la molteplicità alla coerenza, l'espressione alla finalità costruttiva, con impeccabile gradazione di effetti, con mirabile fusione del momento ispirativo e della sua estrinsecazione architettonica. La vegetazione abbondevole degli sviluppi nasce dal tronco tematico, articolandosi saldamente in una fitta rete di concatenazioni deduttive, mossa da una potente volontà accentratrice e dominatrice che regola tutti i movimenti, dispone le simmetrie, innalza luminose arcate, fiancheggiate da massicci colonnati facendo, con un solo atto creativo della fantasia e dell'intelletto fusi in inscindibile unità, opera d'architetto e di poeta.

Ad ogni fuga precede un preludio di proporzioni sempre ampie, concepito liberamente, senz'altro intento che di esprimere uno stato d'animo variabile nella sua intonazione e nel suo atteggiarsi, volta a volta gioioso, o amoroso, o doloroso, ricco, in ogni caso, di risonanze interiori e d'intensa vita sentimentale ed emotiva. Questi preludi, richiamanti l'immagine di grandi propilei, che preparano l'animo dell'ascoltatore all'ingresso solenne nel tempio della fuga, mostrano tutta la ricchezza e la varietà di sfumature della vita interiore di Bach, che alcuni critici si sono sforzati invano di negare. Essi sono come le scalee che ci consentono di penetrare nel sacrario dell'anima bachiana e di assistere al miracolo di quella sublime creazione; e, mentre commuovono e rapiscono in plaghe di austera meditazione, predispongono il nostro spirito al godimento olimpicamente sereno che ci darà la mobile architettura della fuga, facendoci partecipi del rinnovato trionfo di quella sovrana ragione costruttiva.

Ad altezze non meno eccelse ci portano i corali. Sulla lenta ed austera melodia del corale, Bach intesse infinite trame di variazioni, che non si limitano a tracciare disegni meramente esornativi, ma traducono tutte le sfumature del sentimento suggerito dal corale stesso, commentandolo ed integrandolo. Senza accettare il metodo di quei critici che hanno creduto di poter ridurre l'arte bachiana a un dizionario di formule descrittive, definendone e precisandone con pedantesca minuziosità ogni minimo procedimento, è però innegabile che Bach, come ogni vero e grande musicista, mira costantemente all'espressione di uno stato d'animo. La sua non è, come si è preteso, descrizione materiale di fatti

e di fenomeni esteriori, ottenuta con procedimenti prestabiliti e ricorrenti col ricorrere di un dato fatto o sentimento. Se il magistero artistico di Bach non fosse che questo; se, cioè, egli si limitasse alla traduzione musicale delle immagini materiali contenute nei testi poetici o suggerite da essi, valendosi di un formulario convenzionale usato invariabilmente al riapparire e ripresentarsi degli stessi sentimenti o immagini (gioia, amore, dolore, caducità, perpetuità, ecc.), Bach non sarebbe davvero quell'altissimo poeta dei suoni ch'egli è, e ben a ragione il Combarieu potrebbe negargli una fervida, operosa, appassionata vita interiore, e definirlo poco più che un ingegnere del mondo sonoro, un matematico della musica.

Ma ben altra è l'essenza dell'arte bachiana e ben altro il suo pregio; ed è veramente inesplicabile che dotti musicologi, come Albert Schweitzer e André Pirro, che hanno fatto di quest'arte l'oggetto di uno studio paziente ed instancabile, si siano tanto indugiati su alcune apparenze esteriori di essa, fino a smarrirne completamente il significato più profondo, umano e spirituale. Non è infatti in alcun modo sostenibile che l'aspetto predominante della musica bachiana (e l'osservazione vale specialmente per i corali) sia la descrizione e la rappresentazione oggettiva di fenomeni esteriori. Quelli che così hanno pensato e scritto, hanno guardato Bach attraverso l'estetica di Couperin. In Bach l'elemento descrittivo non appare che incidentalmente e in casi specialissimi. Abitualmente la sua musica è musica pura, nel senso più alto della parola; il che naturalmente non significa che da essa esuli ogni contenuto interiore, come credette appunto il Combarieu e come credono o mostrano di credere alcuni compositori odierni che, sotto l'egida d'un preteso ritorno a Bach, combinano aggregazioni sonore aridamente cerebrali, scambiando per musica pura la musica vuota, inconsistente e insignificante. Credere che il linguaggio musicale di Bach possa ridursi a un complesso più o meno ricco di schemi descrittivi, a una sorta di ricettario indicante le dosi e i pigmenti per ogni genere di pietanze, non è soltanto contrario alla ricchezza e vitalità inesauribile di quest'arte, ma è altresì contrario all'essenza e agli attributi della musica in particolare e della vera arte in generale, che è sempre espressione nuova e spontanea di moti interiori, scaturenti dall'in-

timo della coscienza, sempre mutevole e diversa nei suoi affetti e sentimenti, nelle sue passioni e aspirazioni; fenice, che perpetuamente si rinnova, risorgendo dalle ceneri del suo passato e colorandosi di luci sempre cangianti. Non vi sono due attimi identici nella vita dello spirito che un artista possa identicamente esprimere. Ogni istante della vita interiore ha il suo accento inconfondibile, che un grande musicista e un grande poeta devono tradurre in note o in parole sempre nuove e sempre diverse. Sarebbe irreparabile errore quello d'un artista che fissasse una volta per sempre il vocabolario di ciascun sentimento e di ciascuna passione; errore che gli precluderebbe per sempre ogni efficacia di commozione, confinandolo, senza possibilità di liberazione, nel deserto più squallido della convenzione; errore che Bach, guidato dall'infallibile istinto del genio, non poteva commettere e non ha commesso.

La grandezza dei suoi corali per organo sta appunto in ciò: ch'essi spaziano al di sopra d'ogni convenzionalità descrittiva, dilatando liricamente il sentimento espresso dalle parole. Se interpretazione letterale vi è, essa è tutta interiore e psicologica, e scaturisce ad ogni attimo nuova dalle intime esigenze del suo mondo sentimentale ed affettivo. Sono grandiosi poemi religiosi, espressioni di un'anima tutta pervasa dal mistico afflato della fede, in cui la musica organistica tedesca tocca la sua vetta più alta.

§ II.

In Germania la letteratura clavicembalistica, pure assumendo assai per tempo un suo proprio stile, non è sempre nettamente distinta da quella organistica. Lo stesso Bach scrisse qualcuna delle sue opere per clavicembalo od organo, sotto il titolo di *Klavierübung*, senza indicare i pezzi composti per la tastiera chiesastica e quelli concepiti per la tastiera profana. Il pedale, menzionato in certe composizioni, come nella famosa passacaglia, non è un mezzo sicuro di distinzione, giacchè esistevano clavicembali forniti di pedaliera e di due tastiere. Le differenze stilistiche sono il solo mezzo sicuro per orientarsi. Queste differenze, da principio meno

sensibili, si vanno sempre più specificando e determinando, fino a rendere quasi impossibile la confusione.

In Germania l'organo presta al clavicembalo la maggior parte degli elementi costitutivi della sua tecnica, come si può chiaramente scorgere nel *Clavicembalo ben temperato* di Bach, opera riassuntiva e significativa di tutto un movimento, in cui la tastiera profana si fa interprete mirabile dei caratteri e delle attitudini dello spirito tedesco. In quest'opera, interamente composta di fughe e di preludi, predomina il fattore costruttivo. L'elemento decorativo e ornamentale vi ha una funzione limitatissima, e non è mai parte essenziale della composizione che si svolge secondo leggi di pura architettura musicale. Tuttavia i clavicembalisti tedeschi non rinunciano a una tecnica dell'ornamentazione che ad essi, come ai loro emuli italiani e francesi, deriva dallo stile liutistico.

In Germania le intavolature di liuto appaiono più tardi che in Italia, ma raggiungono in breve un alto grado d'interesse per la ricchezza e la varietà degli elementi che le compongono, rivelando un assiduo travaglio di assimilazione e d'invenzione. La prima in ordine cronologico è quella di Arnold Schlick, comparsa a Magonza nel 1512, sotto il titolo di *Tabulaturen Etlicher Lobgesänge und Liedlein*. Schlick, di origine ceca, occupava le funzioni d'organista del conte Palatino di Heidelberg e la sua raccolta, scritta per organo o liuto, è specialmente interessante in quanto offre i primi saggi apparsi in Germania di adattamenti liutistici del lied polifonico. Negli anni seguenti le pubblicazioni di raccolte e di metodi pedagogici concernenti il liuto si succedono senza interruzione, dando origine anche in Germania a una copiosa e variopinta letteratura. Hans Judenkünig (1450?-1526), nativo di Gmünd nella Svezia, si stabilì a Vienna dandosi all'insegnamento del liuto e pubblicandovi due opere: *Utilis et Compendiosa Introductio...* e *Eine schöne Künstliche Unterweisung* (1523), entrambe ispirate ai modelli stilistici delle raccolte del Petrucci e contenenti pezzi di virtuosità e trascrizioni di lieder tedeschi; Hans Gerle, di Norimberga (morto nel 1570) è additato nel 1547 tra i costruttori di liuto della sua città nativa. In quest'anno aveva già pubblicato la sua *Musica Teutsch auf die Instrument der grossen und Kleynen Geygen auch Lauthen* (1532), di grande valore didascalico, a cui se-

giù il *Neues Lautenbuch* (1552), contenente numerose danze di derivazione italiana, contrassegnate dall'abbondante coloritura; Paulus Hofhaimer (1459-1537), organista di Massimiliano I, pubblicò a Norimberga col titolo di *Harmoniae Poeticae* alcune odi di Orazio musicate a quattro parti sul liuto; Hans Newsidler (1508-1563), diè fuori nel 1536 un trattato pedagogico: *Ein Newgeordnet Künstlich Lautenbuch*, dove si dichiara originario di Presburgo e dove trascrive integralmente pezzi vocali senza conservare alcuna parte cantata come ordinariamente si soleva fare, dando per tal modo alla trama del discorso strumentale piena autonomia di struttura e di condotta; Rudolf Wyssenbach offre saggi di musica imitativa applicata al liuto, trascrivendo per questo strumento la battaglia e il canto degli uccelli di Jannequin; Simon Gintzler, autore d'una tavolatura (1547) contenente trascrizioni liutistiche di composizioni polifoniche di Verdelot, Arcadelt e Willaert, a 4, 5 e 6 voci; Wolf Heckel di Monaco, mediocre per la qualità delle idee musicali di scarsa originalità, ma tuttavia notevole per le sue trascrizioni di lieder e di canzoni vocali a due liuti, *Discant Laute e Tenor Laute* che portano un contributo non trascurabile alla tecnica di questo strumento.

Se Heckel e gli altri che precedono non recano importanti modificazioni al piano della *suite*, già definitivamente stabilito dai maestri italiani, aggirandosi per lo più nella cerchia della trascrizione di composizioni vocali, un liutista di Basilea, H. J. Wecker aumenta la serie delle danze, trattandole con elegante snellezza di fattura, mentre l'eclettismo di tendenze, proprio delle raccolte apparse in Germania, si rivela in Sebastiano Ochsenkuhn (1521-'74), allievo di Hans Vogel, che nella sua *Tabulaturbuch* (1558) trascrive arditamente mottetti a 5 e 6 voci, sia per liuto solo, sia conservando una parte vocale; mostrandosi in entrambi i casi profondamente sensibile ed espressivo.

Durante la seconda metà del secolo XVI il liuto è coltivato ovunque nei paesi tedeschi. Alla Corte di Königsberg si rileva dal 1574 il nome del liutista Bartel Metzel, addetto alla cappella nel 1585. Altrove troviamo Andrea Wilde e, verso il 1591, Matthaeus Wayssel, che trascrisse canzoni e arie di danza. Il liuto era molto coltivato dalla classe studentesca, che se ne valeva nei suoi spassi chiassosi per ac-

compagnare i canti gogliardici e le serenatelle d'amore. Il futuro giurista Ludwig Iselin compose durante il periodo dei suoi studi universitari due libri per liuto, uno dei quali, recante la data del 1575, è il frutto di allegre riunioni musicali e porta il titolo significantissimo di *Liber Ludovici Iselin et Amicorum*, racchiudendo fra l'altro una descrizione di battaglia che acquistò molta voga. Menzioneremo ancora tra i liutisti di questo periodo l'alsaziano Sixtus Kargel; Adriano Denss, Matthaeus Reymann che trascrivono danze polacche e risentono l'influenza italiana, visibile nella graduale sostituzione della scrittura armonica a quella polifonica.

L'attività dei liutisti tedeschi continua alacramente nel seicento, quando già il clavicembalo si è creato una tecnica propria ed elabora forme indipendenti. Johann Rude o Rudenius di Lipsia, musicista e giurista, pubblicò ad Heidelberg nel 1600 due raccolte di *Flores Musicae*, ed altre ne pubblicarono Hainhofer (1603), Fabricius e Reymann (1613), Laelius (1617). Nel 1615 apparve l'*Hortus Musicalis* di Elias Mertel che in quell'anno faceva parte di un'accademia di Strasburgo, dov'era nato, e dove morì nel 1626. Le raccolte liutistiche di questo periodo serbano quel carattere di cosmopolitismo, trascendente ogni limite di frontiera che già si è rilevato nella seconda metà del cinquecento, come si può scorgere nella *Testudo Gallogermanica* di Georg Leopold Fuhrmann, comprendente tavolature italiane, francesi e polacche. Il liuto veniva pure impiegato nelle cerimonie religiose. A Francoforte esso fece udire in chiesa il suo querulo tintinnio sotto le dita di Daniel Mylius, a cui era stato concesso di suonare ogni domenica durante le cerimonie religiose. In seguito, per il favore incontrato specialmente negli ambienti aristocratici della città, Mylius fu indotto a comporre musica profana, raccolta e pubblicata nel suo *The-saurus Gratiarum* (1622), redatto in tavolatura francese.

L'influenza della melodia popolare polacca, ricca di caratteristiche affascinanti e suggestive, continua a farsi sentire accanto a quella dell'ornamentazione francese e della mirabile arte costruttiva degli italiani. Virginia Renata, nella sua *Lautenbuch* del 1640, offre sotto la forma del « Chorea Poloniae » un antenato della *polonaise*; e influssi analoghi si trovano nelle opere di Isaia Reussner (o Reusner), uno dei liutisti più eminenti della seconda metà del seicento. Nato a

Löwenberg nel 1636 fu istruito secondo Gurlitt da un liutista francese, facendosi molto apprezzare alla Corte di Vienna. Morì nel 1679 lasciando due raccolte liutistiche: *Deliciae Testudinis* (1667) e il *Neue Lautenfrüchte* (1676), dove riecheggia la grazia umoristica, la nettezza di contorni e la naturalezza dello stile francese; caratteri che appaiono altresì nell'austriaco J. G. Peyer, anch'egli molto fecondo ed aggraziato.

Ma anche in Germania, come in Italia, la decadenza non tarda a farsi sentire allorchè, come accade in Gerolamo Kapsberger, il liuto comincia ad essere sostituito dalla tiorba e dalla chitarra. Allora la ricchezza fantasiosa dei migliori maestri si va perdendo; le sorgenti dell'invenzione s'inaridiscono; alla facile grazia succede l'arida pedanteria; all'umore estroso lo scolasticismo; e se nomi di liutisti s'incontrano fino alla fine del secolo XVIII, si può tuttavia ritenere che la grande arte liutistica era morta in Germania, come dovunque, dalla seconda metà del secolo XVII; da quando, cioè, le nuove esigenze del gusto e della sensibilità avevano diffuso in tutti i paesi la pratica del clavicembalo.

La letteratura liutistica fornisce ai primi clavicembalisti tedeschi l'esempio di quelle forme di danza che, idealizzate e adattate secondo i mezzi offerti dalla tastiera a becco di penna, si organizzano in cicli, detti sonate da camera, partite o *suites*. Passando attraverso questo processo di trasformazione, i piccoli temi di danza tendono ad esplicitare le loro virtualità costruttive e a conglobarsi in una struttura unitaria organicamente svolta, omogenea in ogni sua parte e circoscritta nella cornice di un'unica tonalità. Si stabilisce a poco a poco il carattere di ciascun tempo e si traccia un abbozzo di quattro movimenti, plasmati sugli schemi ritmici dell'allemanda, della corrente, della sarabanda e della giga. Infine, limitandosi sempre più la molteplicità dei nuclei tematici, all'intento continuamente perseguito di consolidare e integrare l'unità dell'insieme facendo rampollare tutti gli sviluppi da una sola idea centrale, si viene configurando il piano di ciascun tempo, imperniato su un solo disegno melodico che, con opportune modificazioni e accentuazioni ritmiche, si piega duttile e plastico all'espressione dei vari momenti e atteggiamenti caratteristici di ogni danza. In progresso di tempo, il rigore simmetrico e costruttivo cede sem-

pre più il luogo alla libera invenzione. Ognuno dei tempi della *suite* s'individualizza nettamente, assumendo una diversa configurazione ritmica e un proprio contenuto melodico. Si conserva però sempre l'unità tonale che riunisce tutti i tempi in un tutto omogeneo.

Al principio del secolo XVII i clavicembalisti tedeschi hanno già superato la fase della mera trascrizione e coloritura dei temi di danza. Essi conoscono le opere dei virginalisti inglesi, maestri della variazione, di Sweelinck, contrappuntista e colorista, e dei compositori italiani, modello all'Europa del tempo. Sulla traccia luminosa di tali esempi, i tedeschi apprendono l'arte dello sviluppo e della costruzione multipla, che conferisce al discorso strumentale vigore ed efficacia, saldandone i nessi e trasfondendovi il palpito circolativo d'una organica fusione e continuità di vita. Le canzoni sono ancora numerose nelle raccolte (1607) di Schmid junior, Woltz (1617), Adam Steigleder (1627) e Simon Lohet (1617), che dal più al meno imitano tutti i maestri della scuola veneziana. Hans Leo Hassler (1564-1612), allievo di A. Gabrieli (1584), costruisce i suoi ricercari sul tipo di quelli del maestro, valendosi di parecchi temi giustapposti e successivamente sviluppati. Talvolta la concezione monotematica si fa strada sul politematismo, col prevalere di un'idea che genera episodi coerentemente articolati e svolti secondo le esigenze insite alla struttura del nucleo germinale. Christian Erbach (1570-1635) imita gli stessi modelli; e lo stesso fa il suo allievo Johann Klemm nella sua *Tabulatura Italica* (1631), dove l'autore persegue finalità didattiche. Egli presenta le sue fughe nell'ordine dei dodici toni, disponendone tre per ogni tono, uno a due, la seconda a tre, l'ultima della triade a quattro voci.

Nella stessa cerchia di mezzi tecnici si aggirano Johann Ulrich Steigleder e Johann Erasmus Kindermann (1616-1655), entrambi epigoni degli italiani, mentre Samuel Scheidt, già menzionato tra gli organisti, nelle due prime parti della citata *Tabulatura Nova* che sole offrono qualche elemento al clavicembalo ⁽¹⁾, malgrado i suoi propositi di reazione allo stile

(1) *Variationes aliquot psalmorum, fantasiarum, cantilenarum, passamezzo et canonem; Fugarum, psalmorum, cantionum et echus, toccata, variationes, ecc.*

florito, non rifugge da quelle coloriture brillanti, in cui i suoi predecessori prodigavano tutta la loro arte, pur servendosi con discrezione e subordinandole all'euritmia del disegno.

Un altro allievo di Sweelinck, Schilet (1592-1667), prima organista a Wolfenbüttel (1623), e maestro di clavicembalo dei principi di Danimarca, figli di Cristiano IV, poi organista alla Marktkirche di Hannover fino alla morte, ha trascritto per clavicembalo una padovana dal liutista inglese Dowland. Paulus Siefert di Danzica (1586-1666), allievo di Sweelinck e Scheidt, appartiene pure alla corrente fiamminga. Ci resta di lui una « paduana » conservata da Gustaff Düben in una raccolta del 1641, che si trova alla biblioteca di Upsala; Johann Krüger (Norimberga, 1651-1735, Zittau), annoverato da Mattheson nel *Der vollkommene Kapellmeister* fra i più eminenti compositori tedeschi dell'epoca, lasciò due raccolte destinate alla tastiera profana; la prima apparsa a Norimberga nel 1697 contiene « sei partite musicali consistenti in allemande, variazioni, gighe, *bourrées*, minuetti e gavotte per gli amanti di tali generi da eseguirsi sul clavicordo o sulla spinetta »; la seconda, edita a Norimberga nel 1699, racchiude: « esercizi piacevoli per clavicembalo composti di ricercari, preludi, fughe, canzoni, una ciaccona e una toccata per organo con pedale »; Benedetto Schultheiss, organista a Norimberga verso la fine del seicento, pubblicò una raccolta clavicembalistica in due parti col titolo di *Muth und Geistermutter der Klavierlust* (Norimberga 1679-'80). Maggiore dei precedenti è Johann Jakob Froberger (1620?-7 maggio 1667), figlio d'un musicista di Halle, fu condotto a Vienna in giovanissima età dall'ambasciatore di Svezia che lo presentò a Ferdinando III. Inviato a Roma dall'Imperatore, vi rimase quattro anni (1637-1641), approfittando dell'insegnamento di Frescobaldi. Viaggiò in seguito in Olanda, Francia e Inghilterra, abbeverandosi a diverse sorgenti di cultura musicale, ed arricchendo incessantemente il suo spirito versatile e comprensivo. In questi contatti egli si assimilò tutti quegli elementi che danno alla sua produzione una singolare impronta di cosmopolitismo. Fu organista alla Corte di Vienna; e dopo una vita turbata da continue alternative di fortuna, si spense ad Héricourt.

Virtuoso ammirato e compositore di tendenze eclettiche,

Froberger effettua su terreno tedesco un innesto di arte italiana e francese. Le sue composizioni apparse in due raccolte pubblicate rispettivamente nel 1693 e 1696, si dividono in due gruppi. Al primo appartengono le toccate, le canzoni, i ricercari, i capricci e le fantasie, le *suites*. Le composizioni del primo gruppo sono destinate indistintamente all'organo e al clavicembalo, e appaiono nettamente contrassegnate dall'influenza italiana; quelle del secondo gruppo appartengono unicamente al clavicembalo e riecheggiano procedimenti e ornamenti di origine francese. Lo stile organistico di Froberger senza raggiungere l'elevatezza e la ricchezza inventiva di quello frescobaldiano, è assai pregevole per la trasparenza dell'armonizzazione e la correttezza della fattura, allo stesso modo che il suo stile clavicembalistico, pur non possedendo la grazia e la levità di tocchi dei migliori modelli francesi, non manca di pregi costruttivi e di elegante scorrevolezza.

Accanto a Froberger bisogna porre Johann Kuhnau (1660-1722), precursore immediato di Bach quale organista e Cantor della Thomasschule di Lipsia, uomo dottissimo, giurista, matematico, conoscitore profondo delle lingue classiche e dell'ebraico, austero conservatore nell'arte sacra, di tendenze più libere e innovatrici in quella profana. Kuhnau compose sonate da camera in più parti per clavicembalo, sul tipo di quelle che gl'italiani avevano anteriormente composto per violino, ma in uno stile descrittivo, illustrato da commenti esplicativi e da summi programmatici. Così nel *Musikalische Vorstellungen einiger biblischen Historien in 6 Sonaten auf dem Klavier zu spielen* (1700), (descrizioni musicali di alcune storie bibliche in sei sonate da eseguirsi sulla tastiera), egli rappresenta il combattimento di Davide e Golia, la guarigione di Saul, operata da Davide mediante la musica, il matrimonio di Giacobbe, la malattia di Ezechia, ecc.

Uguale importanza ha un altro clavicembalista prebanchiano, Paolo Heinlein di Norimberga (1626-1686), che studiò in Italia dove si guadagnò la reputazione di eccellente virtuoso. Nelle notizie fornite sui musicisti di Norimberga, Doppelmayr gli assegna fantasie, toccate e ricercari indistintamente composti per le due tastiere.

La musica clavicembalistica di G. S. Bach comprende, ol-

tre alle partite, ai concerti, alle invenzioni a due e tre voci e all'*Arte della fuga*, le due raccolte del *Clavicembalo ben temperato* (1722-1744), ciascuna delle quali contiene 24 preludi e 24 fughe, composti in tutti i toni maggiori e minori del sistema armonico moderno. Bach si propone deliberatamente di scrivere in tutte le tonalità, studiandosi di regolare l'accordatura del clavicembalo in modo da stabilire approssimativamente gli stessi rapporti fra tutti i gradi della scala maggiore e minore. Questo sistema d'accordatura fu detto « sistema temperato », basandosi sul temperamento eguale dei suoni, donde il titolo di « Clavicembalo ben temperato ». Inoltre Bach apporta notevoli perfezionamenti alla diteggiatura, applicando al clavicembalo il legato dell'organo, praticando la sostituzione delle dita sullo stesso tasto, generalizzando l'uso del pollice e dell'anulare e modificando la posizione della mano sulla tastiera, sì da renderla più comoda e razionale.

Prima di Bach la tecnica clavicembalistica non comportava di solito che l'uso di tre dita che si tenevano allungate sui tasti, così che il palmo della mano rimanesse disteso e aderente alla tastiera. In un trattato dell'epoca si legge: « ma che fate voi del pollice? Voi non potrete certo protenderlo in aria; per conseguenza bisognerà appoggiarlo sul legno della tastiera. Là esso si troverà al sicuro, non penderà oziosamente e servirà almeno a sostenere la mano ». Non è a dubitarsi che questa posizione così illogica fosse già stata modificata dai migliori clavicembalisti prebachiani e che la esclusione di due delle cinque dita subisse frequenti eccezioni nei passaggi più difficili e complicati. Non si comprenderebbe altrimenti come potessero eseguirsi correttamente certi aggruppamenti di note arpeggiate e certe successioni e sovrapposizioni ornamentali frequentissime in Couperin. Ma è certo che Bach dà alla tecnica del clavicembalo un nuovo orientamento, adattando alla piccola tastiera profana le ampie polifonie dell'organo, e impegnando sistematicamente tutte le dita nella esatta riproduzione di parti multiple e nel chiaro rilievo tematico delle idee, costituenti il nucleo germinale e l'ossatura architettonica della fuga.

Dal punto di vista estetico, i due libri del clavicembalo di Bach mostrano fino a qual segno giungesse la sua facoltà plasmatrice, conciliante in mirabile sintesi le arditezze co-

struttive ai fini dell'arte, sì da conseguire una potente efficacia e una inesauribile ricchezza di mezzi espressivi. Quelli che negano all'arte bachiana un contenuto psicologico ed emotivo di vita interiore, devono trovarsi non poco imbarazzati nell'additare donde siano scaturite certe pagine di così appassionata eloquenza, di così intensa sublimazione lirica, d'una bellezza così olimpicamente serena e, al tempo stesso, segnata da profondi vestigi di trepida e commossa umanità. Basta pensare al mirabile preludio in *mi bemol minore* del primo libro, improntato alla ieratica solennità e all'eloquenza grandiosa di una annunciazione profetica, e alla stupenda fuga che lo segue, dove tutti i più sottili artifici dello svolgimento contrappuntistico si piegano con duttile plasticità ai fini dell'espressione. Se nelle fughe organistiche Bach innalza architetture monumentali, ornate di sculture foggiate in blocchi giganteschi, in quelle clavicembalistiche compie un finissimo lavoro d'intarsio e di cesello, un'opera di sottile e ingegnosissima filigrana. Tuttavia, l'impronta delle sue concezioni ampie e maestose, la solidità della fattura, sostenuta e articolata da pulsanti nervature interiori, l'infrangibilità dei nessi costruttivi che saldano e regolano il discorso polifonico, attestano anche qui la perizia somma che già si è riscontrata nello stile organistico, quel possesso infallibile di tutte le risorse del procedimento fugato, per cui si è potuto dire che Bach concepiva contrappuntisticamente con la stessa facilità e spontaneità onde Rossini creava agili melodie. Raramente accade a Bach di restare aridamente scolastico. La molteplicità delle sue invenzioni tematiche, il partito ch'egli ne sa trarre con l'arditezza delle modulazioni, con la varietà delle combinazioni, con l'imprevedibilità degli intrecci associativi sempre rinnovati, fanno della maggior parte di questi preludi e di queste fughe, dei modelli rimasti insuperati, e dal punto di vista tecnico e didattico assegnano a queste composizioni un posto principalissimo fra i capisaldi dell'arte pianistica.

Nei suoi concerti Bach prende le mosse da Corelli e da Vivaldi, ai quali resta sostanzialmente fedele nel piano generale dell'insieme e nella struttura architettonica d'ogni singolo tempo, ma allarga indefinitamente la cerchia delle possibili combinazioni esplicative e costruttive, traendo tutto il partito che si poteva ricavare dalle risorse strumentali al-

lora esistenti. Egli scrive per due, tre e quattro clavicembali concertanti con accompagnamento di quartetto orchestrale; ovvero per violino, flauto, oboe e tromba, o anche per violino e due flauti con lo stesso accompagnamento; oppure per tre violini, tre viole, tre violoncelli e basso, ecc... Il suo potere associativo non ha limiti. La facoltà analitica della fantasia, caratteristica dei compositori tedeschi, è spinta in lui al massimo grado. Le più ardue complicazioni divengono semplici ed ovvie nelle sue mani. I problemi tecnici più difficili sono risolti con la facilità di un giuoco. Il numero delle parti ch'egli maneggia non sembra mai sufficiente alla sua abilità costruttiva, che acquista tutti i caratteri di un estro geniale, traendolo a moltiplicare incessantemente le possibilità di ampliamento architettonico e ad accumulare masse sonore vocali e strumentali.

Le invenzioni a due e a tre voci composte da Bach per fornire ai suoi allievi un materiale d'esercitazione non privo di qualche diletto, non oltrepassano per il loro intrinseco valore d'arte lo scopo pedagogico che l'autore vi si propone, praticando in vista del suo fine una semplicità di mezzi, che oggi qualcuno ha voluto imitare o contraffare con propositi di semplificazione del discorso musicale, che in realtà riescono a un balbettamento infantile, ricalcando, non già la grande orma di Bach, ma quella d'un maestro di scuola.

L'Arte della fuga, composta da Bach negli ultimi anni e pubblicata dal figlio Filippo Emanuele in una edizione postuma del 1752, non segna alcun progresso rispetto ai libri del *Clavicembalo ben temperato*, e attesta piuttosto l'inadempimento delle vive polle dell'ispirazione, essiccate dal soffio algido della ragione astratta e calcolatrice. Tutto ciò che l'artificio dello stile fugato può suggerire in fatto di rivolti, di capovolgimenti, di aggravamenti, diminuzioni e spezzature dei fattori tematici, è impiegato nelle composizioni costituenti il corpo di quest'opera; vero trionfo della matematica sonora, frutto d'una intelligenza che spinge l'arte della combinazione fino alle più astruse sottigliezze.

Considerata nel suo insieme, la musica clavicembalistica di Bach ci offre, come quella organistica, la sintesi di tutta un'epoca, compendiandone attitudini e caratteri, forze e aspirazioni, e fornendo alle generazioni future un repertorio straordinariamente ricco e fecondo, dove scaveranno i secoli

e donde proverranno inesauribili materiali costruttivi a tutti i filoni dell'ulteriore evoluzione musicale.

Nel campo della letteratura violinistica i tedeschi conobbero e praticarono la sonata per violino solo con basso continuo prima dei francesi e degli inglesi, sebbene dopo gli italiani. Lo sviluppo di questo genere di composizione fu da principio ostacolato in Germania dalla scarsa propensione dei compositori di quel paese per il basso numerato, che appare nella loro musica strumentale soltanto verso il 1620. L'inclinazione di quei maestri si volge invece spontanea verso la musica descrittiva, alla quale furono iniziati da due compositori italiani: Biagio Marini, che dal 1623 al 1645 visse alla Corte Palatina di Neuburg e Düsseldorf, e Carlo Farina che dal 1625 al 1636 dimorò alla Corte di Dresda. Essi offrono ai primi violinisti tedeschi l'esempio di quei procedimenti tecnici che entrano in breve a far parte del repertorio delle formule convenzionali, facendo prevalere il gusto per la variazione, per l'improvvisazione fiorita d'ornamenti, per la musica imitativa e programmatica. L'esempio di Farina, autore del *Capriccio Stravagante* (1624), riesce sotto questo rispetto particolarmente efficace, servendo d'incentivo a una pleiade di violinisti che illustrarono la capitale sassone nella seconda metà del secolo XVII e nei primi decenni del XVIII, quali Furchheim, Johann-Jacob Walther. Biber, Pisendel, Graun, Franz Benda, ed altri, che coltivano la sonata ad uno e più strumenti.

Il maggiore di questi virtuosi compositori è Franz von Biber (1644-1704), di origine boema, che segue le tracce degli italiani, perpetrando la fusione della sonata da chiesa con quella da camera, e porta la tecnica violinistica a un alto grado di sviluppo, accumulando difficoltà che attestano l'eccellenza del virtuosismo. Si hanno di lui parecchie raccolte, due delle quali, recanti rispettivamente la data del 1676 e 1680, contengono composizioni improntate ai procedimenti della polifonia vocale. Più importante è l'*Harmonia artificioso-ariosa*, successivamente trascritta per due violini, viola d'amore e viola con basso continuo e, segnatamente, la grande raccolta di sedici sonate, molte delle quali contengono pagine mirabili per larghezza e profondità d'invenzione melodica, per intensità d'espressione e solidità di

fattura. Biber usa spesso la così detta « scordatura », consistente nell'alterazione dell'accordatura normale dello strumento in vista di determinati effetti, e pratica le doppie e le triple corde; espediente frequentemente impiegato dai violinisti tedeschi, e ripreso con intendimenti costruttivi da Bach.

Nello stesso ambito di effetti e di risorse tecniche, ma con facoltà inventive molto più modeste, si aggirano Thomas Baltzer, Nicolas Strungk, J. J. Walther, autore d'una raccolta che s'intitola: « *Hortulus chelicus*, uno violino, duabus, tribus e quatuor subinde chordis simul sonatibus, ecc.» (1688), il cui ventottesimo ed ultimo pezzo è una « serenata » a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, « due tromboni, timpani, lira tedesca e arpa smorzata per un « violino solo ». Walther era ritenuto maestro di ogni difficoltà, e per quanto queste intenzioni descrittive possano sembrare assurde e iperboliche, attestano tuttavia il proposito palese di ricavare da un solo strumento la maggior varietà possibile di effetti e di colori.

La produzione violinistica di G. S. Bach comprende le sonate per violino solo e quelle con accompagnamento di clavicembalo. Le prime rivelano sopra tutto il proposito, continuamente perseguito dal compositore, di ricavare da un solo strumento e, per di più, inadatto allo sviluppo polifonico, la maggior complessità di combinazioni e d'intrecci contrappuntistici. Bach tratta il violino solista come uno strumento polifonico, obbligandolo a bastare a sè stesso, a trarre da sè tutti gli elementi necessari a quella compiutezza armonica, che di solito si ottiene mediante l'integrazione dello strumento accompagnatore. La sonata violinistica bachiana si svolge come un tutto organico che, nel ristretto ambito delle quattro corde dello strumento, trova modo di esplicare e di potenziare tutti i suoi elementi costitutivi, combinando disegni, sovrapponendo linee sonore, impiegando tutte le risorse della tecnica violinistica, non solo in linea espressiva e come discorso melodico, ma in funzione costruttiva, come svolgimento multivoco e concomitante di parti.

Si ricordi a questo proposito la famosa « ciaccona variata » che del resto non è fra le cose migliori di Bach, e dove tuttavia si può cogliere con singolare evidenza il vincolo d'interdipendenza esistente fra il nucleo generatore e la

floritura degli sviluppi in cui continuamente sboccia e si espande. Questa ciaccona, che molto ha guadagnato nella stupenda trascrizione pianistica di Busoni, mostra come Bach volesse fare del violino uno strumento bastante a sè stesso, e tale da potersi mantenere, senza deficienze di sonorità e lacune del tessuto armonico, nella cerchia delle proprie possibilità, ciò che rende estremamente ardua l'esecuzione della sua musica violinistica, per la quale si richiedono requisiti tecnici e interpretativi affatto speciali, che ben pochi possiedono in grado bastevole.

Le sonate bachiane per violino e clavicembalo presentano pure molto interesse, segnatamente per lo sviluppo dato alla parte dell'accompagnamento, che non si limita a realizzare il basso numerato, ma si svolge contrappuntisticamente, intrecciandosi a quella del violino e arricchendola di elementi accessori che ne accrescono l'efficacia espressiva, ne integrano il discorso, ne intensificano il contenuto melodico. Lo stile di queste sonate non fa concessioni nè alla vocalità operistica italiana, nè alla fiorita ornatezza dello stile galante francese ed inglese, nato dall'aria di danza. Bach fa trionfare anche qui il procedimento polifonico, plasmando la trama sonora sullo schema di tre parti, concepite secondo i dettami del contrappunto imitativo, e affidate rispettivamente, una al violino, le altre due a ciascuna mano del clavicembalista. È una disposizione che rimane tipicamente bachiana e della quale il maestro di Eisenach si vale con particolare efficacia, imprimendo anche in questo genere di composizione il suggello indelebile del suo genio.

§ III.

La musica religiosa è quella in cui i compositori tedeschi del seicento e della prima metà del settecento compiono le loro conquiste più durevoli, attingendo direttamente allo spirito nazionale, permeato dal lievito della riforma luterana. La musica chiesastica, esprimendo il verbo della fede che il protestantesimo aveva voluto rigenerare, è l'interprete più efficace ed immediato dell'anima individuale e collettiva, la testimonianza più eloquente delle agitazioni, delle lotte, delle sofferenze e delle vittorie, che il popolo tedesco ci abbia la-

sciato in quell'ora così decisiva del suo travaglio interiore e della sua formazione etnica e spirituale. In essa, più che in qualunque altra, lo spirito tedesco ha impressa la sua fisionomia, a un tempo realistica e sognatrice, positiva e idealistica, capace della più rigorosa consequenzialità nell'adesione al concreto, e pronta ai più fantastici erramenti nelle plaghe del sogno e dell'astrazione, pratica e speculativa, sospinta dal senso delle proprie necessità ed esigenze, delle proprie attitudini e debolezze a crearsi un'armatura esteriore di leggi e d'imperativi, che la preservi dagli smarrimenti e sbandamenti dei voli gotici verso Dio, dal mistico annegamento nell'infinito; effetto non altrimenti evitabile di quello smoderato amore per l'ideale, sciolto da ogni limite di contingenza terrena, che fece vittime illustri, come Schumann e Nietzsche, e contro il quale insorse la mente euforica e conciliatrice di Goethe, vittoriosa di tutti i contrasti e le disarmonie, dopo la giovanile crisi romantica e wertheriana,

Questa duplicità di tendenze dello spirito tedesco, costretto ad imporsi il freno d'una rigida disciplina per arginare i suoi straripamenti torrenziali nell'ideale, spiega gli aspetti contrastanti delle sue produzioni artistiche, volta a volta improntate dal suggello unitario della volontà accentratrice, o rose dal tarlo d'una irrimediabile frammentarietà, che disperde immagini e fantasmi, suoni e colori nelle plaghe del sogno e dell'inafferrabile; fuse nel getto d'un sol blocco di vita organica e coerente, ovvero esalantesi nel sospiro del soliloquio lirico, nel bagliore guizzante e fugace dell'aforisma. Lo Sturm und Drang, l'epoca dei grandi cimenti e dei grandi naufragi, delle ascensioni perigliose e delle cadute travolgenti, degli ardimenti vertiginosi e delle inconcludenti debolezze, rappresenta la prova decisiva, quella in cui si vagliano le energie, si precisano le direttive fondamentali, si ampliano gli orizzonti culturali della nazione. Due sole individualità escono invitte ed illese dal fermento ideale di quest'epoca insonne, febbrile, ansiosamente ricercatrice: Goethe, che aveva dato il verbo iniziatore ai romantici, e suonò poi per primo la diana della riscossa del romanticismo; Beethoven, il costruttore sovrano, che ai tumulti dell'insurrezione passionale seppe imporre il magistero architettonico di quella serena ragione costruttiva ch'è la sorgente perenne d'ogni arte destinata ad attraversare i secoli.

Ma la musica aveva già avuto in Germania una sua grande epoca creatrice, in cui era stata innalzata a simbolo eloquente d'una fede. Haendel e Bach erano stati i grandi interpreti del sentimento religioso di tutto un popolo. Bach, specialmente, legato a doppio nodo all'anima secolare della razza, diede nelle sue cantate e nelle sue passioni la voce più alta e significativa all'aspirazione verso il divino, innalzando il corale alle più eccelse sfere della passione mistica, e facendone l'espressione trepida e commossa in cui trascorre il dolore di quelli che soffrono e sono consolati, la gioia divina fra le lacrime terrene, il presagio dell'eternità.

Lirica ed epica ad un tempo, in quanto voce di tutto un popolo e interprete di sentimenti e di affetti individuali, il corale costituisce l'elemento vivificatore della cantata e della Passione, che ne ricevono la loro impronta etnica e il loro mezzo espressivo di più intensa efficacia e di più vasto irraggiamento emotivo. Ma questi generi di composizione sacra si assimilano altresì i portati dello strumentalismo che, svoltosi in Italia dagli incunaboli della letteratura organistica e violinistica al pieno rigoglio dell'arte frescobaldiana e corelliana, vengono trapiantati dai compositori tedeschi sul terreno nazionale e innestati al tronco della musica sacra. Così il genio dei maestri italiani, che al principio del settecento alimenta la corrente sinfonica donde uscirà l'arte luminosa e cordiale di Haydn e di Mozart, e quella martellata e meditativa di Beethoven, già un secolo prima aveva fecondato sul suo nascere la musica strumentale tedesca, inalveata nel letto fluviale della musica chiesastica e sboccata nella distesa oceanica della creazione bachiana ed haendeliana.

Verso la metà del cinquecento si stabilisce nella chiesa luterana, come già s'è accennato, la consuetudine di cantare uno o più corali su testi liberi, ispirati dal vangelo, che vengono codificati nelle raccolte di cantici secondo l'ordine dell'anno ecclesiastico. Ogni domenica e ogni festa ecclesiastica ha così un suo gruppo di corali contrassegnati da un titolo, come si rileva dalle norme vigenti durante il secolo XVII per le pratiche del culto e dal confronto fra le diverse raccolte successivamente compilate.

Il compito che si assumono gli organisti protestanti è appunto di redigere un numero di corali bastevole a tutte le ricorrenze del calendario ecclesiastico, come Bach fa nel suo *Orgelbüchlein*, appartenente agli anni del suo soggiorno a Köthen (1717-1722).

D'altra parte, la poesia spirituale incaricata di fornire i testi che si cantavano a mezzo il sermone, con ufficio non dissimile da quello della laude oratoriana, doveva uniformarsi al vangelo del giorno, commentandolo e parafrasandolo. I testi di questi mottetti (conformemente al criterio di libera interpretazione della riforma, che riponeva il valore essenziale della fede nell'esperienza personale e nella riflessione interiore) dovevano essere di continuo rinnovati. I poeti si facevano un vanto di fornire testi sempre inediti ai cieli di mottetti, come più tardi ai cieli di cantate ⁽¹⁾.

I maestri tedeschi non tardano a prendere contatto con la corrente madrigalistica italiana che li induce a tentare la drammatizzazione del testo evangelico. Questa tendenza si accentua al principio del seicento, col prevalere delle idee riformatrici promulgate dal cenacolo fiorentino. Il mottetto accoglie anche in Germania tutte le conquiste del secolo XVII: il discorso melodico, il sostegno armonico, il recitativo drammatico, l'accompagnamento strumentale; e amplia le sue forme, trae dai suoi elementi costitutivi tutti gli effetti possibili di luci e di ombre, di gradazioni e di contrasti espressivi, identificandosi con la cantata sacra, in cui tutti i compositori tedeschi fanno le loro migliori prove.

I limiti fra il sacro ed il profano non erano esattamente definiti. Le commedie d'argomento sacro, come la *Philothea* (1648), potevano essere cantate « tam in scena quam sine scena ». Si componevano anche in Germania come in Italia « concerti spirituali », e « madrigali spirituali », e l'obiettività impersonale della polifonia cedeva il luogo alla soggettività individuale della lirica e del dramma.

La Passione, nata in condizioni analoghe a quelle che produssero l'oratorio, è propria della Germania dove fu coltivata e condotta a maggior perfezione ed ampiezza di forme. Fino dall'antichità la narrazione della Passione di Gesù poteva farsi nella Chiesa cattolica con la lettura del vangelo in canto fermo (Passio). La Passione, come argomento di rappresentazione drammatica, ebbe grande fortuna nel medioevo, degenerando in seguito fino ad essere interdetta dalla Chiesa. Dal IV secolo dell'era cristiana, s'intro-

⁽¹⁾ Principali autori di testi mottettistici furono: Martino Agricola (1542); Nicolaus Hermann (1560); Homerus Herpol (1565); Bartolomäus Ringwalt (1681); Johann Hermann (1616).

duisse nella Chiesa la consuetudine di recitare il vangelo secondo Luca e Matteo, a cui nei secoli VIII e IX si aggiunsero quelli di Marco e Giovanni. Durandus (m. 1296), nel suo *Rationale Divinorum Officiorum* chiede che si renda più drammatica tale lettura, caratterizzando in modo particolare « le dolci parole del Cristo », il racconto dell'evangelista e le vociferazioni della folla empia. È la prima indicazione del genere, e fu seguita da Jakobus Obrecht (1430-1505), musicista appartenente alla scuola fiamminga ⁽¹⁾.

Nel primo loro staccarsi dalla liturgia, le Passioni tedesche assimilarono tutti gli elementi della musica da concerto del seicento italiano e, pur prendendo un diverso indirizzo artistico, s'atteggiarono sui modelli formali dell'arte sacra italiana. I tedeschi mostrarono fino da principio la tendenza a fare dell'oratorio un componimento extra-liturgico, accentuandone il carattere artistico, col mettere a contributo dell'espressione tutti i mezzi offerti dal linguaggio musicale dell'epoca. Nell'*Innario* di Keuchenthal la « Passio » genuina era abbellita da cori a 4 voci. Bartolomeo Gese affidò al tenore il racconto dell'evangelista, scandita con ritmo salmodico, e dà agli altri personaggi parti distinte che formano cori da 2 a 5 voci. Altri iniziatori della Passione sono Ec-card, Hassler e Praetorius.

Dal momento in cui, al principio del cinquecento, la musica s'impossessa delle Passioni, queste si svolgono secondo due diverse direttive, venendo a costituire due tipi ben distinti, così per la struttura generale, come per le forme costitutive: la Passione-mottetto e la Passione-dramma. Nella prima il coro è incaricato di tutti i ruoli. Ad esso non sono soltanto affidate le risposte della folla, ma anche la narrazione dell'evangelista e la recitazione delle parole del Cristo ⁽²⁾. Nella Passione-dramma, invece, la salmodia dell'evan-

⁽¹⁾ Johann Walther fece due copie della Passione cattolica di Obrecht. Essa fu stampata nel 1538 da Georg Rhaw; e Melancton, il più dotto dei riformatori, ne scrisse la prefazione.

Per quanto concerne la musica, la separazione fra la Chiesa cattolica e quella protestante non fu mai radicale. Non si avevano difficoltà a introdurre composizioni di maestri italiani negli uffici protestanti; e si eseguivano indifferentemente Passioni tedesche e Passioni latine.

⁽²⁾ Vedi Obrecht.

gelista era soltanto declamata con una cantillazione uniforme, e non si rivestivano di note che le parole pronunciate dalla turba e dagli altri personaggi. Tale è la *Passione* di Claudio Sermisy (1534); tale la *Passione secondo S. Matteo* di Orlando di Lasso (1575). Allo stesso genere appartiene la *Passione secondo S. Giovanni* del compositore inglese William Byrd, apparsa nel 1607. Tutte queste Passioni sono in latino. La prima in lingua tedesca è opera di Johann Walther, e fu eseguita la domenica delle palme del 1538. A Walther si deve altresì una *Passione secondo S. Giovanni*, eseguita il venerdì santo in conformità della tradizione consacrata e che, tradotta in lingua ceca, fu rappresentata annualmente a Zittau dal 1609 al 1816.

Ma è soltanto con Schütz che la *Passione-dramma* raggiunge il suo pieno sviluppo.

Quanto siamo venuti notando fino qui concerne la storia delle antiche cantate e delle antiche Passioni. Delle antiche, perchè diverse sono le cantate che scriveranno Bach e i suoi contemporanei. L'inizio del settecento segna una profonda trasformazione nell'evoluzione di questi generi, sia rispetto al testo che rispetto alla musica. I testi delle antiche cantate e delle antiche Passioni non contenevano che versetti biblici e strofe di cantici spirituali. Tutt'al più vi si trovavano versetti ricavati da meditazioni di scritture agostiniane e dai sermoni di S. Bernardo di Clairvaux. I testi di libera invenzione erano rigorosamente esclusi. La nuova cantata e la nuova *Passione*, al contrario, comprendono sopra tutto recitativi ed arie su testi liberi. Le strofe del corale e i versetti biblici non hanno più che un posto secondario.

Qualcosa di analogo accade per la musica. L'antica cantata e l'antica *Passione* non comportavano che cori alternantisi ad episodi concepiti nello stile drammatico-recitativo, uscito dagli esperimenti della camerata fiorentina e consacrato da Monteverdi e Carissimi. L'evoluzione della musica sacra tedesca segue da vicino quella del melodramma italiano, derivandone forme e procedimenti. In Schütz, che più d'ogni altro s'accosta a Bach per il realismo drammatico e l'impeto ascendente dell'ispirazione, non si ha ancora una esposizione vigorosa ed icastica delle parole del vangelo, senza stasi meditative e soliloqui lirici. Ma alla fine del seicento il recitativo parlato e l'aria a ritornello, divenuti i

principali fattori dell'opera, fanno la loro comparsa anche nel dominio della musica chiesastica. Bach inserisce arie su testi liberi fra gli episodi più salienti dell'azione. La nuova cantata e la nuova Passione, almeno per ciò che concerne le parti monodiche, sono dunque concepite nello stile dell'opera italiana, con melodie puramente vocali, infiorate di ghirigori e di ricami. Da questo punto di vista si possono fissare due periodi dell'influsso esercitato dall'arte musicale italiana su quella protestante. Nel primo, illustrato da Schütz, l'elemento drammatico penetra nella chiesa riformata; nel secondo, le infiltrazioni dell'italianismo non promanano direttamente da sorgenti nazionali e tradizionali, ma si effettuano per il tramite dell'opera italiana, importata e coltivata nei paesi tedeschi.

Lo scopo che si propongono i compositori tedeschi, durante i primi vent'anni del secolo XVIII, è di creare un modello di opera spirituale rispondente alle aspirazioni religiose e nazionali, sorte dall'intimo della razza per l'azione potentemente efficace di Lutero. Ma essi non creano ex novo le forme organiche e gli elementi costitutivi di tale opera; li accolgono dall'Italia, cercando di trasfondervi un nuovo spirito animatore. Da ciò, quel dissidio fra il contenuto e le forme, fra le proprietà e le caratteristiche della sorgente interiore e i modi ch'essa assume incanalandosi nel letto di schemi prestabiliti, di cui abbiamo già avuto occasione di segnalare gl'inconvenienti visibilissimi anche in Bach, che segue il movimento generale.

Schütz, apparso sulla scena dell'arte quando il melodramma italiano attraversava ancora la sua prima fase, si salva da tali inconvenienti introducendo in Germania, non la melodia unicamente vocale, canora, esteriore e decorativa di Cesti, Stradella e A. Scarlatti, ma la polifonia concertante di G. Gabrieli, l'uso del basso continuo e la declamazione tragica di Monteverdi; mezzi espressivi che si fondono intimamente alle sue spontanee tendenze e attitudini, armonizzandosi altresì coi caratteri più profondi della musica sacra tedesca, mirante naturalmente alla drammatizzazione soggettiva e all'effusione lirica di singole personalità e di singole anime, più che all'oggettivazione pacata e serena di sentimenti e di pensieri, innalzati all'atmosfera imperturbata e solenne d'una spiritualità impersonale, fulgida d'uniforme

splendore, come si ha nella musica palestriniana, voce sovrumana e ultraterrena d'una universalità che sovrasta ad ogni limitazione effimera di contingenza e di caducità.

Schütz stabilisce così la vera tradizione della musica sacra tedesca, quella che innestando al tronco polifonico di origine fiamminga i nuovi acquisti dell'arte italiana, crea quel tipo di musica religiosa a un tempo intima e sublime, trepida di commozione e fremente d'elevazione, segnata dal sigillo del cuore e dall'ala dello spirito, anelante al divino, in cui soltanto Carissimi aveva saputo precorrerlo e che, dopo di lui, non troverà continuatori che in Haendel e in Bach.

Sebbene le composizioni di Schütz non siano destinate alle cerimonie liturgiche, esse s'ispirano agli ideali della musica chiesastica, trattando argomenti biblici ed evangelici e valendosi largamente del « Salterio ». Schütz alterna il canto monodico alla maestà della costruzione polifonica. Il primo gli serve ad esprimere sentimenti individuali; la seconda a dare una voce all'anima collettiva. Egli fa accompagnare il canto da strumenti scelti secondo rapporti timbrici e in relazione al soggetto trattato; fa progredire in ogni senso l'arte della rappresentazione uditiva; cerca una spiegazione e una giustificazione a quanto gli umanisti dicevano interpretando antiche scritture, o nuovamente teorizzando intorno al grado di efficacia della musica greca; mostra come gli antichi modi, impiegati da lui con piena libertà e novità d'intendimenti espressivi, potessero agire sull'immaginazione e sul sentimento, e, col concorso di tutti questi mezzi convenientemente associati, con l'innesto dello stile rappresentativo sul ceppo della grande cantata tedesca, perviene a foggiare organismi animati da un vasto afflato creativo, dove tutto è fusione ariosa e armoniosa, conciliazione ampia e cordiale, luce sapientemente graduata da un intelletto vigile e da una coscienza fervida e operosa, sempre intenta a un assiduo travaglio, che di continuo la ritempra, la rinvigorisce, la rinnova.

Heinrich Schütz nacque a Köstritz l'8 ottobre 1585 da un'agiata famiglia borghese, e fino al 1609 si dedicò sopra tutto agli studi classici, frequentando con particolare interesse i corsi di diritto.

Il Langravio Maurizio di Hesse-Cassel avendo notato la

sua bella voce, gli offrì una pensione perchè si recasse a Venezia alla scuola di Giovanni Gabrieli. Schütz, pur non avendo ancora acquistata coscienza della sua vera vocazione, accettò l'offerta, felice di poter passare qualche tempo in una città che esercitava sull'immaginazione di tutti gli stranieri, specie se cultori e dilettanti di musica, un fascino irresistibile. L'attrazione dei musicisti tedeschi e danesi verso Venezia, oltre che dalla presenza nella città delle lagune d'un maestro della fama di Giovanni Gabrieli, era anche dovuta in buona parte alla tolleranza e longanimità del popolo veneziano verso i protestanti. Se le classi meno istruite, mettendo in un sol fascio turchi e luterani, potevano mostrare qualche prevenzione ostile contro gli eretici, i patrizi e i ricchi commercianti, segnatamente nel periodo in cui la Curia Romana tenne la Repubblica sotto la pena dell'interdetto (1605-1607), accoglievano di buon grado gli avversari della potestà pontificia. Da Venezia Paolo Sarpi, che vi aveva cercato rifugio, poteva liberamente negoziare con gli emissari dei principi tedeschi, che gli offrivano il loro appoggio e la loro protezione. Non v'erano altre città cattoliche dove i calvinisti e i luterani potessero trovarsi così pienamente a loro agio, a condizione, ben inteso, che non tentassero di turbare quella tranquillità e sicurezza pubblica che il governo della Repubblica procurava loro e su cui non era disposto a transigere.

Nessun ambiente poteva dunque riuscire più favorevole allo sviluppo della personalità d'un artista, assecondato esteriormente dalle condizioni generali della vita, intimamente favorito dallo splendido fiorire di tutte le arti, e segnatamente della musica, innalzata a tanto rigoglio dal genio dei maestri e dalla magnificenza dei mezzi e degli apparati sonori che si spiegavano nelle cerimonie del culto e nelle feste, celebranti i fasti e le glorie guerriere e marinare.

Da Gabrieli, Schütz non apprese soltanto la tecnica del contrappunto, ma anche le risorse offerte dal nuovo stile recitativo e dalla musica strumentale. Primi frutti di questo tirocinio furono: una raccolta di madrigali (1611) ⁽¹⁾, un

(1) I testi di questi madrigali sono ricavati da fonti italiane: sei dal *Pastor Fido* del Guarini, dieci da G. B. Marino, uno da Alessandro

Hodie Christus natus est a sei voci, con basso continuo; un *Veni Sancte Spiritus* a quattro cori con accompagnamento strumentale (1613-1615); un *Hochzeitsgesang* (1619), scritto da Schütz per il matrimonio di suo fratello Giorgio con la figlia del libraio Friedrich Gross di Lipsia.

Al 1619 appartiene la sua prima opera importante: una raccolta di salmi e mottetti in cui applica per la prima volta alla musica sacra tedesca lo stile recitativo e l'accompagnamento strumentale ⁽¹⁾. « Questi salmi tedeschi » — dichiara Schütz nella dedica all'Elettore — « sono scritti secondo la maniera italiana »; alla quale egli dice di essere stato iniziato dal suo amatissimo maestro Giovanni Gabrieli, celebre in tutto l'universo. Più oltre, nell'avviso ai musicisti, egli ci fa sapere ancora d'aver composto questi salmi in « stilo recitativo », quasi sconosciuto fino allora in Germania, stile che gli sembra il più adatto a tradurre efficacemente i testi sacri.

Nella *Storia della Risurrezione*, pubblicata nel 1623, Schütz manifesta analogamente la sua mira costante di conseguire la forma che meglio si presta ad esprimere le emozioni suscitate in lui dalla lettura delle sacre scritture. Il suo metodo è drammatizzante e condensatore. Egli non s'attiene pedissequamente alla lettera, ma vuol vivificare lo spirito della parola divina. Questo non gli riesce ancora che parzialmente ed episodicamente. Per una gran parte della sua opera egli rinuncia alla libera invenzione e adotta le formule del recitativo di cui Antonio Scandello, maestro di cappella alla Corte di Dresda, s'era valso per illustrare la narrazione evangelica, nella sua *Historia der Auferstehung*. Si tratta d'una greve e tarda melopea liturgica, in cui i modi e gli atteggiamenti comuni ai musicisti dell'epoca si fanno scialbi e incolori. In complesso, questo primo tentativo d'illustrazione e di commento d'un episodio evangelico, resta molto inferiore ai salmi che cronologicamente lo precedono, pur rappresentando nel divenire artistico del compositore

Aligieri; e non è improbabile che le parole dell'ultima di tali composizioni fossero dello stesso Schütz, che l'indirizza: « al gran Maurizio », il Langravio di Hesse a cui l'opera intera è dedicata.

⁽¹⁾ *Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten, mit acht und mehr Stimmen*, con basso continuo per l'organo, liuto, chitar-ronne, ecc., Dresda, 1619; ediz. Spitta, vol. II e III.

una tappa molto importante. Le direttive che Schütz perseguirà ulteriormente sono già chiaramente definite, ma i mezzi per attuarle non gli si offrono ancora con altrettanta evidenza, lasciando sussistere incoerenze e negligenze d'esecuzione.

Le *Cantiones Sacrae* del 1625 sono costituite dai 40 motetti composti da Schütz durante il primo periodo della sua attività. In esse il musicista resta fedele agli spiriti e alle forme dell'antica polifonia vocale, in cui fa circolare il soffio d'una elevata ispirazione, alimentata da un'invenzione alacre. La fattura è espertissima e reca l'impronta visibile dell'insegnamento di G. Gabrieli, maestro delle forme multivoche, che si spiegano in vasti affreschi sonori, gareggiando in perfezione di disegno e armonia di colori con quelli che i pittori effigiavano sulle pareti delle cattedrali.

Tornato in Germania in capo a quattro anni, Schütz divenne organista nel castello del Langravio, passando successivamente al servizio dell'Elettore di Sassonia, Johann Georg I. A Dresda egli risentì profondamente l'influsso della tradizione luterana, che contribuì a stampare nelle sue opere ulteriori un segno di più austera solennità e ad orientarlo verso una più minuziosa ricerca del particolare decorativo. Nel 1628 Schütz venne nuovamente in Italia, dove poté constatare il successo delle opere di Monteverdi e dove nel 1629 diè fuori la prima raccolta delle sua *Symphonie Sacrae*, preceduta da una interessante prefazione che intende dar ragione delle origini dell'opera e delle modalità stilistiche in essa adottate. « Avendo soggiornato a Venezia presso i miei « vecchi amici » — nota Schütz — « io ho potuto rilevare « che la maniera di modulare si è alquanto mutata, avendo « abbandonato le antiche cadenze per vellicare le orecchie « con una piacevole cantilena moderna. È a questo ch'io ho « rivolto tutte le forze del mio spirito ».

Schütz segue, insomma, le nuove strade aperte dal genio monteverdiano, alternando gli espedienti costruttivi della antica polifonia alle risorse espressive dell'armonia e del recitativo. In queste composizioni egli traccia vere melodie intensamente espressive, inquadrandole entro la cornice d'un accompagnamento strumentale non meno ricco, vario, limpidamente espressivo del discorso melodico.

Ritornato nuovamente in Germania, Schütz prese a con-

durre vita errabonda, costretto a destreggiarsi nelle vicende calamitose della guerra che funestava la sua patria e volgersi sempre dove lo traeva il vento instabile della fortuna. Partito per la Danimarca nella primavera del 1633, vi si trovava ancora nell'estate del '35. Sembra inoltre che nel 1638, dopo essersi recato nuovamente in Danimarca, venisse chiamato alla Corte di Wolfenbüttel, dove il duca di Brunswick-Luneburg lo incaricò d'istruire i musicisti della sua cappella; e verso la fine di quell'anno Schütz dovette scrivere il ballo, che fu rappresentato a Dresda il 29 novembre per le nozze del principe ereditario di Sassonia con Maddalena Sibilla, figlia del Malgravio di Brandeburgo.

Dopo aver dato alle stampe la prima parte delle *Symphoniae Sacrae*, Schütz dovette attendere fino al 1636 prima di potere far apparire un'opera importante e, per avere qualche probabilità di successo, dovette accontentarsi d'impiegare mezzi semplicissimi, giacchè la guerra aveva spopolato le cappelle delle Corti principesche, focolari intensissimi della musica sacra tedesca. Questi centri, un tempo così attivi, dove la musica dai sontuosi apparati sonori aveva largo posto nelle feste e nelle cerimonie, non riunivano più che pochi cantori e pochi strumentisti; condizione che limitava notevolmente gli orizzonti del compositore, costringendolo a mantenersi in un ambito molto ristretto di mezzi e di effetti. Per questo Schütz si vide costretto a scrivere per soli cantori, sostenuti dal basso continuo, i *Piccoli Concerti Spirituali*, di cui dedicò la prima parte a Von Friesen auf Rötha, con la data del 29 settembre 1636.

Gli strumenti sono quasi totalmente assenti. Non vi s'incontra che una sinfonia di qualche battuta a una sola parte con basso continuo affidato all'organo, e l'indicazione di un altro brano che doveva improvvisarsi sulla guida schematica del basso. Nei concerti a voce sola la declamazione ha altissimi pregi. È una musica che vive soltanto per la forza delle parole, non ammettendo alcuna linea melodica che non sia giustificata dalle esigenze interiori del discorso poetico, e che tuttavia si eleva a un alto grado di commozione e di lirismo, mercè la giustezza degli accenti e delle inflessioni e la naturale venustà del procedimento melodico.

La seconda parte delle *Symphoniae Sacrae* è del 1647, e la terza del 1650. Schütz vi spiega tutte le risorse della sua

tavolozza, il colorismo, la magnificenza decorativa, il senso drammatico dei maestri italiani, gli acquisti accumulati in lunghi anni d'esperienza, attraverso le lotte e i travagli della vita. La sua anima, scavata dalla riflessione, fecondata dal dolore, arricchita dall'amore, divenuta col volgere del tempo più intensa e più vasta, esprime i sentimenti con mirabile vigore, narra le sue visioni con stupenda efficacia, mostrando chiaramente ch'egli non scriveva soltanto per appagare il gusto d'un principe mecenate, ma per far intendere la sua parola alta e serena a tutta la cristianità.

Verso il 1648 Schütz, che non ha mai cessato di vagheggiare un'arte nazionale, assiste con un senso di profonda mestizia al dilagare del virtuosismo canoro proveniente dall'Italia, idoleggiato dal pubblico, dai dilettanti e perfino dai musicisti di professione, che non esitano a sacrificare ogni velleità d'indipendenza, ogni bagliore d'incipiente originalità, pur di camminare nel soleo luminoso dell'opera italiana. L'avviso al lettore che Schütz prepone a guisa di prefazione alla raccolta di mottetti pubblicata dopo le sinfonie sacre col titolo di *Geistliche Chormusik*, è un manifesto che sprona i connazionali a fortificarsi contro tali seduzioni, ad abolire i lenocini e gli artifici del vuoto formalismo canoro e a rivendicare i diritti della tradizione musicale tedesca, contrassegnata da caratteri inconfondibili, dopo che la riforma luterana l'ebbe staccata dalla compagine del fiamminghismo contrappuntistico, individuandola e assegnandole una sua orbita di attrazione e di rotazione. Da quel momento i tedeschi ebbero tutto un complesso di modi, di caratteri, di atteggiamenti inventivi e immaginativi essenzialmente propri, che lo svolgimento ulteriore del linguaggio musicale venne sempre meglio precisando e determinando, e ai quali Schütz vuole rifarsi per approfondirli, potenziarli, farne la base di consistenza d'una grande arte nazionale. L'ideale artistico e l'ideale patriottico si fondono nell'intimo del suo spirito in un sol palpito di passione e di fede. Egli non biasima che s'invitino alle Corti i maestri stranieri. Il suo debito verso la cultura italiana era troppo grande perchè egli potesse misconoscere i vantaggi d'un reciproco scambio d'influssi e di orientamenti fra i diversi paesi. Come per tutti gli spiriti veramente grandi, la rivendicazione nazionalistica non si disgiunge in lui da quel senso profondo dei valori universali

e immanenti dell'arte e della cultura, che concilia tutte le divergenze etniche in una visione superiore. Ciò ch'egli deplora è il proselitismo insipiente dei neofiti e dei principianti, l'inconsapevolezza, la superficialità, il fare perchè altri ha fatto, senza discernimento critico nè base di salde e sicure cognizioni. I più si avventuravano nell'arringo dell'arte affatto impreparati, mirando soltanto agli effetti brillanti e ai facili successi. Questo appare sommamente dannoso a Schütz, che non ritiene sufficiente a formare il musicista la conoscenza dello stile recitativo e la pratica del basso continuo, ma addita come indispensabili molte altre nozioni teoriche, codificate nei trattati ed esemplificate nelle opere dei grandi maestri d'ogni paese.

Nessuna musica ha valore per Schütz se non è scritta da compositori nutriti dalla linfa della tradizione, rotti agli artifici del mestiere, pienamente consapevoli di quelle regole e di quei principi dottrinali ch'egli compendia in alcune formule riassuntive: « *Dispositiones modorum* », « *fugae simplices, mixtae, inversae* », « *contrapunctum duplex* », « *differentia styli in arte musica diversi* », « *modulatio opum* », « *connexio subiectorum* ».

Schütz si augura che la sua opera possa servire di esempio ai musicisti tedeschi, esortandoli a impossessarsi pienamente dei canoni che regolano la costruzione contrappuntistica prima di avventurarsi a vele spiegate nell'allettante pelago della musica da concerto, e ricorda loro come al tempo del suo alunnato veneziano alla scuola di G. Gabrieli, gli allievi dovevano esplorare tutti i campi della disciplina tecnica prima che il maestro li lasciasse spaziare liberamente nei dominî della fantasia. Tuttavia Schütz non pretende in alcun modo d'imporsi come modello, ma vuole semplicemente rivolgere l'attenzione dei giovani verso gli autori antichi o moderni, italiani o fiamminghi, che solo possono fornire un nutrimento vitale agli spiriti desiderosi di apprendere.

Musicalmente questi mottetti, destinati ai cantori della *Thomaschule* di Lipsia, non hanno grande valore, e sono l'opera d'un maestro animato da propositi didattici e riformatori, più che d'un artista mirante a dar forma adeguata a un suo mondo interiore. In essi il coro è trattato con una correttezza piuttosto scolastica, senza alcuna partecipazione

strumentale all'infuori dell'organo, e l'insieme della composizione rientra nel quadro della polifonia tradizionale, di cui impiega tutte le norme costruttive.

Gli ultimi anni della vita di Schütz furono attristati dall'infermità più incresciosa che possa colpire un musicista: la sordità. Ma Schütz era una di quelle nature granitiche che il dente edace della sventura non riesce ad intaccare. Il distacco dalla realtà del mondo sonoro non spegne in lui la favilla creatrice. L'isolamento concentra le sue forze. Chiuso nel sacrario della sua anima, egli cerca in sè stesso quelle ragioni di vita e di poesia che agiscono come spinte ideali nelle supreme conquiste del genio. Anche il presagio della prossima fine non esercita sul suo spirito un'azione deprimente, ma gli conferisce una nuova ala d'elevazione, una nuova fiamma d'affinamento. Quando Schütz si spegne nel 1672, all'età di 87 anni, ha aggiunto alcune opere grandiose, improntate a un profondo misticismo, che possono ritenersi il suo testamento spirituale e tracciano l'ulteriore cammino della musica tedesca. Tali sono: la *Passione secondo S. Giovanni* e l'*Oratorio di Natale* (1664-'66); la *Passione secondo S. Matteo* (1666) e quella *secondo S. Luca*.

In queste ultime opere Schütz ritorna alla polifonia puramente corale, escludendo ogni partecipazione di strumenti. Gli episodi corali si alternano bensì ad altri monodici, trattati in stile recitativo, ma sempre senza accompagnamento strumentale. In ognuna di tali opere, al testo si aggiunge un « *introitus* » che precede la narrazione, e una « *conclusio* » che la segue; l'*introitus* non è che il titolo indicante l'episodio che sta per essere esposto; la *conclusio* è un atto di fede e di speranza, ovvero un inno di lode e di preghiera alla divinità che ha predisposto gli avvenimenti.

A questo periodo appartengono pure: *Le sette parole di Gesù Crocifisso*, che Schütz deve aver composto in epoca anteriore e successivamente rielaborato, traendone la materia poetica dai quattro vangeli e aggiungendovi per l'*introitus* la prima strofa del cantico: « *Das Jesus an dem Kreuze stund* », e per la *conclusio* l'ultima strofa dello stesso corale.

A queste opere, ispirate dalla morte di Gesù, si può contrapporre il citato *Oratorio di Natale* coevo alle Passioni secondo Matteo e Giovanni. Schütz vi dipinge con grande varietà di tratti gli angeli, i pastori, i magi, tutti i protago-

nisti dell'annunciazione e della nascita di Gesù, aprendo nel cielo doloroso della sua vecchiezza uno spiraglio di luce consolatrice, e mostrando come il Vangelo non fosse soltanto per lui una sorgente di meditazioni austere, ma anche un'oasi di pace e di letizia.

Ma la sua arte non cessa per questo di vagheggiare forme sempre più severe, in opposizione alla moda imperante, che lasciava penetrare nella musica chiesastica tutte le frivolezze del virtuosismo canoro. Il suo genio rude, vigoroso, tutto interiorità di meditazione, voleva ritrovare il linguaggio dei grandi polifonisti cinquecenteschi, e anticipa quello di Bach.

§ IV.

Se Schütz incarna musicalmente lo spirito religioso del popolo tedesco, ponendo le basi d'una grande arte nazionale, altri compositori di musica sacra, fuorvianti dal prestigio dei maestri stranieri, s'infeudano alle province dell'italianismo, come Kapsberger, tedesco di Roma e di Venezia, che nel suo dramma musicale d'argomento sacro *Apotheosis sive consecratio S.S. Francisci e Fr. Xaverii*, rappresentato a Roma nel 1620 sotto gli auspici dei gesuiti e ripreso poco tempo dopo a Monaco di Baviera, non è che un pallido epigono degli italiani.

Le più austere forme della composizione sacra sono penetrate da tendenze stilistiche di provenienza melodrammatica. I musicisti meglio dotati cercano un compromesso fra il vecchio e il nuovo, fra lo stile polifonico e quello rappresentativo di recente invenzione; e ne nascono forme composte, non molto consone all'austero ideale della musica chiesastica, ma atte a ricevere una più varia molteplicità di significati e di sfumature.

A Vienna i quadri della musica chiesastica sono identici a quelli trattati dai maestri italiani, monodie accompagnate, doppi cori affidati a grandi masse di cantori, recitativi, arie e concertati vocali rinforzati da parti strumentali. I compositori erano quasi tutti italiani o educati alla scuola italiana, e i libretti si scrivevano nella nostra lingua. Se una differenza si può notare fra la vita musicale delle nostre cappelle

e dei nostri conventi e quella che si svolgeva intensissima nella capitale absburgica, deve ricercarsi nel fatto che a Vienna la musica sacra, almeno nelle sue manifestazioni più brillanti e appariscenti, s'indirizzava meno al popolo che all'ambiente di Corte, alla società della Hofburg, dov'essa trova i suoi mezzi più adeguati di estrinsecazione fino alla metà del settecento, epoca in cui penetrò nei concerti del Burgtheater. Inoltre, i compositori di musica sacra che esplicano la loro attività nell'ambiente della cappella imperiale, sono tratti dall'orientamento generale del gusto a mantenersi più ligi ai canoni della scrittura contrappuntistica, lasciando minor adito ad effetti drammatici e patetici. In quanto ai soggetti trattati, si possono distinguere due periodi: il primo si estende fino al 1698, anno in cui Leopoldo I nominò Fux compositore di Corte; il secondo, di maggiore originalità inventiva e significatività storica, si protrae fin oltre la metà del secolo XVIII.

Tra i più fecondi compositori di opere destinate alla liturgia viennese sono: Antonio Draghi, autore d'un numero grandissimo di cantate e di oratôri, improntati a un lirismo facile e scorrevole, da cui esulano quasi sempre vere intenzioni drammatiche; Antonio Bertali (Venezia, 1605-Vienna, 1669), maestro di Cappella di Leopoldo I nel 1649, autore d'una *Maria Maddalena* (1663), in cui sono specialmente da notarsi l'*ouverture* e le parti solistiche, e d'un *Massacro degli Innocenti* (1665), dove si può additare un terzetto di madri, particolarmente espressivo; Pietro Andrea Ziani, veneziano (1630-1711), autore di laudi sacre a 5 voci (1659), di messe e salmi con due strumenti obbligati e di tre oratôri; Marc'Antonio Ziani (1653-1715), nipote del precedente e vice-maestro di cappella alla Corte viennese nel 1700, autore d'un *Giudizio di Salomone* e d'una *S. Caterina*, d'ispirazione larga e colorita; Carlo Agostino Badia (1672-1738), anch'egli veneziano di nascita e di spirito, entrato nel 1696 al servizio della Corte Viennese, per la quale scrisse 31 oratôri e 12 cantate con accompagnamento di clavicembalo.

Maggiore dei precedenti per la vastità dell'opera e per l'influsso esercitato sui suoi successori è il già citato Johann-Joseph Fux, che nelle sue composizioni sacre e nella sua opera teorica *Gradus ad Parnassum*, su cui si formarono tutti i musicisti tedeschi del settecento, rivela una salda dottrina contrap-

puntistica, sebbene ancora fondata sui modi diatonici della Chiesa e refrattaria ai grandi progressi armonici effettuati giorno per giorno dai maestri italiani e specialmente da Monteverdi. Delle 54 messe da lui composte, ed alle quali bisogna aggiungere 3 *requiem* e un gran numero di mottetti, litanie, graduali, offertori, inni, ecc., le più importanti sono la Messa del Credo, così chiamata perchè tutti gli episodi che la compongono sono costruiti sul tema del credo liturgico, e la *Missa Canonica*, dove sono impiegate tutte le risorse del canone con molta ingegnosità di combinazioni e d'artifici. Malgrado la sua grande perizia nella tecnica contrappuntistica e il suo austero tradizionalismo, Fux non merita l'appellativo di « Palestrina austriaco », di cui taluno ha voluto insignirlo. La sua concezione del discorso polifonico nasce da precetti scolastici e da teorizzamenti cristallizzati in formule a astrattamente codificati, più che da interiori disposizioni del sentimento e della fantasia. Per quanto prevalentemente vocale, questa concezione non esclude talvolta l'impiego di strumenti, come nel *Te Deum* del 1723 e negli oratôri.

Un grande contributo alla musica sacra eseguita nella cappella imperiale di Vienna, fu recato da Antonio Caldara, che nel 1716 vi tenne le funzioni di vice-maestro quale supplente di Fux, e dal fiorentino Francesco Conti, che dal 1713 ebbe altresì funzioni ufficiali alla Corte viennese, entrambi dotati di vivo senso drammatico. Il *Crocifixus* di Caldara a 16 voci e le sue messe concertanti superano di gran lunga, dal punto di vista dell'invenzione, tutte le opere di Fux. Nei suoi numerosi oratôri, composti fra il 1712 e il 1735, Caldara vagheggia un tipo di sacra composizione austera e solenne, alternando a brani d'intensa caratterizzazione drammatica le forme più severe dell'elaborazione contrappuntistica: fughe introduttive (*Cristo Condannato*, 1717); arie in forma di fughe e di doppie fughe (*In due guise a Dio serva il buon regnante*, Giona, ecc.). Ma anche in queste dotte combinazioni dello stile fugato, l'invenzione di Caldara si mantiene viva, alacre, ricca di contrasti. I recitativi sono sempre efficacissimi per giustezza ed espressività, come si può scorgere specialmente nel *Battista* (1727); il maneggio delle parti strumentali è guidato da una mano assai esperta, come appare con singolare evidenza da un esame della *Gerusalemme Conquistata* (1733).

Conti, brillante autore di opere buffe, profuse molte pagine d'una elevatezza haendeliana nel suo oratorio *David* (1724); mentre altri compositori, oggi interamente obliati, godettero allora grande favore alla Corte viennese, come Giuseppe Porsile, autore di 13 oratôri, fra i quali primeggia *Il trionfo di Giuditta* (1623); il tedesco Georg Reuter, che diede un *Elia* (1728), dove introduce, come Fux e Caldara, lo stile fugato nell'aria; Giuseppe Bonno, nato a Vienna nel 1710 ma di origine italiana, che segue la via, tracciata da Fux, Conti e Caldara, nei suoi oratôri: *Eleazar* (1739); *S. Paolo in Atene* (1744); *Isacco* (1759); *Giuseppe riconosciuto* (1760), attestandovi molta facilità inventrice, disciplinata da una sicura esperienza tecnica.

Le due correnti musicali dominanti nei paesi tedeschi, la corrente italianeggiante e quella nazionale, procedono simultanee, talvolta differenziandosi e scavando ciascuna un suo proprio letto, tal'altra mescolando le loro acque e modificando reciprocamente la direzione del loro corso. Vienna, poichè posta fra Italia e Germania, è dalla sua stessa situazione geografica predestinata a un cosmopolitismo di tendenze, che si risolverà in un'armonica fusione di elementi, dando origine allo stile euritmico e lineare dei sinfonisti classici, in cui si fondono armoniosamente le qualità e le attitudini musicali della razza latina e di quella tedesca.

La Germania del nord rimane invece più a lungo soggetta all'influsso fiammingo, che immette nell'alveo della sua musica religiosa tutta la vasta congerie di mezzi e di procedimenti elaborati dai polifonisti. Ma era serbato a Bach di dare all'anima religiosa del suo popolo l'espressione più completa ed universale. Nella musica sacra bachiana convergono e si concentrano le esperienze plurisecolari d'una tradizione familiare che conta centinaia di musicisti austeri, radicati alla propria fede, nutriti alle sorgenti inesauribili di quei corali, in cui Lutero aveva voluto incarnare e concentrare la sua passione ardente, facendone il tramite onde trasmettere al cuore del popolo le voci più profonde e incontenibili del sentimento mistico.

Non s'intende adeguatamente la gagliarda eloquenza, l'ardore assertivo, lo slancio ascendente di certe pagine delle cantate e delle passioni bachiane, se non riconnettendole al tronco che le ha generate, saturo di linfe fecondatrici, arrie-

chito dal travaglio di tutta una razza e una civiltà, agitato dal vento d'una fede robusta, incrollabile, dantesca, che percuote aspramente il duro macigno della lettera scritturale per trarne alla luce, fra schegge e scintille, lo spirito della parola divina. Qui veramente Bach si rivela ciò che Goethe l'ha chiamato giuocando sul significato tedesco del suo nome: « non ruscello, ma oceano ».

È nelle cantate che Bach spiega tutta la varietà del suo genio, la sua profonda esperienza tecnica, la ricchezza strabocchevole di rapporti e di associazioni che la sua sensibilità e il suo intelletto, la sua fantasia e la sua ragione calcolatrice, fusi in un superiore equilibrio, sanno stabilire e moltiplicare con inesausta lena architettonica. Oltre alle cantate profane, Bach scrisse intorno a 300 cantate religiose, riunite in cinque raccolte, ciascuna delle quali conteneva un numero di composizioni bastevole alle esigenze del culto per tutte le feste del calendario ecclesiastico. Se ne sono conservate 198, di cui 4 di dubbia autenticità, tutte materiate degli stessi elementi e plasmate nelle stesse forme. Il corale ne costituisce la base. Esso non serve soltanto, nella maggior parte dei casi, d'introduzione e di conclusione alla cantata, ma fornisce motivi di sviluppo alle grandiose architetture polifoniche dei cori, fa circolare il suo spirito animatore in tutte le parti dell'opera, unificandone i vari elementi costitutivi e trasfondendovi la voce eloquente del popolo. Il resto è costituito da racconti, dialoghi e cori, esponenti, sia l'episodio di storia evangelica che ne forma il soggetto, sia la meditazione di carattere mistico e spirituale ch'esso suscita nell'anima del poeta e del musicista. Le arie, i duetti, i terzetti sono il commento lirico e sentimentale, dove gli affetti e le passioni si espandono con maggior larghezza e abbondanza canora.

I racconti, i recitativi, i cori polifonici e quelli sorgenti, come vaste cupole sonore, dal vigoroso germe melodico del corale, sono le forme in cui il genio di Bach si leva a maggiori altezze, dimostrando al tempo stesso il suo magistero costruttivo e la sua ricchezza d'invenzione, la sua portentosa tecnica e la sua forza di sublimazione lirica, che trasfigura ogni sentimento e ogni slancio dell'anima anelante al divino. Certi recitativi bachiani hanno una intensità espressiva e una virtù plastica di caratterizzazione drammatica, che

preannunciano chiaramente i più bei declamati wagneriani; mentre negli episodi corali Bach ci appare come la più grande incarnazione del contrappunto, che nelle sue mani si piega duttile e trasparente, facendo del giuoco delle parti, variamente intrecciate e combinate, una voce immediata dell'anima, uno specchio riflettente tutte le sfumature della vita interiore, fra spiragli di luce e quinte di tenebre, fra bagliori di celesti assunzioni e subiti richiami al mistero che avvolge la vita umana, e al dolore che ne è il retaggio inmancabile. Come interprete del dolore, Bach è dei sommi. Il dramma della Crocifissione, della Passione, della Morte e della Risurrezione di Gesù è cantato da lui con accenti sublimi, che sulla tragedia dell'umanità, sofferente ed implorante, fanno albeggiare un raggio beatifico d'assunzione gaudiosa. L'anima, portata dall'ala di un'aspirazione sovrumana, si affaccia alle soglie inaccessibili del mistero, ascoltando i messaggi celesti che piovono dall'alto a inondare il mondo.

Di gran lunga inferiore riesce invece Bach nella maggior parte delle arie ch'egli, come già s'è avuto occasione di accennare, concepisce e plasma alla maniera italiana, sullo schema tripartito con ritornello. Sebbene qualcuna di tali arie non manchi d'intensità espressiva e d'ispirata commozione e si effonda con largo respiro melodico, il più delle volte esse sono affatto prive di vita, di calore e, sopra tutto, di sentimento religioso. Si sente che, scrivendole, Bach ha mirato sopra tutto a conseguire effetti dilettevoli, impiegando i procedimenti più facili e superficiali del convenzionale repertorio melodrammatico. Il carattere di mondanità frivola e profana di tali arie, infiorate di vocalizzi che la lingua tedesca appesantisce goffamente, ci fa chiaramente scorgere che, nel trattare questa forma, Bach s'è lasciato sopraffare dal barocchismo ornamentale, caro agl'interpreti vocali dell'opera settecentesca; difetto che la sua vena inventiva, ostacolata nel suo flusso naturale dall'adozione di un piano prestabilito, non ha potuto riparare.

Di questa mancanza di libertà, congiunta alla supina accettazione di forme e di formule entrate nel repertorio dei luoghi comuni, soffrono particolarmente le sue opere di più cospicua mole: l'*Oratorio di Natale*, la *Passione secondo S. Giovanni* eseguita per la prima volta nel 1724, la *Messa in si minore* per la cappella del duca di Sassonia, a cui nel 1733

Bach dedicò il chyrie e il gloria; e il capolavoro, la *Passione secondo S. Matteo*. È il segno dei tempi, l'ombra inseparabile della luce, la scoria da cui nessuna opera umana, per quanto perfetta, può andare interamente immune, e che tuttavia non scema lo splendore emanante dalla creazione del genio, quando esso si leva alle altezze raggiunte da Bach in queste sue grandi opere, fari di luce inestinguibile per le future generazioni.

La *Passione secondo S. Matteo* è uno dei più grandiosi monumenti di lirica corale che mai mente umana abbia saputo concepire ed attuare. Essa fu composta da Bach per la chiesa di S. Tommaso in Lipsia nel 1729, e riesumata da Mendelssohn un secolo dopo dinanzi al pubblico berlinese. Ma Bach non cessò di lavorare intorno a quest'opera gigantesca fino al 1740, giungendo soltanto allora a quella stesura definitiva che, adottata da Mendelssohn, è rimasta come testo completo.

Bach, malgrado il suo radicato protestantismo, mostrò di sentire nella sua *Messa in si minore* tutta la ieratica solennità e l'epica grandezza del simbolo cattolico; e il Pirro non esita ad affermare che, nell'intimo della sua coscienza, Bach intuì la possibilità di un cristianesimo ideale, trascendente tutte le confessioni, come quello vagheggiato da Leibniz.

L'affermazione non può dirsi del tutto infondata, quando per ciò s'intenda dire che l'intelletto bachiano sta fisso ed intento allo spirito che anima la lettera dei testi sacri, e ne alimenta e ne avviva la fiamma interiore.

Ma nella realtà storica e nella tradizione religiosa e culturale, Bach rimane uno spirito essenzialmente luterano. Di Lutero egli ha la tenacia incrollabile, l'incontenibile impeto di una forza primigenia, assoggettata da lunghi travagli alla coscienza morale, l'intenso vibrare di adorazione e il sentimento della propria minimezza personale dinanzi all'infinito della divinità. Di qui quella consapevole unità dei suoi sforzi e dei suoi orientamenti, in cui si sente il vigore egemonico d'una civiltà organica, l'impronta d'una comune atmosfera sociale. E luterano, di un luteranismo altrettanto integro e profondo quanto il cattolicesimo di un Palestrina, egli ci appare in questa *Passione secondo S. Matteo*, più vasta e più varia di quella *secondo S. Giovanni*.

Il testo della Scrittura, volta a volta tenebroso e folgo-

rante, acceso di baleni e intriso di lacrime, spiega dinanzi al nostro spirito quegli apocalittici scenari, che fanno pensare ai danteschi dialoghi delle rupi e dei torrenti col cielo inaccessibile, nelle solitudini montane.

Ai personaggi del dramma liturgico, si aggiunge qui la Donna di Gerusalemme, che non ha nulla di astratto o di allegorico come talune personificazioni delle « sacre rappresentazioni » medievali, ma partecipa direttamente alla tragedia, ne risente tutte le ansie e le angosce, e le trasmette alla comunità dei fedeli. Le sue riflessioni, i suoi lamenti, come il coro della tragedia attica, sono il commento lirico della declamazione dello « storico ». Nel primo coro è dessa che invita i fedeli a contemplare il « martirio del giusto ». Un secondo gruppo s'intreccia, dialogando con questo personaggio, nunzio della significazione sovrumana e sovranaturale dell'evento che sta compiendosi: « venite... partecipate « ai miei lamenti! Vedete! — « Chi? » — « Lo Sposo! Guar- « datelo! » — « Come?... » — « Come un agnello! ».

A questo punto, spinto da una magnifica intuizione del momento drammatico, Bach fa intervenire un terzo coro, formato indubbiamente da quella classe dei suoi allievi che ancora non potevano essere ammessi nel gruppo dei cantori già provetti. E questo coro di soprani espone all'unisono il morale di Nicolaus Decius: « Agnello di Dio senza macchia! » Bach impegna così fino dall'inizio tutte le sue forze, ottenendo un effetto commovente e solenne.

In tutto lo svolgimento di questa Passione il corale è impiegato magistralmente. È una forza che si spande e si dilata, come pel raggiare di un astro divenendo, volta a volta, espressione d'amore, di dolore, di speranza, d'adorazione e di magnificazione. Ad ogni peripezia dell'azione la Chiesa fa risuonare il suo verbo con la voce possente del cantico popolare, che trova accenti adeguati per tutte le situazioni del dramma e gli stati d'animo dei personaggi. La gioia diviene inno; il dolore diviene trenodia. Fino dalla prima scena Bach ci fa sentire ciò che nello spettacolo è fatidico e ci lascia intravedere una luce d'oltretomba e d'oltre vita.

Egli vuole che il nostro cuore sia colpito, assorto, fremebondo; ma vuole altresì ravvivare ed esaltare la nostra certezza che Colui che soffre e muore per noi è destinato a far

rifulgere più sublime la gloria dei cieli, e che a questo prologo di dolore in terra seguirà l'assunzione beatifica e l'epifania della luce eterna.

D'altro canto, il testo della Scrittura è declamato in uno stile che ci annuncia quello dei migliori recitativi wagneriani. La moda dei vocalizzi e delle fioretture, che aduggia le parti solistiche della *Messa in si minore*, non lascia nella *Passione secondo S. Matteo* che scarse e labili tracce. Si ha qui una magnifica prosa musicale dove, se pur si potrebbe desiderare un meno frequente ricorrere della formula cadenzale, bisogna tuttavia incondizionatamente ammirare la fluidità con cui il canto vive e si espande liricamente in libera melodia, sottolineando ogni minima inflessione della frase e del discorso.

Se, per rispetto alla polifonia vocale contrappuntistica, Bach ci appare come la conclusione e la sintesi del passato, per lo stile drammatico da lui instaurato in questi recitativi e per l'alta drammaticità di cui tutta la *Passione secondo S. Matteo* è pervasa, egli apre alla musica tedesca un nuovo cammino, che avrà la sua tappa suprema e, in certo modo, conclusiva nel *Parsifal*.

Bach rimane luterano sostanzialmente anche nella cattolica *Messa in si minore*; opera ciclopica nella quale, fra calchi statuari d'impronta michelangiolesca e stupendi fastigi di classiche architetture, s'incontrano oasi serene d'un lirismo trepido e pacato, effusioni di uno spirito che fa dell'universo il tempio di Dio, e del cuore umano il suo altare.

In queste sublimazioni del sentimento religioso bachiano, divenuto amoroso vibrare di adorazione, la polifonia si stende, si acqueta, si chiarifica come una corrente tumultuosa che dilegua in seno all'immensità della superficie marina. Le linee si svolgono ampie e ondegianti come note argentee di organi immensi, evocando immagini di austera solennità, echi di sacre solitudini, come nel *Crocifissus* del Credo e nel meraviglioso coro sulle parole « et ex pecto resurrectionem mortuorum », dove l'anelito del cuore umano trova nella musica un'espressione, che è purificazione e liberazione da ogni scoria terrena, elevamento verso una luce di non mai veduto splendore.

La fede di Bach non conosce conflitti e contrasti; è la fede che muove le montagne e che nella *Messa in si minore*

innalza i colonnati e le cupole dei suoi templi sonori ad altezze prodigiose, costruendo le basi dell'edificio contrappuntistico con blocchi granitici imperituri, e levandone la sommità fino ai vertici supremi del mistero, fino alle soglie dell'infinito e dell'eterno. Sotto questo rispetto, nulla di comparabile al meraviglioso *Sanctus* che si stende e si dilata in larghe volute di accordi, scolpendosi poi con olimpica venustà nelle luminose arcate della fuga.

§ V.

Come si vede, tutte le fila dell'evoluzione musicale anteriore mettono capo a Bach, che le raccoglie e le annoda in complesse trame, continuamente intrecciate e rinnovate con inesausta fantasia. In Bach convergono e da lui si dipartono le tendenze opposte e gli acquisti molteplici di parecchi secoli, ch'egli riassume compendiando il passato e segnando all'avvenire molte vie, ancora intentate, e che soltanto il romanticismo doveva percorrere fino in fondo, dopo essersi inchinato davanti al suo genio divinatore. Egli si ricollega al medioevo e alla rinascenza per i procedimenti polifonici e le tendenze descrittive qua e là affioranti nell'arte sua; al XVII secolo italiano pei suoi monologhi drammatici e le sue arie; al XVII secolo francese per l'eleganza della scrittura e la grazia dell'ornamentazione; e, malgrado tutti questi contatti e queste assimilazioni, interna le radici del suo spirito nel terreno germanico, alimentato dai succhi potentemente attivi e fecondi del corale, e prepara l'arte profonda, fervida, segnata dai travagli della fantasia e dal suggello della volontà, ricca d'infinito curve spirituali, densa di risonanze interiori dell'ultimo Beethoven e di Wagner.

La duplice evoluzione della musica e della poesia religiosa tedesca, che aveva portato con la Riforma all'avvento e alla consacrazione del corale nell'ambito della musica sacra vocale e strumentale, converge e si concentra nell'opera di Bach. I più bei inni della lirica religiosa tedesca, dal medioevo al XVIII secolo, rigermogliano nelle sue cantate e nelle sue Passioni, rivelando tutta la loro intrinseca bellezza e spiritualità. È lui che trae dalla congerie anonima ed amorfa della raccolte quei canti sgorgati dal cuore del popolo, tra-

sfondendovi un nuovo contenuto d'umanità, che ne potenzia indefinitamente l'efficacia e la significazione, dando loro una virtù d'irraggiamento e di penetrazione che li rende universali. È lui che porta a compimento ciò che Pachelbel, Buxtehude, Reinken, Scheidt annunciano nelle loro fantasie e variazioni sul corale, realizzando nei suoi vasti poemi organistici la più ampia e perfetta elaborazione armonica e contrappuntistica dei cantici religiosi, scaturiti dallo spirito della Riforma. È lui che, traendo alle ultime conseguenze il movimento, in virtù del quale dal mottetto era uscita la cantata, soggetta, quanto alle sue forme, all'influsso italiano, ma animata anch'essa dal soffio largo e possente del corale, dà a questo genere di composizione la sua vera paternità tedesca, allargandone le proporzioni e infondendovi il palpito della sua grande anima anelante al divino. E quando, alla fine del seicento, il dramma d'argomento religioso, già in favore fino dal medioevo, si lascia permeare da tutte le correnti della musica polifonica e monodica, vocale e strumentale, per farsene ausilio di espressione e di edificazione morale, sull'esempio di quanto era avvenuto negli esercizi oratoriani di Roma e delle altre città italiane, e una lotta si delineava pro o contro la passione drammatico-musicale, è ancora Bach che vi mette fine col suggello d'una consacrazione geniale, creando con la *Passione secondo S. Matteo* il modello ideale del genere.

Da qualunque lato si consideri, Bach appare come l'ultimo termine d'una evoluzione che, iniziata nel medioevo, e pienamente esplicata mercè l'impulso dato alle coscienze della riforma, culmina e si conclude nella prima metà del settecento.

Analogamente Haendel che, pei caratteri delle sue opere teatrali si ricongiunge alla concezione del melodramma settecentesco, per gli oratòri, per le cantate, per la musica strumentale appare invece come un musicista della Rinascenza, di cui rispecchia i principali orientamenti e gli aspetti più significativi: il gusto per la storia antica e per la pompa decorativa, l'uso del recitativo delle grandi forme vocali, della fuga, dell'affresco strumentale, l'intensità espressiva, l'impersonalità.

Ma la via che avevano aperto con differenti mezzi e con diverso ingegno Bach ed Haendel, non è quella per cui si

inoltrarono i musicisti tedeschi che ad essi seguirono immediatamente; ed anche fra i loro contemporanei si vanno delineando tendenze profondamente divergenti. Tratto comune è la predilezione per la melodia vocale operistica, di derivazione italiana, che spezza ogni barriera fra i diversi generi di composizione, penetrando anche in quelli che meno si prestano ad accoglierli, come la musica strumentale e il *lied*.

Chi ponga mente alle differenze di concezione e d'invenzione fra le modalità espressive e costruttive che improntano lo stile preclassico di Bach e di Haendel, e quelle che caratterizzano lo stile classico di Haydn e di Mozart (l'uno, contrassegnato dall'intreccio delle parti multiple, dal vasto e disteso fluire della polifonia, dal distacco oggettivo della personalità; l'altro, dalla semplicità lineare del disegno melodico e dalla chiarezza e semplicità della trama armonica da cui sparisce ogni sovrapposizione meramente architettonica), potrebbe pensare che non una generazione, ma un secolo sia passato, scavando un abisso fra due mondi inconciliabili. Ma un rapido accostamento di date e di fatti ci dimostra trattarsi invece d'una trasformazione compiutasi in brevissimo volgere di tempo, per un assiduo travaglio di assimilazioni e di elaborazioni, di scambi e di contatti, di acquisti e di seminagioni inopinate, in cui ebbero parte grandissima l'Italia di Sammartini e la Boemia di Stamitz, massimo esponente di quella scuola di Mannheim che portò al nascente sinfonismo un così cospicuo contributo di autori e di opere.

Nel settecento la corrente nazionale della musica tedesca va commista a una grande molteplicità di elementi stranieri. Il nuovo stile, che si venne gradatamente determinando ed esplicando in Germania durante il secolo XVIII, e che nella seconda metà del settecento culminò nei classici viennesi, è meno schiettamente tedesco di quello di Haendel e di Bach. Telemann, Hasse, i sinfonisti di Mannheim, come tra gl'italiani Galluppi, Sammartini, Jommelli, Veracini, Tartini, Locatelli ed altri molti, sono come altrettanti rivoli che vengono scavando alla musica sinfonica un nuovo cammino, che sempre più si allarga e si espande, giungendo nel volgere di qualche decennio alle ampie architetture della sinfonia classica e beethoveniana. Ma, come questi rivoli vennero assorbiti dai grandi fiumi che li adeguarono al ritmo

pacato del loro corso maestoso, così accadde che i nomi dei precursori furono rapidamente obliati. Ciò non diminuisce la loro importanza dal punto di vista storico, giacchè è in questi filoni nascosti, in questo fermento d'un mondo ancora in gestazione che si rintracciano le premesse stilistiche di quel movimento, che in breve doveva produrre risultati così cospicui, premesse che si ritrovano solo parzialmente nell'opera di Haendel e di Bach, la quale, come s'è detto, pure anticipando alcuni aspetti del futuro e offrendo spunti e incentivi d'ordine tecnico e formale allo sviluppo ulteriore dell'evoluzione musicale, resta sopra tutto la conclusione di un'epoca, che riassume ed incarna nei suoi aspetti più significativi.

In questo processo l'Italia ebbe una parte grandissima; e la traccia del suo influsso rimase indelebile nello sviluppo ulteriore della musica tedesca. Ma questo non toglie nulla all'autonomia e originalità di quel processo; perchè un movimento così fecondo, quale fu quello che portò alle grandi conquiste del sinfonismo classico e romantico tedesco, non può scaturire da un semplice fenomeno d'epigonismo, ma deve avere ragioni più profonde, sia perchè, come giustamente fu da altri osservato, la sinfonia non può essere concepita come un albero che, affondando le sue radici nel cervello di Sammartini, allarghi le sue fronde nel cuore di Beethoven, senza che si ricada nel pregiudizio formalistico, che con tanto studio l'estetica moderna s'è sforzata di eliminare.

Se le origini del romanticismo musicale tedesco possono ricongiungersi idealmente all'Italia; se il nuovo stile risultò da un temperamento fra la chiarezza italiana e il fervore analitico tedesco, temperamento effettuato da musicisti di razza slava, vale a dire d'una razza impetuosa, assimilatrice, proclive agl'impeti e, perciò, particolarmente bisognosa di quella disciplina interiore, che soltanto il senso euritmico della classicità latina poteva largire alle nuove musiche, non bisogna dimenticare che l'anima religiosa del popolo tedesco aveva già trovato in Bach un interprete possente, che al di sopra d'ogni limite di contingenza storica e d'ogni confine nazionale, ne aveva eternato le aspirazioni più profonde, imprimendo all'arte musicale tedesca quel carattere di universalità che poi rimase connaturato a tutte le sue più alte creazioni.

Nei suoi voli mistici verso Dio, e nelle gagliarde effusioni di giubilo terreno ed umano; nei suoi raccoglimenti contemplativi e nelle gaudiose espansioni dell'anima portata dall'ala di radiose speranze; nel dolore che incatena alla terra, e nella luce che india; nell'amore della vita e nel pensiero della caducità e della morte, sempre presente alla coscienza del grande poeta dei suoni, pensiero che, tuttavia, non s'incupisce di ombre paurose, non s'infosca d'incombenti misteri, ma risplende di bagliori aurorali e s'irradia di mirifiche visioni; nel presagio del cielo approssimato; nell'attesa della rivelazione trasfigurante; nell'impeto osannante verso la luce dell'assunzione paradisiaca, sempre l'arte di Bach rieccheggia la voce di tutto un popolo, esprimendone la passione e la fede ed eternando in una forma di bellezza, incorruttibile ed immortale il palpito del suo grande cuore aperto, come un'arpa dalle corde innumerevoli, agli annunzi e alle promesse della parola divina.

INGHILTERRA

CAPITOLO UNDECIMO

L'OPERA IN INGHILTERRA

SOMMARIO. — I. Caratteri generali. - Principali cultori inglesi della musica polifonica. - Intermezzi musicali nelle commedie. - Shakespeare e la musica. - Primi tentativi di stile recitativo. - Effetti della rivoluzione puritana sull'arte musicale. - Trapasso dalla polifonia al canto monodico, e dal teatro parlato al teatro cantato. - Orientamento della musica inglese dopo la restaurazione. - Influssi italiani e francesi. - Accostamento graduale all'opera in musica. — II. Vita ed opera di Henry Purcell. - Altri musicisti inglesi dell'epoca. - Invasione dell'opera italiana. - L'italianismo di Haendel. - Tentativi inefficaci e inconcludenti per la creazione d'un teatro lirico inglese.

§ I.

L'Inghilterra è sempre stata considerata un paese di scarse risorse musicali. E, in realtà, dal settecento in poi questo paese non ha dato all'arte dei suoni alcun contributo veramente originale e significativo, nè ha prodotto alcuna di quelle grandi personalità destinate ad improntare di sè un'epoca storica. Tutti i tentativi fatti da musicisti inglesi per costituire un'arte nazionale, non esclusi quelli che oggidì si vanno compiendo da parte di non pochi compositori egregiamente dotati, hanno sempre conservato un'indelebile impronta di derivazione riflessa ed epigonica. In Inghilterra non s'è mai oltrepassata in musica la sfera dell'imitazione, che talvolta ha potuto innalzarsi fino alle soglie della vera arte, tal'altra ha invece stagnato nell'opaco grigiore dell'accademismo e dello scolasticismo ma, in ogni caso, non è giunta mai a liberarsi interamente dalle formule acquisite e, tanto meno, a crearsi modi di espressione nati dallo sponta-

neo atteggiarsi e manifestarsi d'una individualità etnica caratteristica e inconfondibile.

Dapprima è stata la volta di Haendel che, dopo molte lotte e contrasti, venne assunto a campione della musica inglese, ch'egli dominò per tutta la prima metà del secolo XVIII con la sua opera gigantesca, sebbene la sua adozione non trovasse altri titoli di legittimità all'infuori di quello fornito dalla circostanza materiale della sua prolungata residenza londinese. In seguito, il predominio del gusto straniero sull'arte musicale britannica si esplicò per il tramite di Haydn, di Mendelssohn, di Rossini, di Brahms, di Wagner, di Verdi; e, più recentemente di Debussy e di Strauss; musicisti che contribuirono in varia misura e con diversa ma costante efficacia ad orientare l'evoluzione musicale di un popolo che, in questo campo dell'espressione artistica, non seppe crearsi una sua propria individualità stilistica.

Si resterebbe però molto lontani dal vero se, da tali constatazioni, imposte con evidenza irrefragabile dalla considerazione generale dello svolgimento della musica durante i secoli XVIII e XIX, si concludesse senz'altro che l'Inghilterra non ha alcun peso sulla bilancia della storia musicale, e può venire senz'altro trascurata come fattore autonomo e per sè stante, e inclusa fra le province del germanesimo e dell'italianismo. Risalendo più addietro, troviamo infatti che molti sono gli apporti notevoli recati da musicisti inglesi alla formazione del linguaggio musicale polifonico.

Nel secolo XV Dunstaple pose le basi del contrappunto, additando la via ai compositori fiamminghi, a Binchois, a Dufay, a Josquin Després; e sebbene il movimento fiammingo non avesse da principio in Inghilterra che scarse ripercussioni, e nei dodici lustri di Enrico VII ed Enrico VIII non producesse che dotti e professori poco sensibili ai nuovi acquisti dell'arte, quali Phelyppes, Fayrfax, Merbeche ed altri, pure non andò molto che un nuovo cielo evolutivo, svoltosi sotto gli auspici di principi e sovrani, portò alla creazione di opere vocali e strumentali altamente significative.

La regina Elisabetta, che non lasciava occasione di mettere in evidenza la sua abilità di suonatrice di virginale, favorì l'incremento e il perfezionamento dell'arte musicale,

fondando scuole, stabilendo nel collegio di Gresham cattedre per l'insegnamento del contrappunto, proteggendo virtuosi, musicografi, compositori che, addetti alla cappella reale, gareggiarono nelle varie manifestazioni della loro arte. Sostenuta dal favore regale, si svolse allora con grande rigoglio la polifonia sacra e profana. Il madrigale, l'*anthem* (equivalente del salmo o dell'antifona), la messa a parecchie voci trovarono anche in Inghilterra cultori eminentissimi, quali William Byrd (1543-1623), John Bull (1563-1628), Orlando Gibbons, che scrissero veri capolavori di musica vocale, in uno stile analogo a quello di Orlando di Lasso e Palestrina.

La passione per la musica penetra a poco a poco in tutti gli ambienti e si crea proseliti fra i cittadini di tutte le classi. Borghesi e aristocratici si dilettavano con giuochi di società, in cui la musica aveva larga parte. Di tal genere erano i « catches », sorta di canzonette a tre o quattro voci, di solito in forma di canone, di cui si trovano saggi nelle opere drammatiche del tempo, come in *Damon and Pythias* di Grimme (1565), in *The old wives: Tale* di Peele (1595), in *The coxcomb*, in *Bonduca* di Beaumont e Fletcher, dove alcuni soldati romani intonano un catch a tre parti, anacronismo curioso per la luce che getta sui costumi popolari dell'epoca.

È dunque in un'atmosfera molto favorevole all'esplicamento della loro personalità che si svolse l'attività di musicisti ottimamente dotati, sia dal punto di vista dell'invenzione, che da quello della preparazione tecnica, come Tommaso Tallis, nato verso il 1510, morto il 23 novembre 1585, che appartenne alla regia cappella di Enrico VIII, di Edoardo VI e delle regine Elisabetta e Maria. Ricordato con molte lodi dalle prime storie musicali inglesi, si distinse specialmente nel genere sacro, e con Byrd diede opera alle prime pubblicazioni musicali apparse in Inghilterra, valendosi della tutela d'un brevetto che gli fu accordato nel 1575. William Byrd, polifonista dal largo volo; Thomas Tomkins (morto nel 1656) allievo di Byrd, era cantore della cappella reale e in seguito divenne organista della cattedrale di Worcester (1620). Lasciò buone composizioni per canto, edite a Londra in due volumi; Orlando Gibbons, nato a Cambridge nel 1583, morto a Canterbury nel 1625, organista e autore di composizioni vocali che ancora oggi si eseguono nelle principali chiese d'Inghilterra. Poco più che ven-

tenne era organista della cappella reale, e nel 1622 ottenne il titolo di dottore in musica all'Università di Oxford, collaborando con Bull alle pubblicazioni della raccolta *Parthenia*; Christopher Tye (morto nel 1572), che nel 1553 mise in musica i primi 14 capitoli degli *Atti degli Apostoli*; John Munday, vissuto anch'egli fra lo scorcio del cinquecento e la prima metà del seicento, organista nel collegio di Eton, poi dottore in musica all'Università di Oxford, rinomato sopra tutto quale esecutore.

Intorno a questi nomi, aureolati dalla fama, gravita una moltitudine di epigoni, i quali tuttavia lasciarono opere attestanti la vitalità e continuità del periodo che va dal regno di Enrico VII alla rivoluzione del 1648.

In quanto al melodramma, esso non fu mai veramente popolare in Inghilterra. L'opera in musica non si adattò decisamente in quel paese all'influsso straniero, che tuttavia fu sempre preponderante, e non seppe reagirvi energicamente con l'affermare una tendenza nazionale. Questo, per altro, non impedì che la monodia accompagnata, diffusa specialmente dalle raccolte liutistiche, acquistasse grande voga negli spettacoli di Corte, che durante il cinquecento vennero gradatamente accordando una parte sempre più estesa alla musica.

Nel secolo XVI, l'uso d'introdurre intermezzi musicali nelle rappresentazioni drammatiche è comunemente seguito in Inghilterra. In una delle prime commedie inglesi di struttura regolare, rappresentata nel 1551, un personaggio si rivolge al musicista e lo prega di occupare l'attenzione degli spettatori durante la sua assenza. Nella tragi-commedia *Cambyse*, di King, la musica suona durante un convito.

Nella commedia *Damon and Pythias* di Riccardo Edwards, musicista del periodo elisabettiano, morto nel 1566, gli attori cantano accompagnati da strumenti, come in un vero dramma musicale. Ogni strofa della scena in cui Pythias dev'essere giustiziato da Damon, è terminata da un canto corale delle muse. Vi si nota altresì un coro e un finale cantato, inneggiante alla Regina.

Le didascalie shakesperiane fanno appelli frequentissimi alla musica. Nessun altro poeta moderno ha dato nelle sue opere un così largo posto alla musica e le ha fornito ispirazioni di così affascinante bellezza. La *Tempesta* ha vero carattere di dramma lirico. I dolci canti di Ariel, i cori degli

spiriti, la mascherata di Cerere e Giunone, le apparizioni circonfuse da un alone di musiche lontane, ci mostrano la squisita sensibilità del grande tragico inglese per le suggestioni create dal magico incanto dei suoni. Lo stesso si rileva dalle canzoni di Amiano, dai coretti dei cacciatori, dai dialoghi dei paggi, dai cortei dell'imeneo, accompagnati da musiche solenni e dalle danze conclusive in *Come vi pare*, e ancor meglio dalle canzoni delle fate e dai dialoghi lirici di Oberon e di Puck nel *Sogno d'una notte di mezza estate*. Nel quinto atto del *Mercante di Venezia*, Shakespeare esprime il suo gusto per la musica, col calore d'una professione di fede, nel discorso che fa pronunciare a Lorenzo, vera apologia dell'arte sonora ⁽¹⁾.

(1)

*La ragione è che ogni vostro
spirito è intento. Notate come un'orda
capricciosa e selvaggia, o un drappelletto
d'indomiti stalloni che i lor folli
salti stiano facendo e i lor nitrili
lancino e sbuffin tutti — ed il calore
del sangue loro a questi atti li spinge
— se di repente sentano un rumore
di trombe, o se una musica armonia
colpisca il loro orecchio, li vedrete
sotto il poter soave di quei suoni
immobili fermarsi d'un comune
accordo, e nei selvaggi occhi uno sguardo
timido trasvolare. È sol per questo
che immaginò il Poeta, Orfeo, traendo
seco le pietre, li alberi ed i flutti,
poichè oggetto non v'è così tenace,
così duro, così pieno di rabbia,
cui non possa la musica mutare
per po' la natura. Quei che mai
ebbe musica in sè, che non è mosso
dalla dolce armonia dei suoni, fatto
è per i tradimenti, per gl'inganni
e per raggiri. Sono i movimenti
del suo spirito al par di notte cupi
e i sensi suoi qual l'Erebo profondi.
Non vi fidate a un simil uom già mai.
Ascoltate la musica.*

(Da « Il Mercante di Venezia », atto quinto.
Traduzione di DIEGO ANGELI).

Anche i lavori drammatici di Ben. Johnson, Beaumont e Fletcher, Shirley, Dryden sono pieni di musica; e lo stesso accade in tutto il teatro parlato, fino alla costituzione del vero e proprio dramma musicale.

I « masks », spettacoli di Corte che acquistano grande voga in Inghilterra dalla prima metà del cinquecento all'epoca di Elisabetta (1533-1603), pure accostandosi più al balletto che all'opera, contengono già molti elementi di quest'ultima. In origine, essi furono importati dall'Italia e si trovano menzionati per la prima volta in occasione d'una festa data da Enrico VIII. Probabilmente essi giunsero in Inghilterra attraverso la Francia, dove si arricchirono di nuovi elementi. Molto in favore sotto i Tudors, non cessarono di esserlo fino alla rivoluzione puritana. Il loro carattere è allegorico e coreografico piuttosto che drammatico. I più grandi artisti del tempo, da Holbein a Inigo Jones furono incaricati della decorazione e della messa in scena, sempre molto sfarzosa. Tutti i generi di spettacoli v'erano associati: lirismo, dialoghi drammatici, intermezzi comici, allegorie pagane, attualità satirica, danze, canti, travestimenti, musica strumentale, decorazioni e macchine. I « masks » furono portati al massimo grado di eccellenza da Ben. Johnson che dal 1604 al 1631 ne fu il principale autore per la parte letteraria, avendo a principale collaboratore il celebre architetto Inigo Jones. Ben. Johnson aggiunse ai « masks » lirici gli « antimasks » comici, tentando anche qualche saggio di fusione dei due generi.

In seguito la pompa scenica e decorativa andò facendosi sempre più preponderante, a scapito della bellezza poetica. Ma fu appunto in questa seconda fase di maggior lustro esteriore e di minor valore intrinseco che la musica andò acquistando nei masks una parte sempre più importante. Da principio essa si ridusse a semplici arie di danza senza nesso di continuità. I grandi polifonisti del periodo elisabettiano, i Byrd, i Bull, gli Orlando Gibbons, non s'interessarono a questo genere, giudicandolo troppo inadeguato agli spiriti austeri della loro arte.

Fu al principio del seicento, quando l'influsso della Riforma fiorentina cominciò a farsi sentire anche in Inghilterra, che i masks vennero naturalmente ad offrire un campo d'esperienza per il nuovo stile recitativo testè messo in va-

lore. I primi compositori celebri di masks furono Alfonso Ferrabosco e Thomas Campion. Ferrabosco, figlio d'un musicista italiano, divenne suonatore di viola della camera reale di Giacomo I, e pubblicò nel 1609 un libro di arie contenente un certo numero di canzoni scritte pei masks di Ben. Johnson. Thomas Campion o Campian (1567-1620), spirito aperto a tutte le correnti del sapere, musicista, poeta e autore drammatico, critico letterario e medico, fu il campione dichiarato del nuovo stile, il Vincenzo Galilei dell'Inghilterra, come lo definisce il Rolland. Nel suo trattato musicale del 1618, egli si mostra avverso alle complicazioni polifoniche e inclina alla semplificazione melodica e allo stabilimento definitivo delle tonalità moderne sulle tracce dei riformatori fiorentini; principi ch'egli applica costantemente nei suoi numerosi libri d'arie e nelle musiche da lui composte pei masks.

Nel balletto dei Lords del 1613, Campion introduce un curioso saggio di declamazione poetica, sostenuta da un accompagnamento musicale.

Un notevole contributo alla musica dei masks fu pure recato da Robert Johnson, che scrisse altresì numerose arie su testi di Ben. Johnson, Middleton, Beaumont e Fletchter.

Ma il primo che introdusse nei masks lo stile recitativo alla maniera italiana, fu un compositore d'origine francese, sebbene nato a Greenwich sul Tamigi nel 1588, Nicolas Lanier, musicista, attore e pittore. Inviato in Italia nel 1627 da Carlo I per farvi acquisto di oggetti d'arte, divenne in seguito maestro di musica del Re e, più tardi, maresciallo della corporazione dei musicisti (1636). La musica ch'egli scrisse per un masks di Ben. Johnson, rappresentato nel 1617 in casa di Lord Hay, offre il primo tentativo conosciuto in Inghilterra di stile recitativo. Sotto il regno di Carlo I gli spettacoli di masks raggiunsero il loro massimo splendore. Il Re, la Regina e tutti i principali esponenti dell'aristocrazia danzavano negli intermezzi. La musica madrigalesca e polifonica cedeva dovunque il campo alla monodia accompagnata e allo stile rappresentativo, che meglio rispondevano alle nuove esigenze del gusto e della sensibilità. I più celebri di questi spettacoli furono: *Il trionfo della pace* di Shirley (1634), e il famoso *Comus* del giovane Milton, rappresentato lo stesso anno con musica di Henry Lawes (1595-1662), che

col fratello William (1582-1645) fu tra i fondatori dello stile recitativo in Inghilterra.

La guerra civile, la vittoria dei puritani, il « Common Wealth » (1647-1656) rappresentano per la musica un periodo di travagliose vicissitudini. Già nel settembre del 1642 il Parlamento aveva decretata la chiusura del teatro e interdette le rappresentazioni drammatiche. Questo veto, rinnovato cinque anni più tardi, persistette fino alla restaurazione, avvenuta nel 1660. I masks non si trovano menzionati fra i generi proscritti, ma essi erano già scomparsi insieme a tutto ciò che si legava alla vita della Corte.

I puritani considerarono la musica come un mezzo di allettamento e di corruzione; e uno dei loro primi atti, durante la rivoluzione da essi scatenata e spinta ai più riprovevoli eccessi di fanatismo sanguinoso e d'oscurantismo iconoclasta, fu di procedere alla distruzione sistematica degli organi e dei manoscritti musicali su cui poterono mettere le mani. I musicisti furono perseguitati. Molti perirono o furono esiliati; altri trovarono un rifugio in case amiche dove riuscirono a sottrarsi al furore degli insorti. Soltanto ad Oxford si mantenne acceso anche in quel periodo turbolento un piccolo focolare d'attività musicale, alimentato da concerti ebdomadari.

Tuttavia, per un singolarissimo concorso di circostanze, la rivolta puritana riuscì molto favorevole all'affermarsi delle nuove tendenze, che orientavano la musica verso i nuovi campi dell'espressione monodica, abolendo i procedimenti complessi del canto multivoco, che fino allora avevano predominato anche in Inghilterra come dovunque. Si venne così determinando quel distacco dalla tradizione che lo spirito inglese, rigidamente conservatore, non avrebbe mai compiuto spontaneamente. Abolita la musica sacra, era naturale che tutto l'interesse si volgesse alla musica profana. Interdetta la commedia, si pensò di sostituire al teatro parlato il teatro cantato, e l'opera in musica venne così ad essere favorita dai medesimi eventi, che sembravano a tutta prima osteggiarla.

Ciò che non s'era potuto ottenere nell'ambiente facile e licenzioso della Corte di Carlo I, si conseguì per virtù dell'urto violento che spezzò di colpo la tradizione, rendendo impossibile ogni reviviscenza del passato, ogni riadozione

esclusivista e unilaterale di modi e di forme, che non avrebbero più trovato la loro ragion d'essere nelle condizioni del momento storico.

Il ritorno degli Stuards non fece che intensificare questo processo di rinnovamento. Essi raccolsero i frutti di ciò ch'era stato seminato durante la repubblica. Carlo II trasse con sè dalla Francia musicisti di quel paese, che contribuirono a far risorgere in Inghilterra la passione per le feste pompose e i grandiosi apparati teatrali. Il gusto di questo sovrano penetrò anche nella musica chiesastica, che non tardò ad assumere un carattere di magnificenza decorativa. Sull'esempio dei « vingt-quatre violons du Roy » di Luigi XIV, egli creò un'orchestra d'archi, facendo appello frequentemente a musicisti stranieri. Dal 1660 una compagnia d'opera italiana diede rappresentazioni alla Corte sotto la direzione di Giulio Gentileschi. Dal 1663 al 1666 si stabilirono a Londra Vincenzo e Amedeo Albrici, allievi di Carissimi e autori di melodrammi. Nella stessa epoca vi presero pure dimora G. B. Draghi e il violinista Nicolò Matteis, che nel 1672 fece conoscere in Inghilterra le opere di Bassani e di G. B. Vitali. Nel 1687 vi capitò il celebre cantante Francesco Grossi, preceduto dal genovese Pietro Reggio, che fu il primo grande insegnante di canto che prendesse stabile dimora a Londra, dove morì nel 1685.

Nel medesimo tempo il francese Grabu ricevette cariche ufficiali alla Corte e, non ostante la vivace opposizione dei suoi colleghi inglesi, tenne il suo posto fino alla rivoluzione del 1688. La musica francese trovò una solerte protettrice in Ortensia Mancini, amica di Carlo II, che nel suo palazzo di Chelsea organizzò rappresentazioni drammatico-musicali sul tipo di quelle francesi. Carlo II avrebbe desiderato porre a capo della sua musica un artista di grande rinomanza, e si rivolse a Lulli. Ma questi declinò l'invito, e il Sovrano dovette accontentarsi di Cambert, che si trasferì a Londra nel 1673 dopo le disavventure toccate all'impresa teatrale parigina, di cui abbiamo discusso. S'ignora se Cambert ricevesse mai ufficialmente la sovrintendenza della musica reale d'Inghilterra. Soli fatti accertati del suo soggiorno a Londra furono, come altrove s'è accennato, le rappresentazioni delle sue pastorali *Pomone* e *Les peines et les plaisirs de l'amour*, che ebbero luogo dal 1673 al 1677, anno in cui Cambert si spense assassinato nella capitale inglese.

Al medesimo periodo appartiene un'opera del menzionato Grabu: *Albion and Albanus* (1685), recante l'impronta stilistica di Lulli. La prefazione del libretto di Dryden offre qualche interesse per le idee che racchiude sulla natura e gli attributi dell'opera che vi è definita: « una storia poetica o « finzione rappresentata con l'ausilio della musica vocale e « strumentale, completata da decorazioni, macchine e danze... « I personaggi inventati per questo dramma musicale sa- « ranno generalmente soprannaturali, cioè dèi, dee ed eroi « loro discendenti e predestinati a ridiventare immortali. Il « soggetto, oltrepassando il limite della natura umana, rende « accettabili quelle azioni meravigliose e sorprendenti che « gli altri generi non consentono. Il carattere sopranaturale « dello spettacolo non impedisce d'introdurre talvolta perso- « naggi più modesti, specie se appartenenti a quegli antichi « tempi che i poeti chiamano l'età dell'oro, in cui s'imma- « gina che i mortali, per virtù della loro innocenza, comu- « nicassero direttamente con gli dèi. Si potranno, per esem- « pio, far intervenire pastori e pastorelle, a cui gli ozî felici « in seno alla natura consentono d'intessere idilli e di ef- « fondersi in versi amorosi; poichè senza un po' d'amore « l'opera non è possibile ».

Se si riflette che i personaggi del teatro greco appartenevano al mondo corrusco dei miti e delle leggende eroiche e che, d'altra parte, la tragedia francese del secolo di Luigi XIV era riservata agli eroi (per contrasto alla commedia riservata ai borghesi), si scorge il proposito perseguito da Dryden sull'esempio dei fiorentini di ricongiungere la concezione del melodramma all'estetica della tragedia greca, vagheggiata o parzialmente rintracciata dalla cultura umanistica, e all'estetica neoclassica dei contemporanei di Lulli. L'intento d'introdurre sulla scena lirica personaggi più modesti, come pastori appartenenti all'età dell'oro, può invece riportarsi alla pastorale, che in Francia e in Italia precede l'opera.

Pure accordando di preferenza i suoi favori a musicisti stranieri, Carlo I non mancava di fornire ai giovani compositori inglesi, che gli sembrassero dotati di spiccate attitudini, i mezzi necessari onde recarsi in Francia e specialmente in Italia, considerata fino dalla seconda metà del secolo XVII come il giardino musicale d'Europa, dove scaturivano le sor-

genti più pure e più copiose della melodia. Nel 1652 John Playford, che teneva negozio di cartoleria e libreria all'Inner Temple, si fece editore di musica, iniziando la pubblicazione di raccolte che contribuirono al progresso dell'arte musicale in Inghilterra. Nel 1653 apparve il primo libro di « arie e dialoghi per 1, 2 e 3 voci » di Henry Lawes. Child, Colman (o Coleman), Simpson pubblicarono opere consimili, accolte con favore. Maggiore importanza deve attribuirsi alla personalità artistica di Matthew Locke (o Lock). Nato verso il 1630 a Exeter, si formò sotto la repubblica e fu dapprima compositore di masks. Nel 1661 restaurato il trono, scrisse la marcia per l'incoronazione di Carlo II, collaborando in seguito a numerose rappresentazioni drammatiche, fra cui parecchi adattamenti di Shakespeare. Pubblicò musica sacra, pezzi strumentali e scritti polemici che gli attirarono molte inimicizie, e nel 1675 diede alle stampe la musica da lui scritta per la *Psiche* di Shadwel e la *Tempesta* di Shakespeare, entrambe rimaneggiate da Dryden che, per primo vi appose il sottotitolo di « the english opera ». Verso la fine della sua vita si accostò al cattolicesimo. Morì nel 1677.

Nel maggio del 1656 il librettista Davenant, che era riuscito a procurarsi l'appoggio di personaggi influenti, fece rappresentare un divertimento bizzarro, composto di brani declamati musicalmente e di altri semplicemente recitati come nella tragedia antica ⁽¹⁾. Dopo un prologo pieno di circospezione e di reticenze, in cui l'autore cerca giustificazioni e attenuanti al suo ardimento di presentarsi al pubblico, Diogene ed Aristofane si fanno avanti ad esporre sotto la forma d'un contraddittorio i vantaggi e gli inconvenienti dell'opera. Diogene si fa interprete delle opinioni dei puritani; Aristofane, con più temperato giudizio, espone il parere della « gente onesta » o, come oggi si direbbe, dei ben pensanti che, pur avendo sani principi morali, non vedono nell'opera quello strumento diabolico di corruzione e di perdizione che vi scorgono i fanatici più zelanti e intransigenti del puritanismo a oltranza. Dopo questi episodi declamati, appare un gruppo di coristi che cantano, ac-

(1) *The first day's entertainment... by Declamation and Musick, after the manner of the Ancients.*

compagnati dall'orchestra, alcune strofe in cui la serena e conciliante saggezza del poeta viene contrapposta all'esclusivismo angusto e pedantesco del filosofo e dei suoi seguaci. Succedono altri brani declamati, in cui un parigino e un londinese intessono l'apologia delle due capitali. Ogni monologo è preceduto da una breve introduzione musicale destinata ad ambientare l'interlocutore, caratterizzandone la nazionalità col richiamo di qualche melodia popolare. I musicisti che portarono il loro contributo a quest'opera di circostanza furono: Henry Lawes, compositore che aveva già collaborato a parecchi masks, come il *Comus* di Milton, il *Coelum Britannicum* (1634); Colman dottore in musica all'Università di Cambridge; G. Hudson ed Enrico Cooke (1610?-1672), chiamato comunemente il capitano Cooke per il grado di capitano da lui raggiunto nell'armata reale al tempo della guerra civile, temperamento fervido e appassionato d'apostolo e di educatore, che esercitò un'azione efficacissima con l'insegnamento, ed ebbe fra i suoi allievi Henry Purcell.

Questo bizzarro tentativo doveva, secondo le parole di William Davenant: « additare il diritto sentiero che conduce ai Campi Elisi dell'opera ». Ma l'intento palese, sebbene non confessato, che gli autori si proponevano nel presentare all'opinione pubblica quest'opera singolare, era di sondare le disposizioni dei capi della Commonwealth. Il successo fu grande; e, ciò che più importava a Davenant e ai suoi collaboratori, non sollevò alcuna protesta da parte delle autorità puritane. È curioso come i puritani, che scagliavano l'anatema contro la polifonia sacra e demolivano gli organi, accogliessero poi senza ribellione le facili melodie e le danze superficiali che i compositori scrivevano per il teatro. Forse bisogna vedere in ciò un effetto del rapido mutare del gusto e dell'orientamento musicale, che si straniava sempre più dalle ampie costruzioni polifoniche predilette dal secolo XVI, sintesi architettoniche di linee, ordinate in chiara eutritmia di forma, sebbene in Inghilterra si tardasse più che altrove a ripudiarle interamente.

Incoraggiato dall'esito felice del suo primo tentativo, il librettista Davenant s'indusse a perseverare nell'intento di dar vita a un teatro musicale inglese; e a questo proposito si dovettero i libretti da lui successivamente offerti ai compo-

sitori inglesi suoi contemporanei: *L'Assedio di Rodi*, che per la prima volta sulla scena inglese ebbe fra i suoi esecutori vocali un'interprete di sesso femminile, la moglie del compositore Colman; *La crudeltà degli spagnoli al Perù* (1658); *La storia di Sir Francis Drake e Il matrimonio d'Oceano e di Britannia* (1659), lavori a cui male si addice l'appellativo di opera con cui l'autore volle classificarli, trattandosi in realtà di azioni solo parzialmente musicate in stile recitativo, e per lo più accompagnate ed illustrate da musiche sceniche che non ci sono pervenute.

La corporazione dei musicisti che la rivoluzione aveva sciolto, fu ripristinata dopo la restaurazione, e i teatri vennero riaperti. Dal suo avvento al trono, Carlo II concesse lettere patenti per l'apertura di due nuove sale adibite a spettacoli teatrali: l'una in Catherine Street (strand), dove poi sorse il teatro di Drury-Lane, che prese il nome di « The King's Theatre ». Questo edificio fu distrutto da un incendio nel 1671, e venne immediatamente sostituito da un altro, la cui costruzione fu affidata al maggiore architetto del tempo, Christopher Wren. L'altra sala di spettacoli, riservata alla compagnia del duca di York e amministrata da William Davenant, venne rimpiazzata nel 1670-71 da un nuovo edificio, eretto sull'area del giardino di Dorset-House, elegante, spazioso, ornato da un magnifico peristilio, che prese il nome di « Dorset Garden Theatre ». Alla morte di Davenant, la moglie col figlio e con due principali attori, Harris e Betterton, si riunirono in un comitato direttivo che tenne per parecchi anni la gestione degli spettacoli. È in questi teatri che si allestirono quasi tutti i drammi pei quali Purcell compose la sua musica da scena, non potendosi anche in questo caso applicare che molto impropriamente il termine di opera a lavori, in cui l'azione è semplicemente accompagnata da musiche sceniche costituite per lo più da *ouvertures*, da intermezzi, da arie di danza, da minuetti, *rondeaux*, sarabande, gighe, *hornpipes*, sorta di danze in ritmo binario e d'andatura moderata. Talvolta queste azioni comportano altresì recitativi, arie cantate, duetti, terzetti e cori. Ma, in ogni caso, non si tratta di vere opere.

§ II.

Henry Purcell nacque a Westminster (Londra) nel 1658. Suo padre, gentleman della cappella reale e maestro di cori nell'abazia di Westminster, morì quando il piccolo Enrico aveva appena toccata l'età di 6 anni (11 agosto 1664), lasciando la madre e i tre figli nelle maggiori strettezze. Per buona sorte la famiglia fu aiutata da uno zio, che raccomandò il secondogenito Enrico alla generosità del fervido ed alacre capitano Cooke, il quale lo fece entrare nella cappella reale, da lui diretta con zelo e fervore, e convertita in una scuola efficacissima, dove si formarono musicisti eccellenti, quali Michel Wise, Pelham Humphrey, John Blow.

Purcell poté apprendere qui i principi di un'ottima declamazione e d'uno stile religioso precipuamente monodico. Nel 1672, dopo la morte di Cooke, egli passò sotto la guida del suo condiscipolo anziano Pelham Humphrey, completando in seguito la sua educazione con John Blow, che lo distolse da una troppo pedissequa imitazione dello stile francese e gli venne frequentemente in aiuto nelle difficoltà materiali. Per suo mezzo Purcell riuscì ad ottenere un posto di copista nell'abazia di Westminster, posto ch'egli tenne fino al 1678, trovandovi una fonte di varia e copiosa cultura musicale. Nel frattempo egli strinse relazione con le maggiori personalità del mondo letterario: Dryden, Shadwell, Aphra Behn, componendo per i drammi di questi poeti la sua prima musica da scena. Nel 1678 per il shakeriano *Timone d'Atene* compose alcune arie sovraccariche di vocalizzi alla Stradella. Nel 1680 Blow gli cedette il posto d'organista a Westminster da lui occupato; e, due anni più tardi, Purcell ottenne funzioni analoghe nella cappella reale.

L'opera principale di questo periodo è *Dido and Aeneas* (1688-'89), in tre atti, la sola ch'egli abbia interamente musicata e che ci sia stata conservata nella sua integrità. L'azione non è del tutto insignificante. L'orchestra, ridottissima, si compone di due violini, viola e clavicembalo. Alcune arie hanno una intensità di concentrazione e un vigore tragico di accenti che fa pensare a Bach. La sua ispirazione si rivela franca, nuda, incisiva, talvolta d'una rudezza pri-

mitiva, che dà nel secco e nello schematico; tal'altra d'una ricchezza tutta interiore, martellata da assidui travagli spirituali, pulsante d'intensa vitalità.

La produzione di Purcell non cessa d'arricchirsi fino all'anno della sua morte, avvenuta il 21 novembre 1695, quando egli non aveva ancora toccati i 38 anni. Purcell anticipa così il triste destino di Mozart. Anche l'autore della *Didone*, come quello del *Flauto Magico*, non potè darci il più maturo fiore dell'ingegno. A questo bisogna aggiungere che le opere di Purcell ci sono pervenute in uno stato lacunoso e frammentario per la perdita di molte parti; onde non sembra inadeguata l'immagine di Romain Rolland che lo paragona ai resti d'un monumento appena sbizzato, che nessuno terminò dopo di lui ⁽¹⁾.

Ma, se non può darci la fisionomia completa della personalità dell'artista, che soltanto una maturità pienamente svolta avrebbe potuto interamente determinare, approfondire e individuare in tutti i suoi elementi, la produzione di Purcell è pur sempre tale da rivelarci la strabocchevole ricchezza delle sue possibilità esplicative e la misura cospicua delle sue forze, alle quali non mancò che il tempo per realizzarsi e concretarsi in forme organiche e coerenti, con piena rispondenza di mezzi e di fini. Essa comprende una cinquantina di opere drammatiche, alcune delle quali, come *Amphytryon* (1690), ricavata da Dryden dall'omonima commedia di Molière, e *The Female Virtuouse* (1693), imitazione di Thomas Wright delle *Femmes Savantes* dello stesso Molière, indicano la predilezione che il pubblico britannico mostrava alla fine del seicento per il comico francese; mentre *King Arthur* (1691) di Dryden, e *Bonduca* (1695), rifacimento d'una tragedia di Beaumont e Fletcher, accennano ad un risveglio del sentimento nazionale nella letteratura teatrale.

Altri lavori, come *The Indian Emperor* (1691), e *Auregezebe* sono drammi di un genere eroico che Dryden tentò senza successo di acclimatare in Inghilterra; ed altri ancora, come *Cleomenes*, tragedia di Dryden (1692), *Pausanias* (1690) d'un tale Norton, *Regulus* (1692) di John Crowne,

(1) Nel 1876 si fondò a Londra una Purcell-Society che attese, come in Germania la Bachgesellschaft, a rimettere in luce la gloria del maestro, pubblicando integralmente le opere che di lui si sono conservate.

attestano il gusto degli scrittori dell'epoca per l'antichità. Ad essi aggiungeremo: le musiche scritte per *The Indian Queen* di Dryden; *Tyrannic Love* pure di Dryden; *The Fairy Queen*, tratta dal shakesperiano *Sogno d'una notte di mezza estate*; *The Libertine* di Shadwell; le tre parti del *Don Quixote* di D'Urfey (1693-'94). A Purcell si deve pure una quantità di musica sacra: *Anthems*, *Magnificat* e parecchie odi, o cantate, in onore di S. Cecilia, tra le quali quella composta nel 1692, sul testo di Nicola Brady (il collaboratore di Nahum Tate nella versione dei salmi) è un'opera imponente, così per il suo valore intrinseco come per l'ampiezza delle sue proporzioni. Al culto per la Santa, patrona dei musicisti, si deve ancora il *The Deum and jubilate* (1694), che può essere considerato come il capolavoro o, almeno, come una delle opere più altamente ispirate del giovane compositore, ormai prossimo alla fine immatura.

Per apprezzare convenientemente la musica vocale di Purcell bisogna sentirla cantare nella lingua in cui fu scritta. L'accento particolare della pronuncia inglese ha costretto il compositore a inflessioni melodiche e ritmiche, che perdono tutta l'efficacia del loro significato quando vengono applicate ad una traduzione. Purcell prende a modello gl'italiani. Egli stesso lo riconosce esplicitamente nella prefazione del *Diocleziano* (1691), asserendo che in Inghilterra la pittura e la poesia erano giunte a un alto grado di perfezione, mentre la musica, ancora nella sua infanzia, aveva bisogno di mettersi alla scuola degli italiani. Perciò egli riecheggia i procedimenti creati da Peri, Caccini, Monteverdi e imitati dai loro successori. Temperamento sensibile e appassionato, incline alle espressioni fortemente rilevate, egli dimostra maggiore affinità con la scuola veneziana che non coi raffinati e colti umanisti della camerata, sebbene manchi del vivace senso coloristico d'un Giovanni Gabrieli o d'un Cavalli.

D'altra parte, Purcell risente altresì l'influenza francese, accostandosi a Lulli sotto parecchi rispetti: per il taglio ritmico di molte arie, segnatamente nelle sue prime opere; per l'uso delle danze; per il compito ridottissimo affidato all'orchestra, che raramente oltrepassa l'ufficio di mero accompagnamento.

In complesso, Purcell rivela un eclettismo stilistico non perfettamente fuso in equilibrato magistero di forma. S'in-

contrano nelle sue opere saggi di scrittura polifonica a modo del XVI secolo, ma il più delle volte rimasti in tronco o impropriamente conclusi su armonie vuote e insignificanti. Arie di struttura rigorosa e di linee sobrie e concise si alternano in esse ad altre in cui i vocalizzi snodano in prolisse fiorettature; recitativi, talvolta mirabili per intensità espressiva e icastica precisione di rilievi e d'accentuazioni, succedono a declamazioni monotonamente sillabiche, d'una uniformità scolorita e inespressiva. Si ha in Purcell il punto di convergenza d'un complesso di tradizioni ch'egli non giunge a discriminare e sceverare in tutti i loro elementi, sì da costruirne una sintesi perfettamente organica e omogenea. Ma non ostante queste incoerenze e lacune, questi tentennamenti e perplessità d'una coscienza artistica non in tutto chiarita a sè stessa, si ritrova nella musica di Purcell il segno d'una forte personalità, d'una originalità inventiva spiccatissima, ricca di trovate imprevedibili e suggestive, nettamente improntata da inconfondibili caratteri nazionali. Specialmente notevole è in lui il gusto dell'emozione armonica, che lo trae a ricercare passaggi e rapporti inusitati e saporosi, ch'egli impiega, sia per intensificare l'espressione patetica di certe situazioni e ottenere particolari effetti drammatici, sia per conseguire effetti coloristici e descrittivi.

La sua musica chiesastica ha esercitato una reale influenza sullo svolgimento artistico di Haendel, dopo che questi si fu stabilito a Londra. Essa non rivela un alto sentimento del divino, e non esprime l'estasi e il tremore di un'anima adorante dinanzi al mistero; è umana, drammatica, passionale come tutta quella sgorgata dalla fantasia di questo musicista fatto, non pei mistici rapimenti e le beatifiche assunzioni, ma per la tragedia, per l'amore, per il dolore, per la vita sperimentata e sofferta come desiderio e passione, come angoscia e anelanza, come impeto fremente o trepido abbandono del cuore.

Sulla prima giovinezza di Purcell agirono certamente le impressioni dell'ambiente in cui si trovò ad esercitare l'arte sua: le gotiche penombre, gli austeri raccoglimenti, i mistici silenzi dell'abazia di Westminster. Ma qualunque sia stato il carattere della sua dottrina religiosa, la sua musica chiesastica non ha nulla di contemplativo, di assorto, di estatico. Essa non ci rapisce nelle sfere celesti; ci lascia sulla terra,

sebbene il testo biblico guidi il musicista, che ne estrae l'intima sostanza secondo le esigenze del suo intelletto e della sua sensibilità. Gli accenti e le inflessioni di questo testo, tragici o lirici, disperati e gioiosi, vibranti di commozione o soffusi di fascino pastorale, trovano in Purcell un interprete vario, pronto, efficace che dà a ciascun salmo l'intonazione più adeguata, ricavandone vere scene drammatiche animate da un *pathos* commovente e solenne. I soli si alternano ai cori e agli episodi strumentali, concorrendo a dare all'insieme un carattere schiettamente drammatico; carattere, che però non diviene mai teatrale. Purcell non cerca effetti esteriori e decorativi. Alla sua concezione della musica drammatica e sacra non rimase estraneo il gusto personale di Carlo II, che nel 1647 aveva sentito a Parigi l'*Orfeo* di Luigi Rossi, riportandone un'impressione incancellabile. Questo Sovrano non amava la polifonia; voleva che la musica fosse chiara e ben ritmata; e anche nel campo dell'espressione religiosa voleva che essa si plasmasse sui modelli profani e ne assumesse i modi e le forme. Ma nell'adattarsi a queste richieste e a queste pretese, Purcell non va fino a sacrificare il suo gusto personale e la dignità dell'arte sua, e non fa concessioni volgari alla ricerca dell'effetto e del successo.

In realtà, Purcell era nato per il dramma musicale. Tutte le sue migliori qualità e attitudini lo predisponavano a questo genere; e se il tempo non gli fosse mancato non è improbabile ch'egli potesse raggiungere l'intento vagheggiato di dare all'Inghilterra un'opera nazionale. Ma la storia è ricostruzione dell'accaduto, e non almanaccamento di astratte possibilità. Il più grande dei musicisti inglesi doveva restare anche l'unico. Intorno a lui e dopo di lui s'incontrano bensì in Inghilterra molti altri maestri degni di menzione, ma nessuno segnò un'orma profonda e durevole.

Il più notevole rappresentante della musica inglese fra i continuatori immediati di Purcell fu John Blow, nato a North Collingham (Nottinghamshire) nel febbraio 1649, morto il 1° ottobre 1708. Entrò nel 1660 come fanciullo della cappella vocale di Corte, sotto la direzione di Henry Cooke. Ottenne nel 1669 il posto d'organista dell'abazia di Westminster, che cedette in seguito a Purcell nel 1680, per riprenderlo quindici anni più tardi alla morte di quest'ultimo. Nel

1676 Blow fu nominato organista della cappella reale; nel 1685 « private musician » del Re; e dal 1687 al '93 fu « master of choristers » della chiesa di S. Paolo, posto ch'egli cedette a J. C. Clarke. Riprese allora il suo primo posto d'organista della cappella reale, di cui nel 1699 fu nominato compositore. Le sue migliori opere si trovano riunite in una raccolta, da lui pubblicata nel 1700 col titolo di *Amphion Anglicus*. Fecondissimo compositore di musica sacra, egli fu invece scarsamente dotato per la musica drammatica, nella quale non diede che un mask: *Venere e Adone*.

Fra gli allievi del capitano Cooke si possono ricordare: William Turner (1652-1740), cantore della cappella di Lincoln e, successivamente, gentleman della cappella reale, poi « vicar choral » prima nella chiesa di S. Paolo indi a Westminster. Nominato nel 1696 dottore in musica, fu assai apprezzato dai contemporanei che gli riconobbero ottime doti di compositore e di maestro; Sampson Estwick (1657-1739) percorse la carriera ecclesiastica occupando le funzioni di cappellano e di priore in varie chiese e coltivando esclusivamente la musica sacra; Henry Hall (circa 1655-1707), poeta e musicista, occupò le funzioni d'organista nella cattedrale di Exeter, poi in quella di Ereford; Michel Wise (nato circa nel 1648), dapprima organista, poi maestro del coro nella cattedrale di Salisbury. Dal 1668 al '75 divenne gentleman della cappella reale e nel 1685 istruttore del coro nella cattedrale di S. Paolo; Thomas Tudway, nato verso il 1650, tenne nel 1670 le funzioni d'organista nel King's College di Cambridge, poi nel Pembroke College. Baccelliere e dottore in musica, fece eseguire una delle sue antifone nella cappella del King's College in presenza della Regina Anna, che gli conferì il titolo di compositore e organista addetto al suo servizio. Morì nel 1726 a Londra, dopo aver raccolto e trascritto per incarico di lord Horley una grande quantità di musica sacra costituente la *Harpeian collection* del British Museum; Pelham Humphrey (1647-1674), inviato a Parigi da Carlo II, vi rimase tre anni entrando in relazione assai cordiale con Lulli, del quale studiò le opere. Al suo ritorno dalla Francia prestò servizio come gentleman della cappella reale, dove successe nel 1672, quale insegnante, al capitano Cooke; carica a cui si aggiunse in seguito quella di compositore ordinario del Re.

Tutti questi musicisti ricevettero, oltre all'istruzione inerente alla loro arte, anche un'ottima cultura letteraria. Il programma d'insegnamento del capitano Cooke comprendeva il latino e mirava alla formazione integrale della personalità dell'allievo. È quindi tanto più singolare e inesplicabile che con un metodo così comprensivo e razionale egli non riuscisse a dar vita a una scuola durevole e a fondare una tradizione musicale schiettamente inglese. Ciò si dovette in massima parte all'onda travolgente e irresistibile dell'italianismo che, dall'inizio del secolo XVIII, invase l'Inghilterra come tutto il rimanente d'Europa.

L'opera italiana fu importata a Londra da Thomas Clayton (circa 1670-1730), compositore di educazione italiana, addetto alla cappella reale e al quale si attribuiscono una *Arsinoe* (1705) e una *Rosmunda* (1707) di pretto stile italianeggiante. Gli italiani non trovarono a Londra altri competitori che i loro stessi connazionali. Nel 1706 si diede *Camilla* del modenese Bononcini, e due anni dopo il *Pirro e Demetrio* di A. Scarlatti, a cui seguirono molte altre opere, cantate parte in italiano, parte in inglese. Vittoriosa di tutti gli ostacoli e le opposizioni, l'opera italiana si stabilì al teatro Drury-Lane e ben presto anche all'Haymarket.

Londra divenne la meta abituale dei più grandi compositori e virtuosi italiani. Geminiani vi fu nel 1714-'15; G. B. Bononcini nel 1716; Ariosti nel 1720; Porpora nel 1730; Galluppi nel 1741. In breve volger d'anni l'Inghilterra fu talmente penetrata dal gusto italiano da indurre il Burney a questa singolare constatazione, che nella sua bocca suona come un vanto delle attitudini musicali del suo paese: « i « giovani compositori inglesi, senza essere mai stati in Italia, « ricadono meno frequentemente nel genere nazionale di « quello che non facciano i compositori francesi, a malgrado « dei loro lunghi soggiorni nella penisola ».

In altri termini, il musicologo inglese si compiace che i compositori del suo paese riescano a snazionalizzarsi e italianizzarsi meglio di quanto non sapessero fare i compositori francesi; del quale vantaggio il Burney attribuisce il merito agli eccellenti teatri italiani d'opera buffa, esistenti a Londra e illustrati da maestri quali Bononcini, Porpora e Galluppi, concludendo, nel suo entusiasmo per l'arte italiana che, in conseguenza di ciò, l'Inghilterra è ambiente più adatto della Francia a formare un buon compositore.

Nel 1711 il *Rinaldo* di Haendel, rappresentato a Londra all'Haymarket Theatre, ottenne un clamoroso successo. La vendita della partitura che il maestro sassone, nuovo al pubblico londinese, aveva ceduto senza riservarsi alcun diritto, fruttò una somma cospicua all'editore, al quale Haendel diceva celiando: « Caro signore! Un'altra volta voi scriverete l'opera, ed io la stamperò ».

Haendel proveniva dall'Italia dove si era impregnato per ogni fibra dell'aroma emanante dal soffio dell'italica melodia, e fu subito considerato dal pubblico inglese come un campione della più schietta italianità. L'anno 1720 segna il trionfo definitivo dell'arte straniera, consacrato dalla creazione di un'accademia d'opera italiana. Le tumultuose vicende che travagliarono le imprese teatrali di Haendel, piene di lotte, di contrasti, di sconfitte e di riscosse inattese, furono tutta una campagna condotta in favore dell'italianismo, da coloro che non si rassegnavano a rinunciare alle ultime velleità di un'arte nazionale. Haendel fu al tempo stesso il direttore, il fornitore, l'impresario e la vittima del suo teatro, ch'egli perseverò a sostenere con tenacia incrollabile. Mentre egli attendeva a un incessante lavoro di creazione, onde rinnovare di continuo il repertorio operistico, faceva altresì frequenti viaggi in Germania e al di là delle Alpi per reclutarvi i più reputati virtuosi italiani. Così nel 1720 fece venire da Dresda il celebre castrato Senesino (nato a Siena nel 1680); scriverò la Durastanti, la Cuzzoni (ch'egli minacciò di gettare dalla finestra una volta ch'ella si rifiutò di eseguire un'aria com'era scritta), Faustina Bordoni, moglie dell'Hasse, e Anna Strada, che gli restò fedele collaboratrice negli anni della sventura. Tutti gli artisti invitati da Haendel a portare il loro contributo al suo teatro, erano italiani. Miss Robinson non fu che una pallida figura d'eccezione. Sia per gusto personale, sia per passione del successo, sia per la stessa inflessibilità della sua ferrea tempra, Haendel s'impegnò con tutte le sue forze contro gli avversari della tendenza ch'egli rappresentava, ch'erano numerosi e potentemente organizzati. Essi si fecero paladini dell'arte nazionale, senza tuttavia raggiungere alcun risultato veramente notevole.

L'opposizione si manifestò sotto due forme. La prima è quella dell'opera-balletto, dove il più largo posto è tenuto da arie di carattere popolare. Di tal genere fu il *Begar's*

opera, specie di satira di costumi sociali e consuetudini teatrali, con particolare riferimento all'opera italiana. Le parole erano di John Gay, l'adattamento musicale di Pepusch, musicista d'origine tedesca, che occupava un posto di violinista nell'orchestra del Drury-Lane.

Il successo fu vivissimo. L'opera fece il giro dell'Inghilterra, mettendo di moda quel tipo di commedie buffe, ornate di canzoni popolari, che si vennero moltiplicando in gran numero, e intorno alle quali lavorarono parecchi musicisti, senza tuttavia uscire dalla cerchia di scialbi rimaneggiamenti, che non produssero alcun nuovo indirizzo.

Il secondo aspetto dell'opposizione suscitata dai ripetuti tentativi di Haendel fu, dal punto di vista della musica inglese, anche meno originale e significativo. Esso si ridusse infatti al tentativo di contrapporre ad Haendel il diverso italianismo di Bononcini che, dopo essersi distinto quale violoncellista a Vienna e aver fatto rappresentare qualche opera a Roma e a Berlino, fu chiamato a Londra col pretesto di collaborare con Haendel, ma in realtà per competere con lui.

Come si vede, la musica inglese non disponeva di risorse autonome e di mezzi indipendenti, tali da potersi concentrare in un movimento veramente efficace e concretamente fattivo. Il teatro lirico nazionale, sognato da Purcell, era morto con lui e non doveva più risorgere.

CAPITOLO DODICESIMO

LA MUSICA STRUMENTALE INGLESE

SOMMARIO. — I. Il liuto e il virginale nelle consuetudini della società elegante e aristocratica. - Liutisti inglesi nei secoli XVI e XVII. — II. La fioritura del virginale. - Sue caratteristiche. - Principali esponenti dell'arte virginalistica. - Decadenza di quest'arte. - Trionfo definitivo della corrente italiana.

§ I.

Spetta agli inglesi il merito di avere per primi scoperte le risorse insospettate della tastiera profana, creando per il virginale (sorta di piccolo clavicembalo, così chiamato probabilmente per omaggio a Elisabetta, la Regina vergine che lo prediligeva) i primi temi variati, trapunti d'ornamenti, di fioriture, di ricami leggiadramente intessuti e rabescati, in cui si elaborarono i procedimenti tecnici e coloristici, ripresi e sviluppati ulteriormente dalla letteratura clavicembalistica. La produzione per virginale procede in Inghilterra di pari passo con quella liutistica. Il virginale non soppianta il liuto, come altrove fa il clavicembalo; e, pure appropriandosi procedimenti e abbellimenti fioriti nell'ambito della letteratura liutistica, lascia sussistere accanto a sè il liuto.

Entrambi questi strumenti erano assiduamente coltivati dalla società elegante e aristocratica, e trovavano posto nelle sale e nei privati appartamenti di dame e gentiluomini. Nel libero e giocondo intrecciarsi di feste, d'amori, di galanterie, di consuetudini leggiadre e manierate, la musica era tenuta in onore. Saper cantare e suonare il virginale o il liuto si reputava condizione indispensabile alla perfetta cultura del

gentiluomo. Caterina d'Aragona, Elisabetta d'York, moglie d'Enrico VII, Anna Bolena, moglie d'Enrico VIII, Enrico VIII stesso, Edoardo VI, Maria Tudor si dilettevano di suonare questi strumenti. La Regina Elisabetta mostrava per il virginale una spiccata simpatia; e quando nel 1564 ricevette l'ambasciatore scozzese Melvil, inviato da Maria Stuarda (se crediamo a quanto ne riferisce Michaud nella *Biographie Universelle*), fece in modo di essere sentita dal legato della sua rivale per sapere se in quest'arte riusciva a superarla.

Le danze, tolte in Inghilterra a l'ambiente popolare, si abbelliscono passando attraverso le prime elaborazioni artistiche; e, pur serbando il ritmo originario, modificano in parte la generale andatura. Sotto gli stessi titoli di pavana o gagliarda, di giga o sarabanda, si presentano nei vari autori forme assai diverse, che consentono di cogliere le modificazioni recate dal compositore allo schema primitivo.

Il principale liutista inglese della seconda metà del XVI secolo fu John Dowland, nato a Westminster verso il 1562, morto a Londra nel 1626. Viaggiò in Germania e in Italia e, di ritorno in patria, pubblicò nel 1597 il suo *The first book of songs or Ayres*. Fu in seguito alla Corte di Danimarca in qualità di liutista di Cristiano IV; e nel 1606 si ristabilì in Inghilterra, dove rimase fino alla morte. Dowland tratta quasi esclusivamente l'aria inglese, diversa dall'aria italiana e francese per il differente spirito della sua origine popolare. Si sente ch'egli non ignora gli artifici madrigaleschi, pur riducendoli all'essenziale e facendo largo uso di cromatismo. A lui si devono pure eleganti raccolte di danze, aggruppate in *suites*. Ma è sopra tutto quale autore d'arie ch'egli eccelle sui i suoi connazionali, occupando un posto di prim'ordine nella letteratura liutistica del suo tempo.

Intorno a Dowland si raccolgono al principio del seicento notevoli liutisti, quali il già mentovato Thomas Campion e il suo amico Filippo Rosseter (circa 1575-1623), che diedero in collaborazione un libro di arie con accompagnamento di liuto (1601), preceduto di un anno da quello del celebre madrigalista e organista Thomas Morley (1558-1603), dove già lo stile liutistico appare influenzato dalla tecnica del virginale; mentre i quattro libri d'arie, pubblicati da Campion posteriormente al 1612, in luogo della concentrazione intensa e appassionata di Dowland, offrono saggi profumati da una

grazia viva e giocosa più conforme allo scopo mondano a cui la letteratura liutistica s'indirizza. Amante della melodia chiara e dell'ornamentazione brillante e colorita, Campion adotta una varietà e mobilità di disegni, sconosciuta a Dowland e rara in tutti i liutisti della fine del cinquecento.

L'influenza dei madrigalisti si fa sentire nella produzione liutistica inglese di quel periodo, portando a una crescente complicazione di scrittura, mirante a condensare sulle corde dello strumento il complesso giuoco delle parti contrappuntisticamente intrecciate nella polifonia vocale. Così nelle *Songs or Ayres* (1605) di Pilkington si trovano saggi di contrappunto fiorito; ed analoghi esempi si possono riscontrare nelle raccolte di Michel Cavendish, di Thomas Greaves, di Tobias Hume, di John Bartlet, di John Danyel.

La rinomanza dei liutisti inglesi s'era diffusa nell'Europa settentrionale. Dopo la morte di John Dowland, Cristiano IV fece invitare alla sua Corte Thomas Cuttings, che tuttavia non pare vi si recasse. Ma un altro liutista inglese, William Brade (1560-1636) fu in varie riprese al servizio del Re di Danimarca.

Nei primi anni del secolo XVII ebbe grande fama John Cooper (circa 1580-1650), che in gioventù frequentò l'Italia, dove si rese noto col nome di Coperario. Addetto in seguito al servizio di Giacomo I, compose arie per soprano, accompagnate dal liuto o dal basso di viola. Un altro liutista di Carlo I, Thomas Ford (1580-1648) rivela, nella sua raccolta di arie del 1607, un'ispirazione analoga a quella di J. Dowland, svolgendo come quest'ultimo melodie sognanti e malinconiche, snodantisi attraverso le trame armoniche di larghi accordi, di carattere grave e meditativo. Allo stesso modo di Dowland, Ford pone il suo scopo principale nell'intensità dell'espressione, spezzando i suoi temi in brevi frammenti interrogativi, trepidi di suggestioni interiori, ed espunge dal contesto sonoro ogni frondosità di ornamenti. In questa tendenza a spogliare l'espressione di tutto ciò che le è esteriore e sovrapposto, per ridurla alla essenzialità ed interiorità d'una pura e concisa linea di canto, Ford rivela l'influsso dello stile recitativo d'origine italiana, mostrandosi incline ad accostarsi al genere lirico.

La disposizione dello spirito inglese all'umorismo traspare nei titoli bizzarri, di cui talvolta i liutisti amano decorare le

loro musiche e crea danze specificatamente inglesi, contrassegnate appunto dall'atteggiamento umoristico, come il « toy » che Roberto Dowland, figlio di John, inserisce nella sua raccolta del 1610, pubblicata col titolo di *Varieties of Lute lessons*. Essa contiene arie di danza, elegantemente variate e aggruppate secondo il loro carattere, a imitazione della celebre raccolta di composizioni virginalistiche apparsa sotto il nome di *Fitzwilliam virginal book*. Intenzioni parodistiche e caricaturali si riscontrano pure in una raccolta del 1611 di John Maynard, contenente piccoli ritratti che fanno presagire il gusto dei clavicembalisti francesi per questo genere di caratterizzazione fisionomica e psicologica.

Nel secondo terzo del seicento, l'aria liutistica inglese comincia a declinare. Già nel 1610 e 1612 Corkine sostituisce la viola al liuto negli accompagnamenti. Nei masks il liuto s'associa quasi sempre ad altri strumenti. Walter Porter (1590-1659) pubblicando nel 1632 una raccolta di « madrigales and Ayres » da due a cinque voci, indica come strumenti di sostegno un complesso di violini, arpe, viole, liuti, ecc. Porter chiude la serie di questi autori di arie accompagnate dal liuto, che hanno lasciate molte fra le più belle pagine dell'antica musica inglese. Tuttavia, durante il XVII secolo il liuto non cessa di essere coltivato in Inghilterra, come si scorge dall'importante trattato pedagogico apparso nel 1676 col titolo di *Musick's Monument*. Thomas Mace, che ne è l'autore, era nato a Cambridge verso il 1619 e morì, secondo Hawkins, nel 1709. La seconda parte della sua opera: *The Lute made easie* contiene arie, fantasie, danze raggruppate in *suites*, variazioni e pezzi descrittivi di diverso carattere. Oltre che pei dettagli umoristici a cui s'è accennato, essa è molto interessante pei ragguagli che fornisce intorno all'insegnamento del liuto, mostrando a quale grado di maturità fosse giunta in Inghilterra la tecnica di questo strumento.

§ II.

Parallelamente alla letteratura liutistica, e con scambi frequenti d'influenze e d'interferenze reciproche, si svolge in Inghilterra la musica per virginale. Sulla tastiera di questo strumento si vanno plasmando piccole architetture sonore, tutte snellezza di movenze, leggiadria d'intarsio e di cesello, spirituale vaporosità di linee e di contorni, e nelle quali tuttavia si sente la solidità della fattura, dovuta per lo più ad artisti esperti in tutti i segreti del contrappunto.

Il materiale delle massicce costruzioni polifoniche viene sgrossato, assottigliato, levigato e finemente rabescato in queste svelte composizioni, impregnate delle fragranze di una società elegante e raffinata, e dove tutto è giuoco cangiante e imprevedibile, iride variopinta di sfumature e di colori, grazia d'inchini, sussurro di galanterie, levità di ombre e di sorrisi. Alla scultura per masse e per blocchi, rudemente sbozzata in una materia ancora grezza e scabra e lavorata a gran colpi di scalpello, succede un paziente lavoro, una industrie e squisita bulinatura, da cui escono leggiadri mosaici, fiori dalle fogge aggraziate e dalle soavi fragranze, figurine che scherzano e folleggiano e s'inseguono fra tinuli bisbigli e perlate cascatelle d'argentei zampilli, con una inconsistenza e labilità di forme, pur nella più esatta quadratura ritmica e nella maggior finitezza e plasticità del disegno, ch'è la malia più sottile e attraente di quest'arte, diretta progenitrice di quella dei clavicembalisti francesi.

William Byrd, compositore corale di ragguardevole valore, eccelle altresì sulla tastiera. Sebbene educato alle più austere tradizioni polifoniche, scrisse pure alcune composizioni per virginale pubblicate con altre di John Bull e Orlando Gibbons in una raccolta dedicata alla Regina Elisabetta. In essa figurano otto suoi pezzi, e il lungo titolo informa essere queste le prime composizioni virginalistiche date alle stampe ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ « Parthenia of the Macdenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous Masters:

Altre composizioni di Byrd figurano in diversi codici. In tutte si nota un contrasto evidente tra i preludi, trattati secondo i procedimenti imitativi della tradizione organistica e corale, e le danze (pavane e gagliarde), dove si sviluppano elementi di maggior libertà inventiva e grazia melodica. La variazione vi si fa strada, attestando una perizia d'esecuzione non comune in un'epoca nella quale il virtuosismo era ancora ai suoi primordi.

Minore importanza, per ciò che concerne lo sviluppo della tastiera profana, ebbe John Mundy o Munday, che coltivò di preferenza la musica organistica, acquistandosi fama di eccellente virtuoso. Tuttavia, per la parentela esistente fra le due tastiere, dovette certo dedicarsi anche al virginal, come sembra dimostrato da alcune sue composizioni per questo strumento, inserite nel *Virginal Book*, erroneamente attribuito alla Regina Elisabetta ⁽¹⁾.

Uno dei primi posti tra i virginalisti inglesi spetta a John Bull, nato nella contea di Sommersetshire nel 1563, morto ad Anversa il 12 marzo 1628. Fu allievo di Blitheman, organista della cappella reale, e alla sua morte ne ereditò le

« William Byrd, Dr. John Bull and Orlando Gibbons... Ingraved by William Hole... Printed at London by G. Lowe » (1611).

Oltre questa, che è la prima raccolta stampata di musica per virginal, la sorgente principale per lo studio dei virginalisti è il manoscritto lasciato all'Università di Cambridge da un ricco collezionista del XVIII secolo, Riccardo Fitzwilliam, intitolato: *Virginal Book* che porta il suo nome e fu ristampato nel 1897 da Fuller-Maitland e Barclay Squire. Redatto dal 1564 al 1625, questo manoscritto contiene 416 pezzi di William Blitheman, John Bull, William Byrd, Giles e Riccardo Farnaby, Galeazzo, Orlando Gibbons, Hooper, William Ingot, Robert Johnson, Elia Kiderminster, Marchant, Thomas Morley, John Munday, Thomas Oldfield, Jehan Oystermayre, Martin Peerson, Robert Parsons, Giov. Picchi, Peeter Philips, Ferdinando Richardson, Nicola Strogers, J. Sweelinck, Thomas Tallis, William Tisdall, Thomas Tomkins, F. Tregian, Thomas Warrock.

Le altre fonti manoscritte sono il *Ladye Novells Book* contenente 42 pezzi di Byrd, il *William Forsters Virginal Book* (1624), racchiudente 78 pezzi, e il *Benjamin Cosyns Virginal Book* contenente 95 pezzi.

(1) Il *Virginal-Book*, come Fuller-Maitland ha dimostrato, è dovuto all'opera di Francis Tregian, che lo redasse durante una lunga prigionia sofferta a cagione della sua fede cattolica.

funzioni. Addottoratosi all'Università di Oxford, fu assai apprezzato da Elisabetta, che nel 1596 lo fece assumere quale professore di musica nel collegio di Gresham. Per speciale condizione prescritta da Gresham stesso, fondatore dell'istituto, le tesi dovevano essere esposte e discusse in latino. Incapace di ottemperare a questa norma, Bull ottenne da Elisabetta di poter fare uso della lingua inglese, concessione che rimase di regola anche per i suoi successori. Dopo aver occupato il posto d'organista presso Giacomo I, successore d'Elisabetta al trono d'Inghilterra, Bull percorse l'Olanda e il Belgio e si stabilì ad Anversa nel 1617, ottenendovi il posto d'organista che tenne fino alla morte.

Nella citata raccolta *Parthenia* si trovano alcune sue composizioni che, unite alle variazioni per virginale su « ut re mi fa sol la », riportate dal Burney, ai pezzi per organo e virginale raccolti dal Pepusch e a parecchie composizioni vocali, attestano luminosamente il suo valore. La sua fattura è chiara, ornata con eleganza, talvolta intenzionalmente espressiva e descrittiva. Gli artifici tecnici si esplicano con sobrietà e naturalezza, ottenendo effetti notevoli per grazia di atteggiamenti e vaghezza di sfumature, con giuochi sapienti di luci e di ombre, con esatto rilievo di disegno e sfumata varietà di colori. Il procedimento perde in lui la rigidità della linea contrappuntistica e si piega duttile e flessibile alle svelte movenze delle danze insinuanti e capricciose, o si snoda in passaggi e variazioni, che accennano ad incipienti sviluppi tematici, preparando un terreno ricco di esperienze e di suggestive combinazioni ai futuri elaboratori della tecnica clavicembalistica.

Le stesse qualità si ritrovano nelle composizioni di Orlando Gibbons, che allo stile della tastiera profana sa imprimere un segno di ornata eleganza e di aristocratica distinzione. Meno originale e fantasioso di Bull e d'una capacità emotiva di ricerca armonica non altrettanto acuta, vibratile e permeante quanto quella di Purcell, Gibbons ha tuttavia una sua nota caratteristica, fatta di preziosa e raffinata spiritualità, di vaga e insinuante poesia.

L'arte del virginale raggiunge espressioni molto elevate con Purcell e con John Blow. Essi ricavano nuove risorse dalla tastiera del piccolo strumento, escogitando nuove combinazioni e nuove sonorità e dando maggiore sviluppo alla

diteggiatura. Nelle sue composizioni, destinate alla tastiera profana, Purcell si mostra sensibile all'influsso della musica clavicembalistica francese, allora in pieno fiore, influsso constatabile nelle tendenze descrittive, che traspaiono frequenti nelle lezioni e nelle sonate da lui dedicate alla tastiera da camera. Il maggiore interesse di queste composizioni deve ricercarsi nella scrittura armonica, ricca d'intenzioni espressive e di trovate modulatorie. Ma anche la sua tecnica è interessante e si snoda con molta scioltezza e varietà d'invenzione.

John Blow, oltre alla musica di 14 uffici sacri, oltre un centinaio di anthems, molti dei quali vengono tuttora eseguiti, oltre a buon numero di canzoni, duetti, arie per strumenti ad arco, scritte allorchè fu nominato da Giacomo II maestro della sua musica privata, diede alla tastiera profana parecchie composizioni, fra le quali una raccolta di lezioni, recanti visibili segni di progresso tecnico, e d'una sensibilità armonica mobile e pronta.

Un decennio circa dopo Purcell, appare Geremia Clarke nato verso il 1669, morto nel dicembre del 1707. Fu molto apprezzato nel campo degli studi e chiamato in breve tempo ad occupare posti eminenti, ma non potè esplicare tutta la sua personalità artistica, essendosi troncata la vita in giovane età per un amore contrastato. Una sua raccolta edita a Londra nel 1699 col titolo: *Le quattro stagioni*, contiene una serie di lezioni per virginale.

Menzioneremo ancora William Croft, nato a Nether Easington (Warwickshire) nel 1678, morto a Bath nel 1727, successore di Clarke nella carica d'organista della regia cappella. Nel 1715 pubblicò la tesi che gli aveva fatto conseguire il titolo di dottore all'Università di Oxford, e nella quale assume la qualifica di « musicus apparatus academicus ». Nove anni più tardi diè fuori a Londra una importante raccolta di musica sacra in due volumi, che costituisce uno dei primi esempi di partiture stampate in Inghilterra; Carlo King, nato nel 1687, morto il 17 marzo 1748, allievo di Blow, addottoratosi in musica all'Università di Oxford. Sebbene al suo tempo gli si attribuisse grande importanza, il valore delle sue composizioni non gli assegna che un posto secondario, non presentando esse speciali pregi o innovazioni degne di nota.

Più importante dei precedenti, non tanto per l'intrinseco valore della sua produzione, quanto per la sua applicazione alla tastiera, è Maurizio Greene (Londra, 1696-1755, *ivi*), implicato nella lotta fra Haendel e Bononcini. Ricevette le prime nozioni musicali in S. Paolo e occupò le funzioni d'organista in varie chiese londinesi, ottenendo in seguito la stessa carica nella cappella reale. Si addottorò in musica all'Università di Cambridge e vi divenne professore, collaborando a parecchie pubblicazioni. Alcuni suoi canti sacri furono inseriti con quelli di Croft e Purcell nella pubblicazione curata da Preston col titolo di *6 select anthems in score*. Alla tastiera egli diede tre concerti e tre sonate per clavicembalo, a cui il Preston unì alcune sonate per clavicembalo e violino. Greene iniziò una revisione dei migliori modelli inglesi, continuata e pubblicata dal Boyce col titolo di *Cathedral Music*.

Noi tocchiamo così la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII. L'epoca del virginal è tramontata. Esso continua ad essere coltivato dalla società elegante, ma lo spirito delle antiche musiche è ormai estinto. La moda teatrale assorbe interamente l'interesse del pubblico e l'attività dei musicisti. Londra apre le porte ad un internazionalismo di tendenze in cui predomina la nota italiana. Tutto ciò che di meglio viene pubblicato dagli editori londinesi durante il secolo XVIII in fatto di musica cameristica, è opera d'italiani o d'italianeggianti, e appartiene a quel prodotto d'importazione, che i nostri compositori strumentali trapiantano sul suolo straniero allorchè il favore del nostro pubblico, interamente assorbito dai facili allettamenti dell'opera e dalle esibizioni della virtuosità canora, si distolse da essi, costringendoli ad emigrare in cerca di migliori fortune.

La musica inglese fu letteralmente sommersa da questa ondata di musica italiana. Nessuna delle sue manifestazioni poté preservarsene. Tutte le forme ne furono permeate ed impregnate, e ogni tradizione autoctona fu smarrita e cancellata. Così appassiva l'aulente fiore della musica virginalistica; fiore sbocciato, per nativo impeto primaverile, da una spontaneità e originalità di creazione, che la musica inglese non ha più ritrovato; fiore, da cui ancora oggi si spande un profumo di vaghe e imprecisabili nostalgie, quando da quelle antiche pagine, su cui s'è steso un velo di

lontananza plurisecolare, evochiamo la querula e gracile voce del virginale che sommessamente ci parla di un mondo estinto ⁽¹⁾.

(1) La musica violinistica inglese fu in ritardo rispetto a quella italiana e tedesca, nè produsse mai nulla di veramente importante e significativo. Purcell pubblicò due raccolte di sonate, l'una nel 1683 dedicata alla Regina d'Inghilterra, l'altra pubblicata nel 1697, due anni dopo la morte del compositore, per cura della moglie. Nella prefazione della prima raccolta, egli dichiara esplicitamente il proposito d'imitare i grandi modelli italiani, proposito che alla lettura di queste composizioni si rivela effettivamente attuato. Scritte sotto l'influsso di G. B. Vitali e forse anche di Corelli, esse non hanno l'ampio respiro melodico di questi ultimi, e accoppiano senz'intima fusione le forme della sonata da camera e di quella da chiesa. La successione dei movimenti e l'alternanza delle parti non appaiono regolate da un criterio preciso. La canzone vi è impiegata frequentemente accanto ad episodi trattati in stile fugato. Il basso è affidato al violoncello, la cui partecipazione, specie nei movimenti lenti, acquista valore e significato d'una vera collaborazione tematica con lo strumento principale, ciò che ne costituisce il maggior pregio dal punto di vista della fattura.

APPENDICE

SGUARDO GENERALE SULLE CONDIZIONI DELLA MUSICA NEL RESTANTE DELL'EUROPA

SOMMARIO. — I. Paesi nordici. - Boemia. - Ungheria. - Svizzera. - Polonia. - Russia. - Spagna. - Liutisti spagnoli. — II. Paesi bassi - Principali esponenti della musica clavicembalistica.

§ I.

Fu soltanto nell'ottocento che, accanto alle tre grandi scuole nazionali in cui s'era venuta storicamente ripartendo e configurando la musica europea (l'italiana, la francese, la tedesca), costituenti le tre grandi officine del progresso musicale attraverso i secoli, sorsero nuove correnti artistiche che, traendo partito dal patrimonio dei canti popolari, sgorgati dal cuore delle diverse razze, dal fondo più segreto e gelosamente custodito delle varie stirpi, innestarono sul tronco delle tradizioni vetuste e consacrate, i verdeggianti rami melodiosi e canori cresciuti sotto altri cieli e accanto ai fiumi maestosi e secolari del sinfonismo tedesco e dell'opera italiana, tracciarono i solchi in cui vennero ad inalvearsi i limpidi ruscelli di un'arte nuova, recante nel concerto della musica europea una nota originale, una freschezza e una fragranza di vergini terre, d'intatte corolle, d'indelicate sorgenti, di nascenti primavere.

Per tal modo, ciascuna delle giovani scuole venne a prendere il suo posto nella storia musicale, mercè l'opera di musicisti genialmente ispirati che, con voce non mai prima udita, cantarono le aspirazioni del loro popolo, ne appagarono le esigenze, ne incarnarono gl'ideali, rivelandone il

travaglio interiore. Questo appunto fecero Chopin per la Polonia, Smetana e Dvorak per la Boemia, Grieg per la Norvegia, Mussorgski per la Russia e, più recentemente, Zoltan Kodaly per l'Ungheria, Granados, Albeniz e Manuel De Falla per la Spagna.

Ma, fino al secolo XIX, queste nazioni non ebbero uno sviluppo musicale autonomo e non recarono che scarsi contributi di vera e propria novità e originalità creatrice, rimanendo generalmente accodate agl'indirizzi e agli orientamenti promossi dai paesi che tenevano lo scettro dell'arte musicale e le tracciavano il cammino. Così i paesi nordici, fino all'alba del secolo XIX, non conobbero alcuna volontà o velleità di indipendenza nell'arte sonora e rimasero infeudati alla cultura musicale tedesca, dopo avere, come quest'ultima, ricevuta la loro iniziazione alla scuola di G. Gabrieli, dove convennero molti musicisti danesi, attratti dalla fama universale di quel maestro.

La Boemia e l'Ungheria rimasero parimenti aggiogate al carro dell'arte germanica, mentre la Svizzera oscillò e tuttora oscilla fra i due poli dell'arte tedesca e francese; la Polonia diede alle raccolte liutistiche tedesche il contributo delle sue melodie popolari, ma non seppe trarne per proprio conto un'arte segnata dalla sua individualità etnica e, prima della comparsa di Chopin, non uscì dalla cerchia dei riecheggiamenti. La Russia non ebbe fino a tutto il seicento parte alcuna nella storia musicale europea, e durante il secolo successivo non fu che una provincia dell'italianismo, scalo abituale di artisti e musicisti nostri, festeggiati dal pubblico e lautamente remunerati da principi e sovrani, specie da Caterina II, entusiasta della nostra arte canora. Sol tanto con Glinka la Russia si affacciò al mondo musicale con un proprio linguaggio nazionale, cominciando a trarre partito dalla ricca messe di canti popolari fioriti dall'anima della razza, da cui i maestri ulteriori, Rimsky-Korsakow, Cesare Cui, Balakirew, Borodine e, sopra tutti, Mussorgski e Strawinsky, dovevano ricavare abbondante materia d'ispirazioni nuove e imprevedute.

In quanto alla Spagna, prima della sua recente rinascita musicale, iniziata da Pedrell e compiuta dai musicisti che testè abbiamo menzionato, essa contava già al suo attivo un secolo di alta e profonda musica religiosa, il cinquecento, che

aveva visto nascere in Tomè da Victoria un polifonista sovrano, dalla potente ispirazione mistica, degno d'essere posto accanto a Lasso e Palestrina; e contava altresì una tradizione liutistica e clavicembalistica che aveva dato frutti cospicui, e intorno alla quale dobbiamo brevemente indugiareci.

Durante il XVI secolo la Spagna conobbe una gloriosa famiglia di vihuelisti che, sebbene non suonassero propriamente il liuto, appartengono alla schiera dei liutisti, poichè la vihuela spagnola, accordata come una chitarra, non differiva nei procedimenti tecnici dal liuto. Fino dal 1504 il *Portus Musicae* di Diego del Puerto contiene allusioni alla tecnica della vihuela; e un mezzo secolo più tardi il padre Bermudo, nella sua *Declaracion de Instrumentos* (1555), cita qualcuno dei primi vihuelisti: Guzman, Martin de Jaen e suo figlio, Hernando Lopez, Baltazar Tellez. Nel 1535 appare a Valencia il primo *Libro de Cifra*, ossia la prima tavolatura, dovuta a Don Luis Milan, allora al servizio di Don Hernando de Aragon, vicerè di Valencia, la cui Corte fastosa si cullava in ozi e svaghi musicali. La raccolta intitolata *El Maestro*, contiene pezzi vocali accompagnati, ed altri puramente strumentali. I primi provengono dalle romanze cavalleresche e dai villancicos, di carattere popolare; i secondi recano l'impronta di trascrizioni, in cui le tonalità chiesastiche trasfondono un vago aroma di vetustà, ed alternano gravi accordi arpeggiati a figurazioni vaporose, con effetti suggestivi di contrasto.

Luis de Narvaez di Granata, addetto al servizio di Filippo II, pubblicò dapprima a Lione due libri di mottetti (1539-1543), facendoli seguire da una tavolatura apparsa a Valladolid col titolo di *Delphin de Musica*, comprendente fantasie, romanze, variazioni e trascrizioni di musiche vocali. La sua ritmica è ingegnosa e si snoda con brillante incisività di movimenti. L'armonizzazione ha delicatezze di passaggi e di transizioni rivelanti una sensibilità pronta e pregnante. Suo figlio Andrés continua la tradizione paterna; e, pure a Granata, viveva Baltazar Ramirez, mentre a Siviglia si trovava il canonico Alfonso Mudarra, morto nel 1570, autore di *Tres libros de musica de cifra* (1546), in cui si trovano arie di danza in forma di pavane e di gagliarde.

Verso la metà del XVI secolo le tavolature spagnole si

moltiplicano. Nel 1547 appare la *Silva de Sirenas* di Enriquez de Valderrabano, contenente lavori polifonici di maestri franco-belgi, trascritti per vihuela. Un altro vihuelista di Salamanca, Diego Pisador, inserisce in una sua raccolta del 1552 delle « endechas », o elegie, di sapore popolare. Miguel de Fuenllana, autore d'una *Orphenica Lyra*, scrive romanze di carattere leggero e aggraziato. Dal 1557 con Luis Venegas de Hinestrosa e Tomas de Santamaria le raccolte aggiungono alla vihuela gli strumenti a tastiera e l'arpa. Tuttavia Esteban Daza di Valladolid consacra ancora il suo *Parnasso* del 1576 alla sola vihuela. Daza è l'ultimo vihuelista, giacchè le *Obras de musica* di Antonio Cabezon (1578) sono destinate specialmente al clavicembalo.

La divulgazione dell'opera di Cabezon, ristampata da Pedrell nell'anno 1893 e seguenti, è dovuta al citato Venegas de Hinestrosa, che nella sua raccolta del 1557 contenente i principi della notazione numerale, precetti sulla diteggiatura, variazioni, fantasie, villancicos e trascrizioni da Josquin, Verdelot e Créquillon, inserisce pure qualche composizione di Cabezon, musicista cieco nato a Castrojeviz (Burgos) nel 1510 e morto a Madrid nel 1566, addetto al servizio del Re di Spagna che accompagnò in Fiandra e in Inghilterra. I suoi « tientos », composti nel consueto stile imitativo, sembrano essere destinati all'organo, ma possono benissimo concepirsi eseguiti sul clavicembalo in un'epoca in cui la pratica della tastiera profana era ancora ai suoi primordi. Ma per quanto rudimentale nella fattura dei procedimenti tecnici, la musica di Cabezon appare ben costruita e segnata da un'impronta d'interiorità, che pone questo maestro spagnolo in prima linea tra i precursori.

§ II.

Un posto a parte nella storia musicale spetta tra le nazioni minori ai paesi fiamminghi, ai quali appartiene in massima parte tutta un'epoca dell'evoluzione musicale: l'epoca del contrappunto e della elaborazione canonica. Durante tutto il quattrocento si venne compiendo in queste contrade un assiduo lavoro di scavo e di riflessione, il cui risultato fu di portare al massimo grado d'ingegnosità e di sapienza

l'arte delle combinazioni sonore, preparando il terreno su cui la polifonia cinquecentesca, fatta esperta di tutti gli artifici e gli espedienti che rendono possibile la produzione simultanea di vari disegni e l'intreccio chiaro ed euritmico di molteplici linee melodiche espressive e indipendenti, per quanto intimamente collegate e ordinate con logica evidenza, raccolse alcuni tra i più bei fiori della lirica multivoca, sacra e profana. Nè l'opera dei musicisti fiamminghi si limitò a quest'ufficio di precursori, ma seppe altresì levarsi a grandi altezze e produrre in Orlando di Lasso il musicista più versatile ed enciclopedico che il cinquecento abbia visto nascere.

Ma al popolo fiammingo possiamo altresì riconoscere qualche titolo di benemerenza per ciò che concerne il nostro assunto.

Il liuto fu coltivato nei Paesi Bassi dalla fine del XV secolo. Liutisti olandesi e belgi si trasferirono in Inghilterra, dove troviamo i nomi di Matthew Weldre, di Pietro e Filippo Van Wilder, e di altri tra gli addetti alla musica reale. Le prime tavolature appaiono a cominciare dal 1545 e mettono in rilievo l'attività di Pietro Phaleys o Phalèse, che pubblica raccolte contenenti musiche di liutisti fiamminghi e d'altri paesi, tra le quali primeggia l'*Hortus Musarum* (1552-'53), a cui seguì nel 1559 il libro di liuto del fiammingo J. Matelart. Vivo successo riportò Emanuel Adriansen o Hadrianus, originario di Anversa, col suo *Novum Pratum musicum* (1584).

Le pubblicazioni liutistiche continuarono nei primi decenni del secolo XVII. Dal 1601 al 1616 Van den Hove pubblica tre tavolature, l'ultima delle quali, recante il titolo di *Praeludia Testudinis*, racchiude composizioni di notevole ampiezza. A quest'epoca l'influenza del virginale è vivamente sentita dai liutisti fiamminghi, come possiamo constatare dal *Luytboek* di Johann Thysius, liutista olandese vissuto al principio del seicento, dove s'incontrano molti spunti melodici derivanti dal *Fitzwilliam Virginal Book*. Il poeta fiammingo Van den Busche chiama il liuto « compagno fedele dei suoi pensieri »; e Nicolas Grudius, autore delle *Delitiae poetarum belgicorum* celebra il liutista Barbe-Hache.

Anche l'arte clavicembalistica ebbe nelle Fiandre rappresentanti eminenti. Pietro de Paep, o Paepen, offre saggi di qualche interesse, pubblicati nella raccolta dei *Anciens Clavecimstes*

Flamands di Van Elewick; Giacomo Lafosse, organista della cattedrale di Anversa fino al 1721, può essere pure additato, sebbene la sua attività fosse in prevalenza rivolta alla tastiera sacra. Ma la famiglia che diede il maggior contributo alla musica clavicembalistica fiamminga è quella dei Fiocco, originaria del Veneto, ma trasferitasi nel Belgio. In un inventario generale della musica, appartenente alla chiesa parrocchiale di Udenarde, redatto intorno al 1734 e pubblicato da Vander Straeten, si trovano citati dieci libri di composizioni di Fiocco padre, e otto del figlio Giuseppe Ettore. Fiocco padre può verosimilmente identificarsi con Pietro Antonio Fiocco (Venezia, 1655), maestro di cappella nella chiesa di Notre-Dame du Sablon a Bruxelles. Fu altresì fino dal 1696 vicemaestro di Corte, e nel 1712 ricevette la nomina di maestro effettivo. Dei due figli, di cui ci resta memoria, l'uno, il citato Giuseppe Ettore (1690-1760), era nel 1729 vice-maestro alla Corte di Bruxelles, mentre suo fratello Gian-Giuseppe veniva quasi contemporaneamente insignito del titolo ufficiale. Forse per questo, Ettore credette opportuno emigrare in cerca di migliori fortune, e soltanto alcuni anni appresso fece ritorno a Bruxelles, dove nel 1737 occupò la carica d'organista nella cattedrale di S. Gudule. Una sua raccolta, pubblicata con frontespizio elegante: « à Bruxelles, chez Jean-Laurent-Rafft », s'intitola: « *Pièces de clavecin dédiées à son Altesse monseigneur le duc d'Arenberg, ecc...* Composées par Joseph Hector Fiocco, Maître de musique de l'Eglise cathédrale d'Anvers... cydevant Vice-Maître de la chapelle royale de Bruxelles; Oeuvre Premier ». Sembra essere apparsa la prima volta fra il 1730 e il '37. I titoli pittoreschi dei singoli pezzi: « l'Angloise, l'Harmonieuse, la Plaintive, ecc.) richiamano la maniera couperiniana, che si trova altresì nella tendenza al descrittivo, nell'abbondanza ornamentale, nel taglio dei pezzi, nella concezione elegante e finemente lavorata. Non mancano in queste composizioni indizi d'altri influssi, fra cui quello scarlatiano, che però non dà luogo alle ardue difficoltà teeniche onde tanto si compiace il grande clavicembalista italiano.

AVVERTENZA

A pag. 14, riga 19: non *Rufo*, ma *Ruffo*. — A pag. 15, riga 1: non 1580, ma 1589. — Da pag. 17 a pag. 22 invece di *Ansiparnaso* leggi sempre *Amfiparnasso*. — A pag. 30, riga 1: non *Calandra*, ma *Calandria*. — A pag. 41, riga 19: non 1590, ma 1582. — A pag. 46, riga 1, leggi: *cantare in questo stile*. — A pag. 48, riga 5 della seconda nota, non 1633, ma 1613; a riga 10 della stessa pagina: non 1609, ma 1608. — A pag. 60, riga 9: non 1604, ma 1603; idem, riga 14: non 17, ma 10 aprile. — A pag. 76, riga 3: non 1612, ma 1619. — A pag. 77, riga 7 cominciando dal basso: non 1627, ma 1628. — A pag. 96, riga 13: non 1634, ma 1632. — A pag. 104, riga 17: non 1643, ma 1653. — A pag. 112, riga prima della nota: non 1587, ma 1597; idem, riga 2 della seconda nota: non 1604, ma 1605. — A pag. 124, riga 1 e 5: non *Petrucci*, ma *Perrucci*. — A pag. 129, riga 5: non *Satira*, ma *Statira*. — A pag. 149, riga 2 della nota: non 1542, ma 1546. — A pag. 157, riga 6: non *de' Ferri*, ma *de' Ferrari*. — A pag. 159, riga 11 della nota: non 1618, ma 1612. — A pag. 160, riga 2 della nota: non 1566, ma 1576. — A pag. 172, riga 2: non 1736, ma 1727. — A pag. 177, riga 17: non *Palermo*, ma *Bologna*. — A pag. 181, riga terz'ult.: non *Boccalini*, ma *Boccaletti*. — A pag. 187, riga 20: non 13 ottobre nè 18 gennaio, ma 19 febbraio-8 gennaio. — A pag. 192, riga 10: non 1674, ma 1679. — A pag. 199, riga 11: non 1684, ma 1674. — A pag. 203, riga ultima: non *Thiene*, ma *da Tiene*. — A pag. 205, riga 9: non 1557, ma 1577. — A pag. 207-208, righe 20 e 1: non *Rossini*, ma *Rosini*. — A pag. 210, riga 24, non 1663, ma 1662; idem a riga 31. — Pure a pag. 210, riga penult. della nota: non 1643, ma 1642. — A pag. 221, riga 23: non 1774, ma 1784. — A pag. 242, riga 34: non *Rolland*, ma *Roland*. — A pag. 267, riga 3: non *Française*, ma *Français*. — A pag. 275, riga 6 della nota: non *Rolland*, ma *Roland*; idem, riga ultima: non 1687, ma 1686. — A pag. 277, riga 30: non *armonieuse*, ma *harmonieuse*. — A pag. 311 riga 20, 312 riga 1 della 1^a nota, 313 riga 24, 320 riga penultima: non *Couperins*, ma *Couperin*. — A pagina 318, riga terz'ultima: non *contenant*, ma *contenant*. — A pag. 331, riga 3 della nota: non *imprimez*, ma *imprimés*. — A pag. 332, riga 13: non *divertissant*, ma *divertissants*. — A pag. 334, riga 10: non *Gillet*, ma *Gilles*. — A pag. 376, riga 22: non *Reinchen*, ma *Reinken*. — A pag. 389, riga 5: non *Schilet*, ma *Schildt*.

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON
FROM 1630 TO 1800
BY
JOHN H. COLEMAN
IN TWO VOLUMES
VOLUME I
PUBLISHED BY
J. B. LEECH, 15 NASSAU ST.
N. Y.

THE HISTORY OF THE
CITY OF BOSTON
FROM 1630 TO 1800
BY
JOHN H. COLEMAN
IN TWO VOLUMES
VOLUME II
PUBLISHED BY
J. B. LEECH, 15 NASSAU ST.
N. Y.

OPERE CONSULTATE

- ALALEONA D.: *L'Oratorio musicale in Italia*. Torino, Bocca, 1908.
- ARTEAGA S.: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*. 1783.
- BAINI G.: *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1828.
- BONAVENTURA A.: *Saggio storico sul teatro musicale italiano*. Livorno, Giusti, 1913.
- *Storia della letteratura del pianoforte*. Livorno, Giusti, 1918.
- *Bernardo Pasquini*. Roma, Musica, 1923.
- BURNEY C.: *The present state of music in France and Italy*. 1771.
- *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces ecc.* (Due volumi). 1773-75.
- *General history of music*. (Quattro volumi). 1776, 1782, 1787, 1789.
- CAFFI F.: *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di S. Marco in Venezia, dal 1318 al 1797*. 1854-55.
- CANTARINI A.: *L'opera italiana alla Corte bavarese*. (Riv. Mus. It.), Torino, Bocca, 1913.
- CAPRI A.: *La musica da Camera dai Clavicembalisti a Debussy*. Bari, Laterza, 1925.
- *Musica e Musicisti d'Europa dal 1800 al 1930*. Milano, Hoepli, 1931.
- Cesari G.: *L'Orfeo di Monteverdi*. (Riv. Mus. It.), 1909.
- *Le origini del madrigale cinquecentesco*. (Riv. Mus. It.), 1912.
- CHOQUET G.: *Histoire de la musique dramatique en France, depuis ses origines jusqu'à nos jours*. Paris, Didot, 1873.
- COMBARIEU J.: *Histoire de la musique des origines au debut du XX siècle*. Tome II: *Du XVII siècle à la mort de Beethoven*. Paris, Colin, 1920.
- CROCE B.: *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII*. Bari, Laterza, 1926.
- DELLA CORTE A. e G. M. GATTI: *Dizionario di musica*. Torino, Paravia, 1925.
- DENT E. J.: *Alessandro Scarlatti, his life and works*. 1905.
- DUPRÉ H.: *Purcell*. Paris, Alcan, 1927.
- FORKEL J. N.: *J. S. Bach*. Paris, Fischbacher.

- FULLER-MAITLAND J.: *Henry Purcell*. (Riv. Mus. It.), 1895.
- GEROLD TH.: *Bach*. Paris, Laurens.
- GOLDSHMIDT H.: *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrh.*, 1901-1904.
- LAURENCIE (DE LA) L.: *Les Créateurs de l'opéra français*. Paris, Alcan, 1921.
- *La Musique française de Lully à Gluck, 1687-1780*. In Lavignac; *Encyclopédie de la Musique*.
- *Lully*. Paris, Alcan, 1919.
- *Les Luthistes*. Paris, Laurens, 1928.
- LIVIO NISO GALVANI: *I Teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700), memorie storiche e bibliografiche*. Milano, Ricordi, 1878.
- MALIPIERO F.: *Monteverdi*. Milano, Treves, 1930.
- MASSON P. M.: *L'opéra de Rameau*. Paris, Laurens, 1930.
- MOLMENTI P. G.: *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*. Torino, 1880.
- PASQUETTI G.: *L'oratorio musicale in Italia*. Firenze, Lemonier, 1906.
- PIRRO A.: *Les clavecinistes*. Paris, Laurens, 1924.
- *J. S. Bach*. Paris, Alcan, 1906.
- *L'esthétique de J. S. Bach*. Paris, Fischbacher, 1907.
- *Schütz*. Paris, Alcan, 1913.
- POUGIN A.: *Le violon en Italie*. (Riv. Mus. It.), 1917.
- PRATELLA B.: *Gli Oratori di Carissimi*. (Riv. Mus. It.), 1920.
- PRUNIÈRES H.: *Monteverdi*. Paris, Alcan, 1924.
- *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII siècle*. Paris, Rieder, 1931.
- *Lully*. Paris, Laurens, 1910.
- *L'opéra italien en France avant Lully*. Paris, Champion, 1913.
- RAUGEL F.: *Les organistes*. Paris, Laurens.
- RIEMANN H.: *Dictionnaire de Musique*. Paris, Payot, 1931.
- RONCAGLIA G.: *La rivoluzione musicale italiana nel secolo XVII*. Milano, Bolla, 1928.
- RONGA L.: *Girolamo Frescobaldi*. Torino, Bocca, 1930.
- ROLLAND R.: *Musiciens d'autrefois*. Paris, Hachette, 1908.
- *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris, Bocard, 1931.
- *L'opéra au XVII siècle en Italie*. Nella *Encyclopédie de la musique* del Lavignac.
- *L'opéra français au XVII siècle*. Idem. — *L'opéra anglais au XVII siècle*. Idem.
- SCHERILLO M.: *Storia letteraria dell'opera buffa napoletana*. Palermo, Sandron, 1916.
- SCHNEIDER L.: *Claudio Monteverdi, l'homme et son temps*. Paris, Perrin, 1921.
- SCHNEIDER M.: *Die Anfänge des Basso Continuo*. 1918.

- SOLERTI A.: *Le origini del melodramma*. Torino, Bocca, 1903.
— *Gli albori del melodramma* (Tre volumi). Palermo, Sandron, 1905.
— *Musica, ballo e drammatica alla Corte medicea (1600-1637)*. Firenze, 1905.
SPITTA J. A. PH.: *Bach*. Lipsia, 1873-1880.
SCHWEITZER A.: *J. S. Bach, le musicien poète*. Paris, Fischbacher, 1905.
TESSIER A.: *Couperin*. Paris, Laurens.
TIERSOT J.: *Les Couperin*. Paris, Alcan, 1926.
TOFANIN G.: *La fine dell'Umanesimo*. Torino, Bocca, 1920.
— *Che cosa è l'Umanesimo*. Firenze, Sansoni, 1929.
TONELLI L.: *Il Teatro Italiano dalle origini ai giorni nostri*. Milano, Modernissima, 1924.
TORCHI L.: *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*. (Riv. Mus. It.), 1897 e seguenti.
VALLETTA I.: *La Musica in Inghilterra*. (Riv. Mus. It.), 1898.
VATIELLI F.: *Corelli e i maestri bolognesi del suo tempo*. (Riv. Mus. It.), 1916.
VAN DEN BORREN CH. J. E.: *Les débuts de la Musique à Venise*. Bruxelles, Th. Lombaerts, 1914.
VILLANIS L. A.: *L'arte del clavicembalo*. Torino, Bocca, 1901.
VOGEL E.: *Claudio Monteverdi*. 1887.
-

INDICE DEI NOMI

A

- Abbatessa 149.
 Abbatini 103, 118, 195, 199, 348.
 Abel 349.
 Abundante 149.
 Achillini 31, 73.
 Ademollo 97.
 Adler 200, 348.
 Adriansen 461.
 Agazzari 94.
 Agostini 199.
 Agnelli 65, 88, 72.
 Agricola 399.
 Ailly (d') 10.
 Alaleona 203, 206.
 Alcaini 347.
 Aldovrandini 117, 191, 224.
 Albeniz 458.
 Albergati 180, 221.
 Albert 361.
 Alberti (D.) 153.
 Alberti (G. A.) 181.
 Albertini 181.
 Albinoni 191.
 Albrici (A.) 433.
 Albrici (V.) 433.
 Alfiero 123.
 Aligieri 405.
 Allegri 188, 198, 199.
 Amati 175.
 Ambros 90, 200.
 Ammerbach 376.
 Ancina 206, 207.
 Andreini (V.) 32, 62.
 Andreini (G. B.) 62, 73, 231, 245, 246.
 Anerio 195, 198, 208-212.
 Anet 322.
 Angeli 429.
 Anglesi 104.
 Animuccia 206, 207.
 Antegnati 164.
 Antoni (G.) 181.
 Antoni (P.) 181.
 Aquilano 30.
 Arcadelt 11, 13, 14, 75, 385.
 Archilei 43.
 Aresti, 164, 221.
 Argenti 31.
 Arietto 177.
 Ariosti 181, 350, 444.
 Ariosto 226.
 Aristosseno 37, 38.
 Aristotele 26, 37, 38, 88, 288.
 Arsago (da) 157.
 Arteaga 17, 253.
 Artusi 59, 63, 70, 77, 78, 80, 86.
 Aureli 108, 109, 173, 285.

B

- Bacchini 58.
 Bacci 211.
 Bach (F. E.) 152, 393.

- Bach (G. S.) 53, 125, 143, 145,
 152, 155, 174, 193, 197,
 209, 213, 215, 227, 301, 316,
 318, 319, 320, 334, 340, 342,
 343, 345, 354, 357, 358, 363,
 366, 368, 369, 372, 373, 376,
 377, 378, 379-383, 384, 390-
 394, 395, 396, 398, 401, 402,
 403, 411, 414, 420, 421, 422,
 423, 438.
 Bach (J. C.) 376.
 Badia 412.
 Badoaro 74.
 Baif 238, 239, 242.
 Baini 43, 171.
 Balakirew 458.
 Balbi 16, 123.
 Balducci 195, 203, 210, 211.
 Ballard (Ch.) 274, 319, 326,
 328, 331.
 Ballard (R.) 304.
 Ballarino 149.
 Balsamino 31.
 Baltzer 395.
 Banchieri 24-25, 77, 84, 141,
 161.
 Bandini 254.
 Barbaro 38.
 Barbe-Hache 461.
 Barberini 96, 102, 104, 231,
 249-54, 257, 265.
 Barbetta 149.
 Bardi (de) 38, 39, 41, 43, 48.
 Bariola 164.
 Baroni 97, 122, 249.
 Barre 295, 306, 318.
 Barrière 324.
 Barthel 170.
 Bartlet 449.
 Bartolini 31.
 Bartolotti 150.
 Baschet 245.
 Basile (G. B.) 122.
 Bassani 134, 182-184, 320, 433.
 Bassano (G.) 163.
 Bassano (J.) 68.
 Basso 122.
 Bataille 242, 305.
 Batteux 284.
 Battiferri 170.
 Beauchamp 289.
 Beaujoyeux 240, 241.
 Beaumont 427, 430, 431, 439.
 Beccari 30.
 Beckford 220.
 Beethoven 53, 58, 193, 271,
 337, 340, 342, 358, 366, 397,
 398, 420, 423.
 Behn 438.
 Belisi 180.
 Bellhaver 161.
 Belli 31.
 Bellincioni 30.
 Bencini 217.
 Benda 394.
 Benedetti 49, 249.
 Benevoli 188, 195, 199, 200.
 Benoît 304.
 Benserade 236, 263.
 Benvenuti 182, 187.
 Beolco 18.
 Berlioz 232, 326, 327.
 Bernabei 181, 199, 348.
 Bernardi 181.
 Bernhard 216, 352.
 Bernier 328, 334.
 Bernini 71, 96.
 Bertali 348, 412.
 Bertaut 324.
 Bertin 296, 330.
 Besard 303-305.
 Besozzi 349.
 Besson 322.
 Betterton 437.
 Biancardi 141.
 Bianchi 75, 101.
 Biber 394, 395.
 Bibiena 287.
 Bienvenu 318.
 Binchois 10, 426.
 Bisaccioni 123.
 Blainville 330.

- Blamont 298, 329, 333.
 Blitheman 452.
 Blow 438, 442, 443, 453, 454.
 Boccaccio 21.
 Boccaletti 181.
 Boccherini 193.
 Bocciantini 170.
 Boësset 236, 263, 264, 266, 281.
 Boezio 37, 63.
 Böhm 377-379.
 Boileau 265, 270, 277, 278, 285, 292.
 Boismortier 330, 334.
 Boleani 78.
 Bologna (da) 140.
 Bonarelli 347.
 Bonaventura 27, 28, 152.
 Bonifazio 68.
 Bonini 43, 200, 254.
 Bonno 414.
 Bononcini 128, 131, 221, 350, 444, 446, 455.
 Bontempi 198, 211, 346, 349.
 Bordonì 445.
 Borodine 458.
 Borri 181.
 Borromini 205.
 Borsano (da) 157.
 Boschetti 96.
 Bossi 194.
 Bossuet 292, 328.
 Botrigari 160.
 Bottazzari 150.
 Bottazzi 164.
 Botticelli 28.
 Boucher 336.
 Bouquet 303.
 Bourgeois (L.) 238, 298.
 Bouvard 296, 330.
 Bovicelli 139.
 Boyce 455.
 Boyvin 317.
 Bracciolini 97.
 Brade 449.
 Brady 440.
 Brahms 340, 342, 361, 426.
 Brassac 330.
 Breitskopf 375, 378.
 Brenet 303.
 Brescianello 191.
 Bressand 354.
 Brevi 181.
 Brignolo 163.
 Bronner 362.
 Brossard 246, 320, 327, 331.
 Brugnoli 182, 187.
 Brullet 305.
 Brunelli 49.
 Buagni 217.
 Bué 330.
 Bull 427, 428, 430, 452, 453.
 Buonadrati 218.
 Buonamente 177.
 Buoni 181.
 Burchiello 18.
 Burlini 150.
 Burnaccini 287.
 Burney 106, 128, 199, 200, 220, 254, 350, 365, 444, 453.
 Busche 461.
 Busenello 74, 108, 109, 357.
 Busoni 396.
 Buterne 318.
 Buti (F.) 246, 252, 253, 255-259, 261, 262, 279, 280.
 Buti (L.) 48, 49.
 Buus 138.
 Buxtehude 377, 378, 421.
 Byrd 401, 427, 430, 451, 452.

C

- Cabezon 460.
 Caccini 40, 41, 43-46, 48, 50, 81, 84, 85, 122, 231, 243, 247.
 Caffaro 292.
 Caffi 27, 67, 90, 253.
 Cahusac, 288.
 Caignet 305.
 Caldara 117, 348, 413, 414.
 Calderon 103.

- Caliginoso 149.
 Calvi 150.
 Calvière 334.
 Calvino 238.
 Calzabigi 366.
 Cambert 231, 236, 263-268,
 274, 290, 318, 433.
 Cambefort 263, 281.
 Cametti 165, 166.
 Campeggi 33, 95, 218.
 Campra 294-297, 329, 334.
 Campion 431, 448, 449.
 Canal 28.
 Canale 163.
 Capistrelli 217.
 Capreoli 11.
 Caproli 251, 257, 258.
 Capua (da) 131.
 Cara 11.
 Carducci 3, 9, 31, 226.
 Caretto (del) 30.
 Carissimi 6, 34, 118, 126, 195,
 201, 209, 210, 212-216, 220-
 223, 225, 226, 229, 234, 236,
 255, 263, 280, 281, 333, 379,
 401, 403, 433.
 Caroso 149.
 Cartesio 228.
 Casalio 30.
 Cascia (da) 9.
 Castelli 250.
 Castello (D.) 154.
 Castello (G.) 154.
 Castiglione 30, 174.
 Castrovillari 183.
 Cattaneo 57.
 Caurroy 238.
 Cavaccio 140, 161.
 Cavalieri (de) 14, 39-44, 46,
 81, 94, 101, 102, 202, 207,
 209, 212, 214, 243.
 Cavalli 41, 75, 76, 92, 108, 113-
 117, 119, 122, 123, 126,
 173, 231, 236, 244, 254,
 259-263, 266, 280, 281, 325,
 347, 440.
 Cavazzoni 138, 140, 158.
 Cavendish 449.
 Cazzati 177.
 Cecchini 250.
 Celano 121, 123.
 Celler 253, 256.
 Cesari 9, 10, 28.
 Cesarini 217.
 Cesti 51, 76, 92, 118-120, 123,
 125, 126, 171, 254, 263,
 296, 347, 348, 402.
 Chambonnières 265, 308, 309,
 311, 312.
 Chamfort 284.
 Chaney 263.
 Chaperon 332.
 Charpentier 216, 292, 328, 332-
 334.
 Checchi 217.
 Chiabrera 33, 45.
 Chiari 221.
 Chieppio 64, 65.
 Child 435.
 Chilesotti 149, 303.
 Chopin 458.
 Chrétien 324.
 Chrysander 188.
 Cicognini 48, 114, 123.
 Cifra 162.
 Cima 140, 164.
 Cini 48.
 Cirilli 123.
 Clairiel 303.
 Clairvaux 401.
 Clari 15, 221.
 Clarke 443, 454.
 Clayton 444.
 Clément 253.
 Clementi 193.
 Clérambault 319, 329.
 Clérambault (fils) 330.
 Clérot 318.
 Closenì 173.
 Colasse, 275, 293, 328.
 Colbert 266.
 Colligno 102.

Colman 435-437.
 Colombi 181.
 Colonna 149, 221.
 Combarieu 20, 84, 151, 224,
 270, 362, 382.
 Conti 348, 349, 413, 414.
 Contini 172.
 Cooke 436, 438, 442-444.
 Cooper 449.
 Corbetta 150.
 Corelli 6, 96, 127, 129, 134,
 142, 144, 145, 147, 171, 175,
 176, 179, 182, 183, 185, 187-
 193, 198, 225-227, 229, 300,
 311, 320, 322, 326, 392, 456.
 Corkine 460.
 Cornacchioli 94, 104.
 Corneille (P.) 234, 235, 237,
 283, 284, 332.
 Corneille (Th.) 332.
 Corneto (da) 28.
 Corradini 164.
 Correggio 226.
 Corrette 330.
 Corsi 41, 49.
 Cortecchia 14.
 Cortellini 176.
 Cosimi 191.
 Costeley 238.
 Couperin (il grande) 143, 144,
 232, 299, 300, 301, 307, 309,
 311-316, 318, 322, 335-337,
 391.
 Couperin (A.) 330.
 Couperin (C.) 312.
 Couperin (F.) 312.
 Couperin (L.) 311, 312.
 Courbois 329.
 Courville (de) 238.
 Crequillon 84.
 Crescimbeni 42, 97, 120, 127,
 211, 218.
 Cristofori 127.
 Croce (B.) 124.
 Croce (G.) 1, 23, 66.
 Croci 164.

Croft 454, 455.
 Crowne 439.
 Cui 458.
 Cuttings 449.
 Cuzzoni 445.

D

Dach 361.
 D'Alembert 283, 228, 326.
 D'Ambruis 328.
 Damiano 30.
 D'Anagni 303.
 D'Ancona 28.
 D'Anglebert 309-311, 318.
 D'Annunzio 91.
 Danoville 323.
 Dante 3, 5, 9, 11, 41, 195, 226,
 228, 342.
 Danyel 449.
 D'Aquino (C.) 124.
 D'Aquino (T.) 1, 219.
 D'Arienzo 30, 254.
 D'Asoucy 236, 305.
 D'Aubigné 240.
 Dauvergne 334.
 Davenant 435-437.
 Davesne 324.
 Daza 460.
 De Beys 231, 236, 264.
 De Bousset 330.
 Debussy 299, 316, 426.
 De Castro 181.
 Decius 372, 418.
 De Falla 458.
 De Grigny 318.
 Delisle 318.
 Dell'Arpa 254.
 Della Valle 43, 98, 200, 211,
 213, 254.
 Del Turco 48.
 Denis 318.
 Denss 386.
 Dent 128, 253.
 Dentici 28.
 De Pure 241.

Desmarets 293, 296.
 Désormeaux 330.
 Després 84, 215, 238, 426.
 Destouches 297, 298, 330, 333.
 De Witt 200.
 D'Herbain 330.
 D'Hervelois 324.
 D'Indy 90, 232.
 Diruta 150, 156, 161.
 Dolce 28, 29.
 Donati 66, 158.
 Doni 32, 41, 43, 79, 211, 246,
 254.

Doppelmayer 390.
 Dowland (J.) 448, 449.
 Dowland (R.) 450.
 Draghi (A.) 117, 348, 412.
 Draghi (G. B.) 433.
 Dryden 430, 434, 435, 438-440.
 Düben 389.
 Dubos 285, 314.
 Duché 294, 330.
 Dufay 10, 426.
 Dugué (A.) 303.
 Dugué (J.) 303.
 Dugur 303.
 Duiffoproucart 304.
 Dumesnil 318.
 Du Mont 236, 293, 319, 327,
 330, 331, 333.
 Dunstaple 10, 426.
 Dupré 306.
 Durandus 400.
 Duranti 218.
 Durastanti 445.
 D'Urfey 440.
 Du Tartre 330.
 Duval 322.
 Du Verdier 304.
 Dvorak 458.

E

Eccard 368, 372, 400.
 Edinthon (Ch.) 303, 304.
 Edinthon (J.) 304.

Edwards 428.
 Effrem 73, 246.
 Eitner 125, 154, 190.
 Elmenhorst 354.
 Erbach 388.
 Erithraeus 100.
 Essenga 16.
 Estwick 443.
 Euclide 37.
 Euripide 129, 284.
 Evremond 285.

F

Fabricius 376.
 Facciola 170.
 Fago 125.
 Falconet 336.
 Falconieri 178.
 Fallamero 149.
 Farina 153, 177, 394.
 Farinelli 100.
 Farnaby (G.) 452.
 Farnaby (R.) 452.
 Farnèse 303.
 Farri 29.
 Fasolo 164.
 Fattorini 161.
 Faur 238.
 Fazioli 217.
 Fei 217.
 Feo 220.
 Ferrabosco (A.) 431.
 Ferrabosco (A. bologn...) 14.
 Ferrari 112-114, 222.
 Ferrari (de') 157.
 Ferronati 192.
 Festa 14.
 Fètis 28, 31, 90, 95, 163, 191,
 192, 309.
 Févin 238.
 Finelli 122.
 Fiocco 462.
 Fiore 192.
 Fitzwilliam 452.
 Flac 304.

- Flatcher 427, 430, 431, 439.
 Fogliano 11.
 Follino 63.
 Fontaine 303.
 Fontana (F.) 173,
 Fontana (L.) 217.
 Fontanini 30.
 Fontenelle 290.
 Ford 449.
 Forkel 319, 376.
 Formé 330.
 Forquerey 324.
 Fraganese 55.
 Franceschiello 127, 324.
 Francisque 304.
 Franck (C.) 232.
 Franck (J. W.) 339, 353, 361.
 Francoeur 321, 322.
 Frangipane 29, 244.
 Frank 363.
 Freschi 117.
 Frescobaldi 6, 96, 134, 137,
 139, 142, 145, 147, 151-153,
 156, 159-161, 164-170, 174,
 193, 198, 223, 225, 226, 229,
 247, 248, 301, 318, 378,
 379, 389.
 Froberger 308, 318, 389, 390.
 Fuenllana 460.
 Fuhrmann 386.
 Fuller-Maitland 452.
 Furchheim 394.
 Furey 330.
 Furlanetto 221.
 Fux 348, 412-414.
- G**
- Gabrieli (A.) 14, 29, 67, 69,
 138, 140, 147, 156, 159-161,
 165, 174, 197, 221, 330, 388.
 Gabrieli (G.) 14, 16, 17, 67, 69,
 138, 147, 156, 159-161, 164,
 165, 174, 179, 197, 221, 222,
 227, 330, 345, 402, 404-406,
 409, 440, 458.
 Gabrielli 181.
 Gaetano (da Tiene) 203.
 Gaffaro 124.
 Gaffi 172.
 Gagliano (da) 14, 40, 41, 43,
 48-50, 65, 113, 122, 243.
 Galeazzo 452.
 Galilei (G.) 38, 56.
 Galilei (V.) 37, 38, 41, 44, 46,
 158, 161, 431.
 Gallo 170.
 Galluppi 145, 221, 349, 422,
 444.
 Ganassi 174.
 Gardano 17, 20, 95, 246.
 Garde 298.
 Gargiulo 122.
 Garnier 318.
 Gasparini 172.
 Gastoldi 163.
 Gay 446.
 Geminiani 188, 190, 444.
 Gentileschi 433.
 Gentili 191.
 Geremia 41.
 Gerhardt 371.
 Gerle 303, 384.
 Germi 28.
 Gervais 329.
 Gese 400.
 Gesù (del) 124.
 Gesualdo 13, 14, 247, 253.
 Gherardelli 9.
 Ghirlandaio 28.
 Ghizzolo 31.
 Giacobbi 95.
 Giacomelli 149.
 Giardini 192.
 Gibber 354.
 Gibbons 427, 430, 452, 453.
 Gigault 273, 317.
 Gigli 181.
 Gilbert 267.
 Gilberti 218.
 Gilles 334.
 Gini 217.

Gintzler 385.
 Giorgione 68.
 Giovannelli 208, 212.
 Giraldi 26, 28.
 Giroust 334.
 Gisberti 347.
 Giunizzoni 73, 246.
 Giustiniani (L.) 11, 43.
 Giustiniani (V.) 43, 253.
 Glielmi 208.
 Glinka 458.
 Gliro 170.
 Gluck 28, 51, 56, 78, 81, 83,
 87, 90, 104, 126, 129, 130,
 280, 282, 285, 288, 358, 366.
 Gobert 77, 236.
 Goethe 74, 215, 220, 341, 366,
 368, 397, 415.
 Gogavinus 38.
 Goldschmidt 82, 83, 90.
 Gombert 70, 84.
 Gorzanis (de) 149.
 Gossec 325.
 Gostena (della) 149, 163.
 Gottiero 170.
 Grabu 433, 434.
 Granados 458.
 Granata 150.
 Grandi 67, 222.
 Grandval 330.
 Grappelli 218.
 Graun 349, 394.
 Graupner 362.
 Gravina 110.
 Grazi 48.
 Greaves 449.
 Greene 455.
 Gregori 192.
 Grenon 10.
 Grieg 458.
 Griffi 208.
 Grimani 74.
 Grimme 427.
 Grossi (A.) 181.
 Grossi (F.) 433.
 Grudius 461.

Grünewald 362.
 Guami 24, 161.
 Guarini 43, 404.
 Guarneri 175.
 Guédron 239, 242, 247.
 Guichard 267.
 Guidiccioni 42.
 Guignon 322.
 Guillemain 192.
 Gurlitt 387.
 Guzman 459.

H

Haberl 200.
 Haendel 101, 125, 127-129,
 145, 152, 174, 193, 213, 215,
 340, 342, 354-358, 360, 362,
 377, 380, 386, 398, 403, 421-
 423, 425, 426, 441, 445, 446,
 455.
 Hall 443.
 Hampel 349.
 Hardy 234.
 Harris 437.
 Härtel 375, 378.
 Hasse 128, 131, 349, 361, 422,
 445.
 Hassler 159, 388.
 Hanslick 87.
 Haydn 145, 154, 193, 227, 325,
 327, 366, 398, 422, 426.
 Hebenstreit 349.
 Heckel 385.
 Hedouin 306.
 Heine 341.
 Heinlein 390.
 Helmer 304.
 Hermann (N.) 399.
 Herpol 399.
 Hofhaimer 385.
 Holbein 430.
 Hooper 452.
 Hove 461.
 Hudson 436.
 Huguenet 322.

Humbert 253.
Hume 449.
Humphrey 438, 443.
Huygens 77, 308.

I

Ignazio (di Lojola) 213.
Indret 305.
Ingegneri 31, 54, 56, 84, 85, 208.
Inghirani 98.
Inglot 452.
Iselin 386.
Isorelli 207.
Ithier 306.
Ivanovitch 111, 253.

J

Jachini 181.
Jacomelli 176.
Jaen 459.
Jal 306.
Jambe de Ferre 238.
Jannequin 281, 385.
Jarrè 181.
Jeune (le) 238, 239, 242, 322.
Joachim 188.
Johnson (Ben.) 430, 431.
Johnson (R.) 431, 452.
Jommelli 350, 422.
Jones 430.
Judenkönig 384.

K

Kapsberger 96, 248, 387, 411.
Kargel 386.
Keiser 339, 355-362.
Kerll 199, 216, 347, 377, 379.
Kiderminster 452.
Kiesevvetter 200.
Kindermann 388.
King, 354, 428, 454.
Kircher 211, 213, 348.
Klemm 388.

Klopstock 341.
Kodaly 458.
Komarek 189.
Kremberg 354.
Kretzchmar 115.
Krieger (A.) 361.
Krieger (J. Ph.) 171, 216, 362.
Krüger 389.
Kuhnau 351, 390.
Kusser 339, 350, 354-356.

L

La Barre 318.
Labbé 324.
La Bord 298.
La Bruyère 285, 287.
Lacépède 326, 327.
La Chesnaye 240.
Lacoste 296.
Laelius 386.
La Fage 90.
La Ferté 322.
La Fontaine 271, 287, 305.
Lafosse 462.
La Guerre 231, 236, 264, 329.
Laharpe 87, 283.
Lalande 293, 298, 314, 332-334.
Laluet 275, 334.
Lambardi 122.
Lambert 236, 263, 264, 281, 293, 327.
La Motte 283.
Lancret 336.
Landi 28, 94, 96, 102, 198, 212, 246.
Landino 156.
Lanier 431.
Lappi 162.
Lasca 26.
Lasso (di) 14, 121, 136, 212, 339, 343, 344, 372, 401, 427, 459, 461.
Laurelli 217.
Laurencie (de la) 237, 298, 312.

- Laurenti 191.
 Lawes (H.) 431, 435, 436.
 Lawes (W.) 432.
 Lazzarelli 218.
 Le Bègue 309, 311, 318.
 Le Brun 283, 285, 289.
 Leclair 192, 321.
 Le Febvre 330.
 Legrenzi 15, 116, 117, 126, 145,
 173, 178, 221.
 Le Maire 318, 330.
 Leibniz 417.
 Lemene 218.
 Lenau 341.
 Leo 131.
 Leonardo 28, 181, 226.
 Le Rou 311.
 Le Roy 303, 304.
 Lessing 341, 366.
 Le Sueur 326.
 L'Hermite, 235.
 Libanori 165.
 Livio Niso Galvani 107.
 Locatelli 186, 188, 320, 349,
 422.
 Locke 435.
 Loeillet 311.
 Lohet 388.
 Logroscino 131.
 Lolio 30.
 Lomazzo 164.
 Lomazzo (da) 157.
 Lopez 459.
 Lorenzini 305.
 Lorenzo (de Medici) 28.
 Lotti 15, 116, 221, 349.
 Lowe 452.
 Lucano 3.
 Lucchesini 42.
 Lulli 51, 117, 125, 231, 233,
 234, 236, 237, 242, 244, 248,
 258, 260-263, 265, 267-284,
 287-296, 298, 299, 309, 311,
 324, 325, 332-336, 356, 356-
 358, 360, 433, 434, 440, 443.
 Luprani 11.
 Lutero 345, 369, 370, 372, 402,
 414, 417.
 Luzzaschi 84, 85, 156, 160, 161,
 164, 165.
- M**
- Maccioni 347.
 Mace 450.
 Machaut 331.
 Machiavelli 30, 271.
 Machy 323.
 Macinghi 31.
 Macque (de) 253, 254.
 Maggioni 175.
 Magni 154.
 Mainwaring 127.
 Majone 140.
 Maler 304.
 Malipiero 79, 91.
 Mallet 318.
 Malvezzi 39, 48, 49, 163.
 Mamigliano 181.
 Mancini (F.) 192.
 Mancini (O.) 208.
 Manelli (F.) 112, 114, 222.
 Manelli (C.) 181.
 Manfredini 191.
 Manni 208.
 Maragliani 73.
 Marais (M.) 236, 275, 294, 295,
 323.
 Marais (R.) 324.
 Marandi 73.
 Marazzoli 94, 103, 251.
 Marcello 15, 221.
 Marchand (J.) 322.
 Marchand (L.) 300, 319, 320.
 Marchant 452.
 Marchetti 150.
 Marco (di) 78.
 Marechal 318.
 Marenzio 13, 14, 38, 39, 84, 85,
 212.
 Marescotti 27, 45, 47, 48.
 Marini (B.) 177, 394.

- Marini (C. A.) 180.
Marino 65, 404.
Marinoni 52, 58, 78.
Marmontel 283, 286.
Marolles 241.
Marot 280.
Marotta 31.
Marpurg 319.
Martin 324, 330.
Martineau 306.
Martinelli 32, 62, 65.
Martinengo 66.
Martini (F.) 207, 208.
Martini (G. B.) 90, 170, 171,
200, 221.
Martino 170.
Martinoni 112.
Martucci 194.
Maschera 162, 174.
Masello 218.
Masotti 102.
Massaini 31.
Massini 218.
Matelart 461.
Matho 294.
Mattheis 177, 433.
Mattheson 216, 352-354, 357,
360-362, 378, 389.
Mauduit 238, 242.
Maugars 77, 98, 254.
Mayeux 318.
Maynard 450.
Mazuel 263.
Mazzaferata 178.
Mazzarino 98, 103, 114, 231,
235, 244, 248-253, 256, 257,
259-263, 266, 282.
Mazzei 208.
Mazzocchi (D.) 101, 222, 279.
Mazzocchi (V.) 96, 103, 198,
212, 248.
Mazzolini 181.
Meali 181.
Megli 31.
Mei 41.
Mel 31, 208.
Melanchton 400.
Melani (A) 251, 260.
Melani (J.) 104.
Melij 149.
Mendelssohn 417, 426.
Menon 158.
Merbeche 426.
Mersenne 243, 246, 304, 306.
Mertel 386.
Merula 177.
Merulo 14, 28, 29, 139, 140,
147, 150, 156-161, 164, 165,
244.
Mesnager 305.
Messenger 306.
Metastasio 365.
Métrou 273.
Metzel 385.
Michaud 448.
Michel 318.
Michelangelo 28, 53, 74, 226.
Micheletti 181, 182, 184.
Middleton 431.
Migali 181.
Mignon 295.
Milan 459.
Milano (da) 149.
Milione 149.
Milton 98, 104, 431, 436.
Minati 109.
Mingotti 349.
Minorville 318.
Molan 329.
Molier 263, 305, 306.
Molière 22, 236, 265, 274, 282,
283, 289, 332, 439.
Molinaro 149, 163.
Mondonville 334.
Moniglia 104, 105.
Monsigny 32.
Montalbano (da Bologna) 162,
177.
Montbuisson 305.
Montcuyt 303.
Monte 149.
Montéclair 295, 297, 329.

Montecuccoli 104.
 Monte (di) 14.
 Monteverdi 6, 13, 14, 20, 21,
 25, 28, 31, 32, 40, 41, 52-91,
 96, 103, 104, 108, 114, 115,
 117, 119, 122, 131, 141, 145,
 173, 197, 201, 214, 222, 223,
 225, 226, 228, 234, 243, 246,
 247, 253, 254, 335, 345, 347,
 357, 401, 402, 406, 413, 440.
 Monteverdi (B.) 54.
 Monteverdi (F.) 57, 75, 76.
 Monteverdi (G. C.) 54, 59, 79,
 84.
 Monteverdi (M.) 57, 75, 76.
 Monti 182, 183.
 Monti (da Prato), 157.
 Moreau 297, 328, 334.
 Morin 328.
 Morley 448, 452.
 Moro 163.
 Mortari 161, 163.
 Motta 181.
 Motte (de la) 294, 295, 314.
 Mouret 298, 330.
 Mouton 84.
 Mozart 51, 126, 145, 154, 193,
 227, 325, 327, 337, 351, 357,
 360, 361, 364-366, 398, 422,
 439.
 Mudarra 459.
 Muffat 172, 379.
 Munday 428, 452.
 Muratori 218.
 Mussorgski 458.
 Muti 188.
 Mylius 386.

N

Nanini (B.) 199.
 Nanini (G. M.) 100, 195, 198,
 208, 212.
 Naudé 330.
 Nardi 30.
 Nardini 145, 186.

Narvaez (A.) 459.
 Narvaez (L.) 459.
 Negri 67, 149, 177, 195, 203-
 207, 211, 219.
 Nenna 170.
 Netti 124.
 Neumeister 363.
 Newsidler 385.
 Nicomaco 37.
 Nietzsche 397.
 Nivers 319.
 Nores (de) 30.
 Norton 439.
 Novalis 341.
 Nuvolini 200.
 Nyert 305.

O

Obrecht 400.
 Ochsenkuhn 385.
 Ockeghem 84.
 Ogier 303.
 Oldfield 452.
 Omero 3.
 Opitz 345.
 Orazio 3, 210, 385.
 Orefice 91.
 Oudot 328.
 Ovidio 3, 284.
 Oystermayre 452.

P

Pachelbel 377, 379, 421.
 Padovano 40, 158.
 Paglia 124.
 Paep 461.
 Paisiello 133.
 Palestrina 11, 14, 20, 43, 54,
 140, 171, 195, 196, 198, 200,
 206, 208, 212, 215, 370, 417,
 427, 459.
 Palladio 29.
 Pallavicino 58, 116, 347, 349.
 Palma (di) 123.

- Paolella 123.
 Pancrace 298.
 Pannain 168.
 Panum 46.
 Panzacchi 99.
 Papa non 84, 238.
 Parrino 121.
 Parsons 452.
 Pasino 153, 181.
 Pasqualini 96.
 Pasquetti 203.
 Pasquini (B.) 127, 134, 145,
 146, 151, 152, 170, 171-173,
 174, 188, 227, 348.
 Pasquini (E.) 166.
 Patouart 324.
 Pauer 153.
 Paul 303.
 Paulucci 200.
 Paumann 157.
 Pedrell 458.
 Peele 427.
 Peerson 452.
 Pellegrin 294, 297.
 Pellegrini 140, 150, 164.
 Penna 181.
 Pepusch 446, 453.
 Perault 286.
 Pergolesi 131, 133, 220, 221.
 Peri 14, 16, 39-41, 43, 44, 46-50,
 77, 81, 82, 84, 85, 95, 122,
 253, 254, 345, 440.
 Pericle 226.
 Pérotin 331.
 Perrichon 304.
 Perrin 231, 236, 253, 265-268,
 274, 290.
 Perrucci 124.
 Persiani 109, 114.
 Perti 116, 117, 128, 184, 221.
 Pesaro (di) 156.
 Pesenti 11, 177.
 Pesori 150.
 Petrarca 3, 9, 228.
 Petrucci 11, 36, 138, 384.
 Petzold 349.
 Peyer 387.
 Phaleys 461.
 Phelyppes 426.
 Philidor 32, 295, 325, 331, 333,
 334.
 Philips 452.
 Piazza 177.
 Piazzzi 181.
 Picchi 162, 452.
 Piccinini 149.
 Piccinni 133.
 Pietrasanta 189.
 Pilkington 449.
 Pindaro 210.
 Pinel 306.
 Pio di Savoia (Pii) 31, 73.
 Piochi 170.
 Piosello 217.
 Pipereau 330.
 Piroye 330.
 Pirro 320, 382, 417.
 Pisador 460.
 Pisanelli 95.
 Pisendel 349, 394.
 Pistocchi 221.
 Pistoia (da) 30.
 Platone 45, 79, 80.
 Plauto 108.
 Playford 435.
 Pluche 314.
 Plutarco 37.
 Pogliano 157.
 Poitevin 295.
 Polacco 304.
 Politauro 217.
 Poliziano 27, 28.
 Pollarolo (A.) 117.
 Pollarolo (C.) 117.
 Ponte (de) 254.
 Porbus 56.
 Porchgreink 17.
 Porpora 131, 349, 444.
 Porsile 348, 414.
 Porta 14, 161, 163.
 Porter 450.
 Postel 355, 356.

Pozzobonello (da) 157.
 Praetorius 77, 400.
 Prandi 181.
 Pratella 213.
 Predieri 181, 221.
 Premenugo (da) 157.
 Provenzale 92, 124, 125, 128.
 Prunières 59, 70, 79, 90, 117,
 236, 250, 262, 279, 281.
 Puerto 459.
 Pugnani 188, 192.
 Purcell 143, 145, 425, 436-442,
 446, 453-456.

Q

Quadrio 97, 122, 211, 217.
 Quagliati 161, 177, 212.
 Quantz 128, 348.
 Quinault 256, 260, 262, 267,
 269, 274, 280, 282-284, 287,
 289, 293, 336, 357.
 Quintavalle 217.
 Quintili 218.

R

Racine 234, 237, 283, 284, 328.
 Racquet 318.
 Rael 304.
 Raffaello 11, 215, 226.
 Raison 318, 319.
 Rameau 51, 83, 144, 232, 269,
 270, 282, 284, 288, 291, 293,
 296, 297, 299, 307, 319, 329,
 335, 336.
 Ramirez 459.
 Ramponi 245.
 Raspaud 303.
 Rebel 298, 321, 322.
 Reger 340.
 Reggio 433.
 Reincken 352, 376, 421.
 Renata 386.
 Renier 330.

Renvoisy 303.
 Respighi 194.
 Reussner 386.
 Reuter 414.
 Reymann (M.) 386.
 Rhaw 400.
 Ricci 141.
 Richard 305, 318.
 Richardson 452.
 Richter 353.
 Riemann 124, 160, 253, 266.
 Rimsky-Korsakow 458.
 Ringwalt 399.
 Rinuccini 16, 27, 33, 39-41,
 44-49, 72, 88, 95, 231, 241,
 243, 345.
 Ristori 349.
 Roberday 273, 318.
 Roberti 129.
 Robinson 445.
 Robletti 208.
 Roche 303.
 Roger 190.
 Rolandi 27.
 Rolland 18, 22, 90, 101, 119,
 120, 124, 125, 255, 270,
 357, 358, 431, 439.
 Romanini 161.
 Roncalli 150.
 Ronga 138, 157, 168.
 Ronsard 239.
 Rore (di) 13, 14, 71, 84, 160.
 Rosa 254, 255.
 Rosini (Gir.) 207, 208.
 Rospigliosi 97, 103.
 Rosseter 448.
 Rossi (de G.) 154.
 Rossi (L.) 28, 118, 222, 231,
 235, 236, 244, 246, 253-257,
 263, 280, 281, 442.
 Rossi (M.) 94, 134, 140, 153,
 170, 174, 176, 279.
 Rossi (S.) 73, 246.
 Rossini 18, 103, 348, 392, 426.
 Rousseau (J.) 323.
 Rousseau (J. B.) 328.

Rousseau (J. J.) 132, 183, 244.
270, 330, 331, 334.
Rota 95.
Rotrou 235.
Rotta 149.
Roudy 330.
Rovetta 67, 75, 78.
Rovettino (Volpe) 116.
Rubens 56.
Rude 386.
Rue (de la) 84.
Ruffo 14.
Ruggeri 191.

S

Sabatio 208.
Sabbatini 141.
Sablières 267.
Sacrati 74, 251.
Saintonge 294.
Saint-Didier 112.
Saint-Evremond 233, 253.
Saint-Gelais 304.
Saint-Hubert 241.
Saint-Lambert 313, 315.
Saint-Saëns 232.
Salmon 240, 296.
Salò (da) 175.
Salomon, 296.
Salvadori 33, 50.
Saman 305.
Sammartini 154, 227, 325, 366,
422, 423.
Sandoni 181.
Sannazaro 30.
Sanseverino 149.
Santacroce 208.
Santa Maria 460.
Santi 42.
Santori 217.
Sarro 125, 220.
Sartorio 116, 348.
Sauval 304.
Sbarra 347.
Scala 245.

Scalmani 217.
Scandello 405.
Scarlatti (A.) 15, 34, 51, 76, 92,
125-131, 154, 172, 188, 195,
216, 220, 222, 296, 348, 361,
402, 444.
Scarlatti (D.) 126, 127, 145,
152, 153, 155, 172, 184, 301.
Scheibe 183.
Scheidemann 352, 376.
Scheidt 317, 368, 375, 377,
388, 389, 421.
Schelle 355.
Scherillo 110.
Schiassi 191.
Schieferdecker 362.
Schildt 376, 389.
Schiller 341, 366.
Schlegel 341.
Schlick 384.
Schmid (junior) 388.
Schneider 90.
Schoensleder 344.
Schop 352.
Schopenhauer 88.
Schott 352, 353, 356.
Schubert 342, 361, 365, 366.
Schultheiss 389.
Schultz 361.
Schumann 342, 361, 366, 397.
Schütz 145, 197, 227, 339, 340,
345, 346, 353, 361, 368, 401-
411.
Schweitzer 382.
Scrivani 11.
Selle 352.
Selnekker 372.
Senallié 321, 322.
Seneca 284.
Senesino 349, 445.
Sermisy 238, 401.
Sgambati 194.
Shadwel 435, 438, 440.
Shakespeare 425, 429, 435.
Shirley 430, 431.
Siefert 389.

Signorini 48.
 Silvani 182, 187.
 Simon 303, 304.
 Simonelli 188.
 Simpson 435.
 Sinibaldi 172.
 Smetana 458.
 Sofocle 29.
 Solerti 28, 33, 34, 42, 73, 90,
 254.
 Somis (L.) 188, 192.
 Somis (G. B.) 188, 192, 322.
 Soriano 100, 195, 198, 199, 208.
 Sorlisio 347.
 Sorrentino 122, 123.
 Soto 206, 207, 209.
 Spagna 195, 210, 217, 218, 220.
 Sperindio 140, 164.
 Speroni 29.
 Spinaccino 138.
 Spitta 193, 378, 405.
 Squarcialupi 157.
 Stamitz 325, 422.
 Stampiglia 124, 129.
 Steffani 350, 356.
 Steigleder (A.) 388.
 Steigleder (J. U.) 388.
 Stelluti 208.
 Strada 445.
 Stradella 34, 51, 92, 118-121,
 126, 128, 222, 402, 438.
 Stradivari 175.
 Strauss 277, 340, 366, 426.
 Strawinsky 458.
 Striggio (junior) 33, 60, 73, 76,
 88.
 Striggio (senior) 1, 24, 55.
 Strogers 452.
 Strozzi 41, 73, 74, 246, 251.
 Sturm 345.
 Strungk 395.
 Stück 329, 324.
 Sueur 327.
 Sweelinck 165, 375, 376, 388,
 389, 452.

T

Tagliavacca 258.
 Taglietti 191.
 Tallis 427, 452.
 Talpa 208.
 Tansillo 30.
 Tansini 99.
 Tartagini 212.
 Tartini 142, 145, 186, 320, 349,
 422.
 Tasso 31, 42, 72, 75, 86, 99,
 101.
 Tate 440.
 Telemann 358, 361, 422.
 Tellez 459.
 Terrasson 282, 286.
 Tessier 287.
 Testu 328.
 Terzi 149.
 Terzo 58.
 Theibe 353.
 Thomelin 312.
 Thysius 461.
 Tiersot 311-313.
 Tillet (du) 288, 298, 312-314,
 332.
 Tini 164.
 Tintoretto 68, 115, 226.
 Tiraboschi 16, 46.
 Tisdall 452.
 Titelouze 300, 317, 318.
 Tiziano 68, 69, 226.
 Tolomeo 37, 38.
 Tomkins 427, 452.
 Torchi 83, 140, 152, 162, 173,
 181.
 Torelli (Giac.) 112, 251, 257,
 287.
 Torelli (Gius.) 134, 182, 184,
 185, 187, 221, 320.
 Torlez 330.
 Tosi 348.
 Travenol 330.
 Tregian 452.

Trissino 26, 28.
Troiano 136.
Trombetti 150.
Tromboncino 11.
Tronsarelli 33, 101.
Tudway 443.
Turner 443.
Tye 428.

U

Uccellini 177.
Ugolini 199.

V

Vachier 303.
Valderrabano 460.
Valente 140, 163.
Valentini 379.
Valguglio 37.
Valla 37.
Vallaresso 221.
Van Der Straeten 163, 462.
Van Elewick 462.
Vanini 181.
Van Vilder (F.) 461.
Van Vilder (P.) 461.
Vecchi 1, 16-25, 81.
Vendramin 74.
Venegas 460.
Veracini (A.) 190.
Veracini (F. M.) 142, 145, 186,
190, 320, 349, 422.
Verdelot 11, 14, 385.
Verdi 53, 74, 76, 133, 426.
Verloge 294.
Verrocchio 28.
Verolano 28.
Veronese 68, 115.
Verovio 177.
Verpré 263.
Viadana (da) 56, 162, 185, 198.
Vicentino 13.
Victoria 459.
Viéville 271, 273, 314.

Vigarani (C.) 259.
Vigarani (G.) 114, 259.
Vigarani (L.) 259.
Vignon 306.
Villaert 159.
Villani 156.
Villanis 310.
Villarosa 173.
Villeneuve 330.
Vincenti 24, 39, 59, 95, 150,
164, 185.
Vinchioni 217.
Vinci 131, 220.
Viotti 175, 186-188, 193.
Virgilio 3, 101, 342.
Visée 306.
Vitali (F.) 33, 94, 96, 101, 247,
248.
Vitali (G. B.) 134, 179, 180, 182,
184, 433, 456.
Vitali (T. A.) 191, 322.
Vitruvio 38.
Vitry (da) 9.
Vittori 96, 98, 100, 101, 171,
198, 212, 249.
Viuola (della) 28, 31.
Vivaldi 142, 145, 187, 193, 349,
392.
Viviani 181.
Vogel 14, 90, 385.
Voltaire 283.
Volumier 349.
Vosmeny 304.

W

Wagner 18, 51-53, 56, 57, 63,
74, 78, 83, 84, 87, 227, 277,
286, 339, 340, 342, 348, 351,
364, 366, 367, 420, 426.
Walsh 311.
Walther (J.) 372, 400, 401.
Walther (J.G.) 378.
Walther (J. J.) 394, 395.
Warróck 452.
Wasielewski 303.

Watteau 290, 316, 336.
Wayssel 385.
Weber 51, 52, 351, 358.
Wecker 385.
Weckmann 352, 376.
Weiss 349.
Weldre 461.
Wert (de) 55, 58, 84, 85.
Wiel 114.
Wilde 385.
Willaert 11, 13, 66, 138, 221,
385.
Wise 438, 443.
Wolf 211, 361.
Woltz 388.
Wrent 437.
Wright 439.
Wyssembach 385.

Z

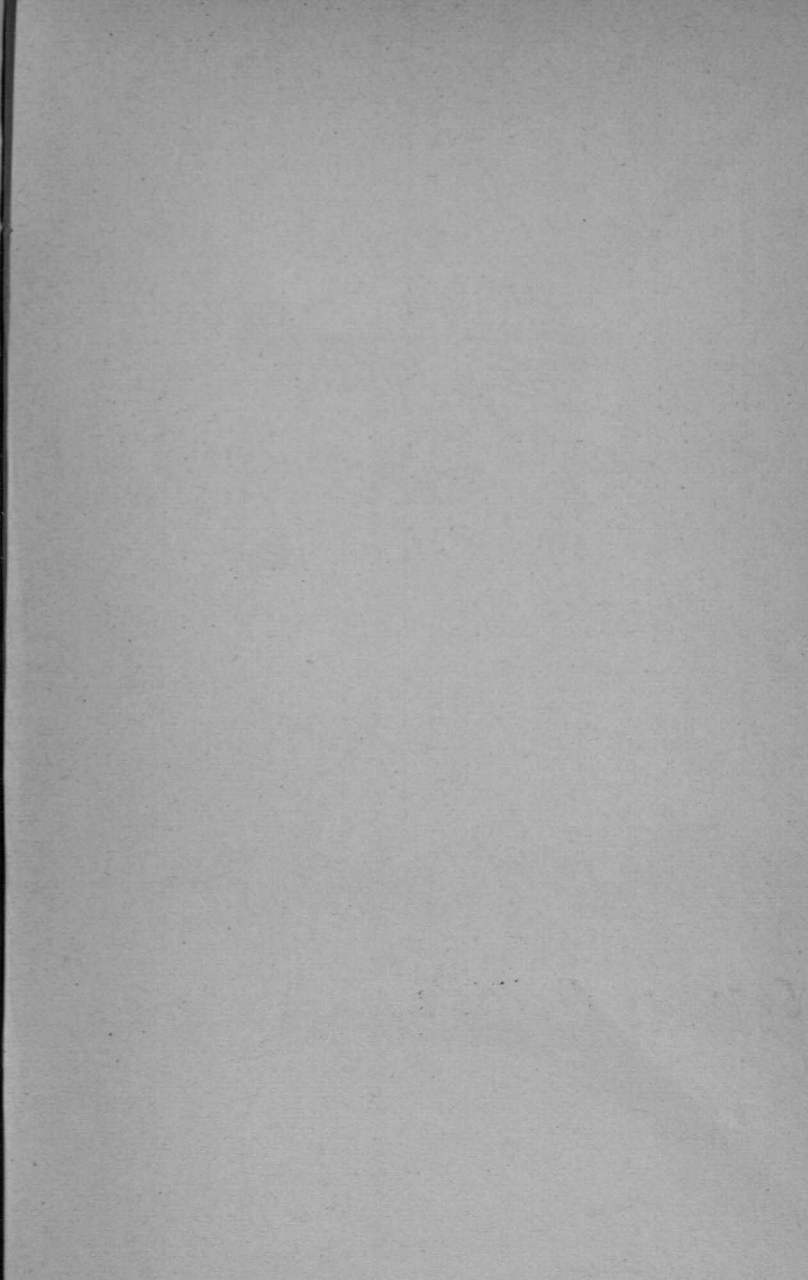
Zacconi 77.
Zanatta 181.
Zanetti 166.
Zanetto 175.
Zan-Pignoni 50.
Zarlino 13, 23, 28, 29, 37, 38,
59, 84, 85, 161, 165, 253.
Zazzerino 170.
Zelenka 349.
Ziani (A.) 181.
Ziani (M. A.) 412.
Ziani (P. A.) 412.
Zipoli 152, 173.
Zorzisto 123.
Zucchi 123.

I. S. A.

VENEZIA

BIBLIOTECA

287



·597·

