

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, allorché 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 Deliverance 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