

Il Rinascimento musicale 2

Il Madrigale, la Scuola romana e la Scuola veneziana



Annibale Caracci, Roma affreschi di palazzo Farnese



Venezia, Paolo Veronese, Apoteosi di Venezia

Il Madrigale, nato dall'incontro tra cultura musicale fiamminga e italiana, è la grande invenzione del 1500. Si tratta di un genere poetico musicale in forma polifonica, a quattro o cinque voci, che si sviluppa nel tardo Rinascimento. La forma tende a elaborare un sapiente

contrappunto sul testo poetico, in un primo tempo *a cappella* (per sole voci senza strumenti), poi accompagnato da un *basso continuo* (con la presenza strumentale).

Questo genere fu in costante evoluzione e riuscì a riassumere l'arte polifonica dei secoli passati, esplorando tutte le possibilità espressive della voce. La continua ricerca condurrà poi alla *Cantata Sacra e profana*, al *Recitar cantando* e all'*Oratorio*. Il Madrigale, nel corso degli anni, è oggetto di diverse sperimentazioni il cui obiettivo è la perfetta traduzione musicale del testo poetico: una fusione quasi ellenica degli elementi. Vera e propria simbiosi tra musica e poesia. I testi di questa forma sono composti dai grandi poeti italiani del '500, come riportato nel famoso testo antologico pubblicato a Venezia nel 1611, *Gareggiamento poetico*, essi sono: "il dottissimo Tasso, il purissimo Casoni, il vivace Guerini, il concettuoso Rinaldi, il numeroso Leoni, il dolce Marini, il leggiadriissimo Petracchi, il grazioso e facile Murtola, l'armonioso Chiabrera". Tutti i poeti guardano come esempio la poesia di Francesco Petrarca che sarà un modello anche nei secoli successivi.



Francesco Petrarca

Già nel periodo dell'Ars Nova italiana avevamo trovato la forma del Madrigale, ma si trattava di un genere molto diverso, composto su poesie di origine pastorale, da qui l'antico nome di *Mandriale* (da mandria). Non esiste alcuna continuità tra le due espressioni polifoniche, il primo si spegne alla fine del '300 mentre il secondo vedrà luce in pieno Rinascimento. Una delle culle della nuova forma è la Mantova dei Gonzaga, infatti proprio in una lettera inviata a Isabella D'Este da Cesare Gonzaga si invoca la ricerca di un musicista che: "*possa mettere in musica un madrigaletto da me composto*".

Non sono estranee al Madrigale le spontanee forme della musica popolare italiana, in quel tempo ricco vivaio d'idee, al punto da attrarre la penna di musicisti colti che cominciarono a rielaborare questo prezioso materiale melodico. Nasce, da questo felice incontro tra creatività popolare e colta, la *Frottola* (piccolo frutto). Già il compositore fiammingo Heinrich Isaac, stabilitosi a Firenze, compose diverse Frottole. L'impianto complessivo era lontano dal difficile contrappunto applicato in altri generi più sapienti. Le voci camminavano parallelamente dando risalto alla melodia superiore che evolveva con un'aperta cantabilità.

In poco tempo tutte le corti italiane desiderarono intonare canti tanto immediati, al punto che dalla Frottola germinarono altre composizioni simili, ma adattate alla cultura e alla tradizione del luogo. Ne abbiamo esempi quali la *Villanella*, sgorgata dall'area napoletana o anche lo

Strambotto dal contenuto amoroso o satirico, nato nell'area toscana ma presente anche in Sicilia.

La prima raccolta di Madrigali ha luce curiosamente nell'austera città della Controriforma: Roma. Si tratta dei "*Madrigali di diversi autori - Libro primo de la Serena*".

Rispetto alla frottola il nuovo genere si differenzia per un contrappunto più elaborato, dove le diverse voci agiscono con maggiore indipendenza, cantando un testo proveniente dalla poesia colta. Troviamo poesie di Petrarca, Tasso e dello stesso Michelangelo. Ed è proprio la nuova forma che sollecita la nascita di un "poetare", iniziato da Pietro Bembo (1470-1547) che prende ispirazione dalla lirica del grande Francesco Petrarca, mettendo in risalto il testo poetico attraverso degli *escasmotage* musicali di tipo melodico e armonico denominati *madrigalismi*. L'espedito del *madrigalismo* utilizza anche mezzi tecnici o figure simboliche a carattere visivo: la notte o la morte sono tradotti da note nere, gli occhi o le lacrime da note rotonde, etc. Anche alcuni termini come *primavera, cantiamo, fiori...* sono resi da figure melodiche colme di fioriture affinché sia pienamente espresso il senso del testo. Così come alle parole *morte o dolore*, il compositore sovrappone suoni tra loro dissonanti, tali da rendere fonicamente efficace il dolore espresso dal testo.

T E N O R E
IL PRIMO LIBRO DI
MADRIGALI D' ARCADELT
A tre voci, Con la giunta di dodese Canzon francese et sei Motetti
notisimi, Nouamente Rislampato.

A T R E



V O C I

In Venetia Aprefso di
Antonio Gardano.

E

1 5 5 9

Il primo libro dei madrigali di Arcadelt

Com'era già accaduto per la *Frottola* anche le pubblicazioni del madrigale sono rivolte a un pubblico molto vasto. La nuova composizione acquisisce presto un carattere di grande raffinatezza, fino a diventare il più grande privilegio ludico e intellettuale dei cenacoli aristocratici. La sua forma è libera e si articola in modo pignolo sul testo poetico come la tecnica musicale si fonderà sulle più recenti innovazioni dell'arte polifonica, sviluppandole fino alle estreme conseguenze. I primi raffinati cultori della nuova forma furono i musicisti fiamminghi, in quel tempo stabili in Italia, quali Adrian Willaert e Jacob Arkadelt. Quest'ultimo fu molto stimato dal grande Claudio Monteverdi che lo menziona nel suo breve scritto sulla "*Prima Pratica* in opposizione alla *Secunda Pratica*", dove il musicista contrappone l'antico modo di comporre con il nuovo, individuando in Arkadelt il grande maestro del "madrigale classico". La continua ricerca di soluzioni espressive e di effetti mimetici, sarà sviluppata fino alle estreme conseguenze dallo stesso Monteverdi e da Luca Marenzio (Coccaglio 1553? - Roma 1599) ma è soprattutto con Carlo Gesualdo principe di Venosa che i madrigalismi troveranno la loro più alta espressione artistica. In lui e in Monteverdi l'espressività è spinta all'estremo grazie a un'audacia armonica, considerata dai loro contemporanei molto insolita e

stravagante. Nel tardo '500 fioriscono diversi stili di scrittura madrigalesca. Andrea Gabrieli, zio del grande Giovanni, compone i suoi madrigali in uno stile classico mentre alla corte fiorentina il compositore Luzzasco Luzzaschi preferisce una forma in cui è prevista la presenza strumentale. L'apogeo della forma si otterrà con il genio Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo da Venosa, ma a questo punto tutto cambierà: il madrigale, nella sua forma canonica a cinque voci, vedrà sempre più la partecipazione degli strumenti che intoneranno le linee vocali lasciando al libero canto la voce superiore. Ed ecco che siamo a un passo dall'invenzione del nuovo e rivoluzionario genere del *Recitar cantando* (opera lirica).



Carlo Gesualdo da Venosa

La transizione avviene anche grazie a un particolare tipo di Madrigale: il Madrigale rappresentativo o anche chiamato Madrigale dialogico. Si tratta di una forma di gioco drammatico, una vera e propria *pièce* teatrale, musicata in stile madrigalistico dove l'intero ensemble polifonico interpreta i diversi personaggi. Il tratto caratteristico della musica italiana, *lo stile drammatico*, inizia a fare la sua prepotente apparizione. L'emozione spirituale che aveva inondato le composizioni sacre di Roma e Venezia, diventa ora forza drammatica nella musica profana. "*Il cicalamento delle donne al bucato*" di Alessandro Striggio, pubblicato nel 1567, è una delle prime opere del nuovo genere. Questi lavori non erano rappresentati sulla scena ma cantati durante i colti consessi di corte. Orazio Vecchi (Modena 1550, Modena 1605) fu un altro grande autore di madrigali drammatici. Ne *L'Amfiparnaso* (composto nel 1594) Orazio Vecchi – che porrà come sottotitolo « Comedia Armonica » e nella sua prefazione ci parla di « Comedia Musicale » – spiega che "le scene devono innanzitutto raggiungere l'animo, grazie agli orecchi e agli occhi". Le altre commedie madrigalesche di Orazio Vecchi sono: *Convito musicale nel quale si contengono vari soggetti et capricci a 3-8 voci, cioè madrigali, canzonette, villotte, iustiniane et dialoghi* (1597) e *Le veglie di Siena ovvero i vari umori della musica moderna a 3-6 voci, composte e divise in due piacevole e grave* (1604). Sono tutte opere intrise di un grande umorismo e ispirate a situazioni colte dalla vita quotidiana. Una rappresentazione musicale di maschere che prendono in giro gli stranieri, i vari mestieri e spesso fanno parodie di celebri madrigali. Il linguaggio usato è un folle miscuglio d'italiano mescolato con il veneto e il bergamasco con un ebraico maccheronico. E' importante ancora ricordare l'esilarante opera del musicista

bolognese Adriano Banchieri (Bologna, 3 settembre 1568 – 1643): *La pazzia senile*, 1598 ; *Il festino nella sera del giovedì grasso avanti cena*, 1608.



Orazio Vecchi

La sontuosa corte papale di Roma è certamente il più importante centro di musica sacra in Europa. Un folto gruppo di musicisti compone opere polifoniche di enorme valore musicale, assecondando i rigidi dettami della chiesa romana. Giovanni Pierluigi da Palestrina diventa il simbolo di uno stile geniale e unico che, pur obbedendo a rigorose norme extra musicali fissate dal Concilio di Trento, crea capolavori unici nel lungo percorso della musica sacra *a cappella*. La trama delle sue opere è di una trasparenza e cantabilità che non ritroviamo in altri polifonisti coevi. E' molto facile cadere nella trappola della mediocrità quando un musicista dal temperamento tanto mite, come quello di Palestrina è costretto a seguire scrupolosamente delle regole che con l'opera musicale poco hanno a che fare. La specificità della *Scuola romana* è quella dunque di realizzare le decisioni della Controriforma in materia di musica sacra, come deciso dal Concilio (1545 – 1563). La Riforma cattolica che è successiva a quella protestante porta al cambiamento di una mentalità nell'ambito dell'estetica musicale, dovendo reagire verso gli "abusi" di un modernismo che stava imperversando anche sul dogma, per recuperare così le ragioni che avevano portato alla Riforma protestante. Dal punto di vista musicale il Concilio prevedeva la perfetta comprensione del testo, spesso musicato in stile omofonico e un'espressività che non induceva in eccessivi compiacimenti armonici e contrappuntistici, infine il *cantus firmus* doveva essere assolutamente sacro. Dobbiamo dire che spesso i compositori si azzardavano a tradire quest'ultimo precetto senza che incorressero in particolari sanzioni. Palestrina compose diverse *Messe parodia* e arriva a comporre ben 450 Mottetti, centinaia di messe e una moltitudine di altri pezzi. Il soave Pierluigi è considerato l'apogeo della polifonia vocale a cappella.



Giovanni Pierluigi da Palestrina

Lo stile complessivo dei musicisti della *Scuola romana* è una felice sintesi dello stile a cappella della scuola franco-fiamminga e della grande cantabilità italiana. Altri musicisti della scuola romana sono: Clemens Non Papa (1510-1555), Morales (1500-1553), Striggio (1536-1592) o Victoria (v. 1548-1611).



Giovanni Gabrieli

Se Roma rappresenta l'apogeo della musica sacra a cappella, la sua rivale Venezia, con Andrea e Giovanni Gabrieli, è certamente la città in cui la sperimentazione di nuove possibilità timbriche e formali apre la strada a una vera e propria rivoluzione nella musica sacra e implicitamente anche in quella profana. La città lagunare è una ricca potenza che manifesta il suo fasto attraverso una vera e propria competizione con Roma. Tutto ciò che presso i musicisti "papali" è proibito a Venezia è incoraggiato e realizzato nelle composizioni dei due grandi

Andrea e Giovanni Gabrieli. La presenza strumentale nelle loro composizioni è massiccia al punto che proprio da Venezia partirà la scintilla che porterà alla nascita autonoma del genere strumentale e conseguentemente l'evoluzione tecnica degli stessi strumenti. Lo stesso Giovanni comporrà numerose *Sonate pian et forte* destinate solo all'esecuzione strumentale.

Venezia influenza un grande parte di musicisti del XVII secolo. Monaco, Salisburgo, fino al nord della Germania, i compositori non potranno fare a meno della lezione veneziana: dal tedesco Schuetz a Baldassarre Galuppi, passando per Caldara, Legrenzi. E tale forte influenza si manifesterà, non solo nella musica sacra ma anche nel genere profano. Da un punto di vista ideale Giovanni Gabrieli sarà il predecessore di Claudio Monteverdi alla direzione della Cappella musicale di San Marco a Venezia. Giovanni si formerà alla scuola dello zio Andrea e presto gli sarà conferito il posto di Maestro d'organo a San Marco. Entrambi i Gabrieli hanno un percorso parallelo perché è proprio alla scuola di Andrea Gabrieli (1510-158) che Giovanni impara la tecnica compositiva e, come spesso accade, l'allievo supererà il maestro proprio per la bellezza e la lungimiranza delle sue soluzioni compositive. I due geni veneziani non si limitarono a operare nella loro città ma furono chiamati anche a ricoprire ruoli importanti al di fuori. Andrea soggiornò nel 1562 presso il duca Albrecht V di Baviera. Il nome di Giovanni appare sovente nelle raccolte collettive che raggruppavano i musicisti al servizio del duca di Baviera. Di fatto i contatti economici e artistici tra Venezia e altre città d'Europa erano intensi e molto prolifici.

Venezia era comunque la capitale europea dell'editoria musicale dall'epoca della sua invenzione da parte di Ottaviano Petrucci nel 1501. Sembra che la città della stampa musicale potesse contare, nella seconda metà del XVI secolo, più di 1500 edizioni musicali, contro le 400 in tutta la Francia e poco meno nel resto delle grandi capitali europee della musica.

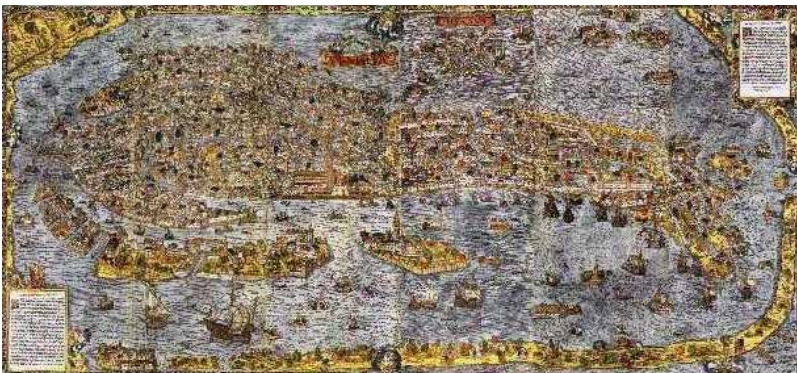
Qualche fantasioso storico della musica, riferendosi ai due musicisti veneziani, ci racconta come la struttura architettonica incida sulla genesi della loro opera.

La basilica di san Marco possiede ai lati dell'altare due grandi "balconate" chiamate propriamente *cantorie*, dove i cantori eseguivano i brani polifonici per il rito sacro. Nel caso di Venezia sulle due opposte cantorie erano disposti i cantori e gli strumenti, oltre all'organo.

Se in una avevamo la presenza di strumenti a ottone (trombe, tromboni...) nell'altra antistante rispondevano gli archi in un dialogo ricco di pathos e di efficaci contrasti timbrici.

Le composizioni erano spesso costruite come un'olimpica *conversazione* tra due masse corali e strumentali che si alternavano, si rispondevano e, sovente procedevano insieme conferendo un carattere di maggiore forza e solennità al passo. Ogni testo di storia ci parla della basilica di San Marco come il luogo dell'invenzione musicale dei due musicisti, in realtà sembra che tali fasti avessero luogo nella chiesa del Doge. Questi, eletto *a vita*, possedeva una duplice funzione che lo portava a essere il detentore del potere temporale e di quello spirituale.

Fu il grande Claudio Monteverdi che ricoprì, dopo i Gabrieli, il ruolo di Maestro di Cappella nella cattedrale di San Marco, "rubato" dai ricchi veneziani al ducato di Mantova.



Venezia nel Rinascimento



Claudio Monteverdi (Cremona 1567 - Venezia 1643) fu l'autentico genio che operò a cavallo tra Rinascimento e Barocco.

Un autore che con la sua opera riassume la disinvolta sapienza della grande polifonia e la folgorazione tragica del *Recitar Cantando*. Il passaggio tra i due generi avviene attraverso una produzione che ripercorre minuziosamente l'itinerario che dalla polifonia classica profana – i primi quattro libri di Madrigali ne sono la testimonianza – lo porterà a creare opere considerate tra i più grandi capolavori del Melodramma.

La scrittura di Monteverdi è colma d'intuizioni che anticipano in modo impressionante i tempi. Gli ultimi madrigali, dal VI all'VIII libro sono di una sconcertante attualità, al punto che le nostre difficoltà di entrare in sintonia con opere tanto lontane nel tempo, si dissolvono, grazie all'immediata forza comunicativa delle opere stesse. La presenza degli strumenti che intrecciano i loro melismi con quelli della voce è trattata con sapienza timbrica sconosciuta ai musicisti suoi contemporanei. La comprensione della bellezza da parte dell'ascoltatore è immediata perché essa arriva all'animo con una forza prorompente. Prerogativa questa dei grandi capolavori. Monteverdi entra nel mondo del neonato Melodramma con una creazione già profondamente matura: *"L'Orfeo"*. Ritengo che questo dramma in musica sia da considerare il primo autentico gioiello del genere. Il compositore cremonese non partecipò direttamente alle dotte disquisizioni di musicisti e poeti che elaborarono l'invenzione del dramma musicale, riuscì tuttavia più di altri a interpretare i loro ideali estetico-musicali.

E lo fece con grande naturalezza senza il minimo intento "sperimentalista" ma seguendo l'evolversi vitale del suo istinto compositivo.



Grande pedagogo e famoso per l'insegnamento dell'austera polifonia franco-fiamminga a soli quindici anni Monteverdi è pronto per lanciarsi nella carriera musicale, forte della preparazione tecnica che gli permise una veloce evoluzione dei suoi madrigali, lavorati con una sapienza espressiva e contrappuntistica che non avranno i suoi contemporanei. E' l'impegno di tutta una vita e lo spazio che gli permetterà di pensare le nuove forme dell'avvenire, rivoluzionando un'epoca.

Sia a Mantova che Venezia Monteverdi compose anche opere sacre. Ricordo, raccomandandone l'ascolto, l'epico *Sanctissime Virgini Missa senis vocibus: ac Vesperae pluribus decantande* (1610) (comprendente anche il *Vespro della Beata Vergine Maria*), la *Selva morale e spirituale* (1640) e la *Messa a quattro voci e Salmi* (opera postuma, 1650).

Mentre ci sono arrivati integri gli otto libri di madrigali, i suoi melodrammi sono andati in gran parte perduti. Rimangono tre capolavori che comunque confermano in pieno la fama attribuita dai suoi contemporanei alle opere andate distrutte: *"Orfeo"* (Mantova 1607), *"Il Ritorno di Ulisse in patria"* (Venezia 1641), *"L'Incoronazione di Poppea"* (Venezia 1642-'43) e un emozionante frammento dell'opera *"Arianna"*.

Basta ascoltare lo splendido duetto tra Nerone e Poppea dall'opera *"L'Incoronazione di Poppea"*, per comprendere che ci troviamo di fronte ad un linguaggio non storicizzabile: sublime ed eterno. Come accade ai grandi capolavori che sono "senza tempo", al di là d'ogni collocazione storica e culturale.

In una successiva appendice cercherò di approfondire alcuni temi che ritengo importanti per un ascolto attivo e realmente godibile.



Riporto il testo dell'ultima parte dell'opera "*L'Incoronazione di Poppea*" con il celebre duetto.

RITORNELLO o SINFONIA

CONSOLI

A te sovrana augusta,

CONSOLI e TRIBUNI

Con il consenso universal di Roma,
Indiademiam la chioma.

CONSOLI

A te l'Asia, a te l'Africa s'atterra;

TRIBUNI

A te l'Europa, e'l mar che cinge e serra

CONSOLI e TRIBUNI

Quest'impero felice,
Ora consacra e dona
Questa del mondo imperial corona.

RITORNELLO o SINFONIA

CORO D'AMORI

(V: Le seguenti 12 righe mancano)

AMORE

Scendiam, scendiamo,
Compagni alati.

AMORE II°, AMORE III° e AMORE

Voliam, voliamo, ai sposi amati.

AMORE

Al nostro volo,
Risplendano assistenti, i sommi divi.

AMORE III°, AMORE II° e AMORE

Dall'alto polo
Si veggian fiammeggiar raggi più vivi.

AMORE

Se i consoli e i tribuni,
Poppea, t'han coronato
Sopra provincie e regni,
Or ti corona Amor, donna felice,
Come sopra le belle imperatrice.
Madre, madre, sia con tua pace
In ciel tu sei (N & V: Tu in cielo sei) Poppea,
Questa è Venere in terra.

VENERE

Io mi compiaccio, o figlio
Di quanto aggrada a te;
Diasi pur a Poppea
Il titolo di dea.

POPPEA e NERONE

Su, Venere ed Amor, su,
Lodi l' alma, e salti il cor.
Nessun fugga l' aurea face
Ben che strugga sempre piace.
Su, Venere ed Amor, su,
Lodi l' alma, e salti il cor.

CORO D' AMORI

(V: Manca)

[AMORE, AMORE I°, AMORE II° e AMORE III°]

Or cantiamo giocondi,
In terra, e in Cielo
Il gioir sovrabbondi,
E in ogni clima, in ogni regione
Si senta rimbombar "Poppea e Nerone".

RITORNELLO

(V: Manca)

POPPEA e POPPEA
Pur ti miro,
Pur ti godo,
Pur ti stringo,
Pur t'annodo,
Più non peno,
Più non moro,
O mia vita, o mi tesoro.
Io son tua...
Tuo son io...
Speme mia, dillo, dì,
Tu sei pur, speme mia
L'idol mio, dillo, dì,
Tu sei pur,
Sì, mio ben,
Sì, mio cor, mia vita, sì.
Pur ti miro,
Pur ti godo,
Pur ti stringo,
Pur t'annodo,
Più non peno,
Più non moro,
O mia vita, o mi tesoro.

(Il fine dell'Opera)

Se il furore del *ritorno all'antico* colpì le arti plastiche, figurative e architettoniche già alle soglie del '400, la musica ne fu contagiata solo alla fine del XVI secolo. La parabola polifonica, figlia del Medioevo, esaurì la sua spinta creativa alla fine del '500, cedendo il posto ai nuovi generi strumentale e melodrammatico.

Firenze fu l'ἀγορά di queste sapienti disquisizioni che evidenziavano i pregi e i difetti della polifonia - soprattutto profana - e fu quindi il laboratorio dell'instancabile ricerca di un nuovo genere che mirava a riportare (o portare) un equilibrio tra Musica e Poesia.

Nella seconda metà del XVI secolo un cenacolo di privilegiati intellettuali, tra cui vi erano musicisti, poeti, teorici e naturalmente aristocratici, si riuniva a casa del Conte Giovanni Bardi nel suo palazzo in via de' Benci. Erano pieni di entusiasmo creativo e nelle loro speculazioni l'integralismo per superare le vecchie forme, considerate ormai inadeguate al nuovo spirito neo ellenico, sembrava essere molto acceso. Come d'altra parte è sempre nei movimenti d'avanguardia. Il nuovo rinnega "il vecchio" per poi recuperarlo ben presto.

Ciò che sorprende invece in questa riappropriazione di una greccità ideale e, potrebbe indurci a considerare l'esperienza musicale quasi in ritardo rispetto alle altre espressioni artistiche, è che la moderna tragedia, svelatasi nel Melodramma, apre contemporaneamente le porte a un trionfo barocco senza precedenti. Nel *Recitar Cantando* s'incontrano due spinte complementari e dialetticamente in sintonia: quella rinascimentale e quella barocca. Anche se dal mio punto di vista la seconda è molto più accesa ed espressa. Tra le personalità che frequentavano il cenacolo Bardi troviamo compositori come Girolamo Mei, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Emilio de' Cavalieri e Vincenzo Galilei, padre del grande Galileo oltre ad essere un valente liutista. L'obiettivo di ritrovare l'antica tragedia greca si concretizzò con le prime due opere, la *Dafne* di J. Peri e l'*Euridice* di Caccini. Furono rappresentate a Palazzo Pitti tra il 1600 e il 1602 in un ambiente aristocratico e colto.

Il successo del nuovo genere fu talmente massiccio e aperto a diversi livelli di fruizione, da essere comparato all'invenzione del cinema nella Parigi del primo '900 al punto che Venezia inaugurò il primo teatro pubblico a pagamento: il teatro di *San Cassiano* (1637). E ben presto tutti i sovrani d'Europa pretendevano avere un teatro italiano a corte con il suo direttore musicale, sempre italiano. Così avvenne alla corte austriaca, russa, tedesca. La musica italiana stava ormai invadendo il mondo attraverso l'opera lirica.

Il Melodramma era uno spettacolo autenticamente *interdisciplinare* dove il musicista lavorava con il poeta, controllava i movimenti scenici, gli interpreti, i cori. Artisti del calibro di Bernini costruirono magnifiche scenografie per le prime opere del '600 in cui apparivano geni divini che svolazzavano per la scena, ed erano realizzati effetti scenici impressionanti. La visione di uno spettacolo simile deve essere stata ipnotizzante grazie al fasto dei mezzi impiegati. Mezzi spesso pericolosissimi anche perché gli svolazzamenti degli dei costavano spesso la vita a qualcuno, ma in fondo si trattava solo di giovani servi ai quali era affidato anche questo ingrato compito. Anche i principi diventavano *vedettes* della scena. Ricordiamo che qualche tempo dopo Luigi XIV di Borbone detto il Re Sole, nella seconda metà del '600, elesse il melodramma musicale dell'italiano Giovanni Battista Lulli (Jean Baptiste Lully) come suo prediletto luogo dell'anima.

Link per l'ascolto

1. <https://youtu.be/HKYur6JLqSk> King's Singer's - *Il bianco e dolce cigno* (una splendida interpretazione del grande Ensemble di un brano che già all'epoca era diventato un riferimento imprescindibile per ogni compositore o amatore)
2. https://youtu.be/htEEc_e3RsQ Luca Marenzio, dal primo libro delle Villanelle. Un esempio di felice sintesi tra repertorio popolare e colto.
3. <https://youtu.be/rUpqValhTl8> Gesualdo da Venosa. *Luci serene e chiare*, un madrigale pieno d'emozione e di soluzioni armonicamente folli ed espressivamente efficaci.
4. <https://youtu.be/w9wJTHqXfek> Orazio Vecchi Madrigale n° 1 *L'amfiparnaso*. Perdonate l'incauto prologo – fuori sincrono – della speaker spagnola ma è interessante avere messo in scena questi madrigali. La loro natura comica e drammatica ne è in totale sintonia. Non a caso questo genere di madrigale è chiamato *dialogico o rappresentativo*.
5. <https://youtu.be/wvnE897tMXk> *Sicut Cervus* (Giovanni Pierluigi da Palestrina). Una trasparenza polifonica inarrivabile e una cantabilità tenera e soave.
6. <https://youtu.be/45udZI2KKao> Giovanni Gabrieli: *Magnificat* (14 voci). La sontuosa potenza musicale di Venezia
7. <https://youtu.be/jy1A7JnIo1Y> Claudio Monteverdi - *Lamento della ninfa* (Madrigali guerrieri, et amorosi; Libro ottavo). Superato l'impatto nordico, che tra l'altro ci mostra la cultura di un popolo che nei templi religiosi tiene un pianoforte e concerti di *musica profana*, possiamo godere la bellezza estrema di questo madrigale che è composto con straordinaria sensibilità *rappresentativa*
8. <https://youtu.be/0mD16EVxNOM> Vi dono con grande piacere questa splendida interpretazione de L' ORFEO: Favola in Musica (Claudio Monteverdi) diretta magistralmente da Jordi Savall. Notate il bel fraseggio degli archi. Jordi Savall è simpaticamente vestito come viene rappresentato nei dipinti che lo ritraggono.
9. https://youtu.be/ExgdQfn_Jf4 C.Monteverdi: L' incoronazione di Poppea (Jaroussky/Vidal) Uno dei passi più gioiosi dell'opera, dove la musica esprime l'entusiasmo per l'eliminazione del "super io" Seneca. Nerone e Poppea sono liberi di sfogare il loro amore. Monteverdi, nella prima parte traduce tale gioia in un virtuosismo bello e mai fine a se stesso. La seconda parte è più innamorato e si comprende molto bene quanto il musicista conoscesse la tenerezza

amorosa. Interessante aver affidato ai due interpreti maschili le parti, in perfetto stile dell'epoca. Le donne non potevano salire sulla scena. Anche se Spesso Monteverdi ci parla di una fanciulla amata a cui affidava i suoi canti.

10. <https://youtu.be/qBhjbws1i0c> Monteverdi: Incoronazione di Poppea - Finale
un finale da brivido. La sensualità intride le note del duetto. La regia di Jean-Pierre Ponnelle riguardo al coro dei Consoli "A te sovrana..." fa una scelta ironica e comica. Tutt'altra cosa invece il caldo amplesso del duetto.