



ASSOCIAZIONE
DI PROMOZIONE SOCIALE
CARLO GESUALDO

SUMMER SCHOOL

LA PAROLA DIVENTA MUSICA.

Dalla modernità a Gesualdo

30 AGOSTO 2023
CIRCOLO DELLA STAMPA - CORSO VITTORIO EMANUELE I, 6
AVELLINO

31 AGOSTO 2023
WEBINAR

1° SETTEMBRE 2023
CONSERVATORIO DI MUSICA "DOMENICO CIMAROSA" - AVELLINO



PROGRAMMA

**SUMMER SCHOOL
LA PAROLA DIVENTA MUSICA.
Dalla modernità a Gesualdo**

CIRCOLO DELLA STAMPA

30 AGOSTO 2023

**ORE 10:00
INTRODUZIONE AL CONVEGNO**

CARLO SANTOLI
Coordinamento Scientifico della Summer School
Università degli Studi di Salerno

SALUTI ISTITUZIONALI

EDGARDO PESIRI
Presidente Onorario dell'Associazione di promozione sociale Carlo Gesualdo

CARMINE PINTO
Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici
Università degli Studi di Salerno

ROSA GIULIO
Responsabile Scientifico della Sezione d'Italianistica
Università degli Studi di Salerno

MARIA GABRIELLA DELLA SALA
Direttore del Conservatorio di Musica "Domenico Cimarosa" - Avellino

SILVIA TATTI
Presidente dell'AdI
Università "La Sapienza" di Roma

GIUSEPPE LANGELLA
Presidente della MOD
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

STEFANO CAMPAGNOLO
Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
e della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia

CRISTINA CAPPELLETTI
Presidente del Centro Studi Tassiani
Università degli studi di Bergamo

ORE 11:00
PROLUSIONE

ALBERTO GRANESE
Università degli Studi di Salerno
L'epoca di Carlo Gesualdo e la nostra: manierismi e barocchismi nelle culture della Modernità

ORE 11:30

I SESSIONE:
POESIA E MUSICA DAL TRECENTO AL SETTECENTO

Online

THOMAS PERSICO
Università degli studi di Bergamo
Il madrigale tra Trecento e Quattrocento: poesia, musica e forme imitative

ORE 12:00

MILENA MONTANILE
Università degli Studi di Salerno
Le evocazioni 'musicali' della parola nella elaborazione poetica di Saverio Mattei

ORE 12:30

Coordina
STEFANIA MAROTTI
"Il Mattino" - Redazione di Avellino

Discussione

Partecipazione di Mirella Napodano, Presidente dell'Associazione Nazionale APS AMI-CA SOFIA - Campania e Annamaria Picillo, Direttore artistico della Rassegna "Avellino Letteraria"

ORE 16:00

**II SESSIONE: INNOVAZIONI LETTERARIE.
D'ANNUNZIO, CALVINO, REA E DE ANDRÉ**

Coordina

CARLO SANTOLI

Università degli Studi di Salerno

Online

PIETRO GIBELLINI

Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia

La musica di "Alcyone": i "Madrigali dell'estate" di Gabriele d'Annunzio

ORE 16:30

EPIFANIO AJELLO

Università degli Studi di Salerno

Calvino e la musicalità dei segni

ORE 17:00

VINCENZO SALERNO

Università degli Studi di Salerno

Domenico Rea racconta Don Carlo, principe di Venosa

ORE 17:30

Online

Gianni Oliva

Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti - Pescara

Senza orario e senza bandiera: musica e parola in Fabrizio De André

ORE 18:00

Discussione

31 AGOSTO 2023

Webinar

ORE 10:00

III SESSIONE: INCONTRO CON L'AUTORE

Presentazione del libro di Marco Mangani, Università degli Studi di Firenze
«*O felice eloquenza*». *Poesia e musica nel Rinascimento (e oltre)*
libreriauniversitaria.it Edizioni, 2023

Introduce e coordina

ALBERTO GRANESE
Università degli Studi di Salerno

INTERVENTI

STEFANO CAMPAGNOLO
Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

RODOBALDO TIBALDI
Università degli Studi di Pavia

AGOSTINO ZIINO
Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

ORE 15:30

Webinar

**IV SESSIONE: TAVOLA ROTONDA
CON LA COLLABORAZIONE DEL CENTRO STUDI TASSIANI DI BERGAMO
*TASSO E LE RIFRAZIONI NOVECENTESCHE***

Introduce e coordina

ROSA GIULIO

Università degli Studi di Salerno

INTERVENTI

CRISTINA CAPPELLETTI

Università degli studi di Bergamo, Presidente del Centro Studi Tassiani

FRANCO TOMASI

Vicepresidente del Centro Studi Tassiani, Università degli Studi di Padova

DAVIDE SAVIO

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Tasso tra Calvino e Fortini

Webinar

ORE 17:00

Presentazione di

Tasso in Music Project

a cura di Emiliano Ricciardi

University of Massachusetts Amherst

ORE 17:30

Presentazione del progetto *Tesori musicali nascosti*

a cura di Marco Bizzarini

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

ORE 18:00

Discussione e conclusioni

1° SETTEMBRE 2023

Aula Magna 'Mario Cesa' - Conservatorio di Musica 'D. Cimarosa' di Avellino
Seminario*

LA PAROLA DIVENTA MUSICA
CARLO GESUALDO E LA VOCALITÀ RINASCIMENTALE E BAROCCA
Coordinatore Luigi Sisto

ORE 10:30

SALUTI ISTITUZIONALI

ACHILLE MOTTOLA

Presidente del Conservatorio di Musica 'Domenico Cimarosa'

MARIA GABRIELLA DELLA SALA

Direttore del Conservatorio di Musica 'Domenico Cimarosa'

EDGARDO PESIRI

Presidente Onorario dell'Associazione di promozione sociale Carlo Gesualdo

CARLO SANTOLI

Coordinamento Scientifico della Summer School
Università degli Studi di Salerno

ORE 11:30

Relazioni

VINCENZO LA TEMPÀ

Gesualdo - Monteverdi, Due intonazioni per «T'amo mia vita»

Tutor MARTA MARULLO, MAURO AMATO

ORE 12:00

CATELLO COPPOLA, SAMUELE MOTTA, ROBERTO PORZIO, GIOIA IMMACOLATA RAIA
Carlo Gesualdo: il contesto musicale tra Cinque e Seicento attraverso la lettura delle dediche al Quinto libro di madrigali

Tutor MARTA MARULLO

ORE 12:30

BENEDETTA BROEGG, DENISE GIAMPÀ

L'eredità di Gesualdo nella contemporaneità: il caso Stravinskij e Cresta

Tutor ALESSANDRA CARLOTTA PELLEGRINI

ORE 13:00

ANTONIO CRISCUOLI, DANIELA D'ANTUONO, ROBERTO PORZIO, GIOIA IMMACOLATA RAIA
Gli ultimi dieci anni di bibliografia gesualdiana (2013-2023)
Tutor MAURO AMATO, LUIGI SISTO

*Attività seminariali e guida all'ascolto a cura dei docenti del Dipartimento di Musicologia e degli studenti del Biennio in DISCAMUS – Discipline Storico Critiche Analitiche della Musica – del Conservatorio 'Domenico Cimarosa'.

1° SETTEMBRE 2023
CONSERVATORIO DI MUSICA DI AVELLINO
“DOMENICO CIMAROSA”
Ore 19:30 Auditorium ‘Vincenzo Vitale’

Concerto
E VENGA ANCORA ORFEO CON LA SUA LIRA
Viaggio vocale e strumentale
nell’era rinascimentale e barocca

MICHELE MASCITTI (1678-1741)
Concerto Grosso in La maggiore op.7 n. 4
Vivace, Passagaglia, Variata
(Andante, Allegro, Allegro, Andante)

GIOVANNI DOMENICO DA NOLA (1510-1592)
Quando vi veggio andar donn’in carretta

ADRIAN WILLAERT (1490-1562)
Madonna mia famme bon’offerta

ORLANDO DI LASSO (1532-1594)
S’io ve dico ca sete la chiù bella
Saccio ’na cosa

ANONIMO
Tu sai che la cornacchia

LUCA MARENZIO (1553-1599)
Lasso, non è, cor mio
O liete piante

GIOVANNI D. DA NOLA
Venga quel bel Narciso

LODOVICO AGOSTINI (1534-1590)
Non t’arricordi

GEORG MUFFAT (1653-1704)
Concerto Grosso XII ‘Propitia Sydera’
Grave, Allegro, Aria, Gavotta, Ciaccona, Borea

FABRIZIO DENTICE (1539-1581)

Empio cor voce sola

Empio cor a tre

Amor che degg'io far voce sola

Amor che degg'io far a quattro

FRANCESCO GEMINIANI (1687-1762)

Concerto Grosso in Re minore 'La follia' H143

Tema (adagio) con 23 variazioni

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

Quel Augellin

LUZZASCO LUZZASCHI (1545-1607)

Itene mie querele

POMPONIO NENNA (1556-1608)

Eccomi pronta ai baci

CARLO GESUALDO (1566-1613)

Com'esser può ch'io viva

ADRIANO BANCHIERI (1568-1634)

Ardo sì, ma non t'amo

(Gl'Amanti cantano un madrigale)

ENSEMBLE MADRIGALISTICO DEL CIMAROSA

Soprani *Teresa Di Gennaro, Italia Esposito, Carmela Torre;*

Alto *Gerardina Lombardi; Tenore* *Alessandro Caro; Basso* *Roberto Gaudino*

Direzione *Rosario Totaro*

ENSEMBLE DI MUSICA ANTICA DEL CIMAROSA

Violini di concerto *M° Vincenzo Meriani e M° Vincenzo Corrado*

Violini *Francesco Apostolico, Agostino Attianese, Enza Bisogno, Mariapia De Stefano, Antonella Di Lillo, Chiara Ricciardi, Alessandro Simone;*

Viole *M° Simone Basso*, Valentina Grasso, Fiorina Vece*

Violoncelli *M° Matteo Parisi*, Valentino Milo*

Contrabbasso *Vincenzo Lo Conte**

Cembalo e Direzione *Pierfrancesco Borrelli*

**prime parti*

LA PAROLA DIVENTA MUSICA LA VOCALITÀ RINASCIMENTALE E BAROCCA

Giovanni Domenico da Nola (Nola 1510/20 ca-Napoli 1592) divenne maestro di cappella nel 1563 nella Chiesa dell'Annunziata a Napoli, dove era già organista. Nel 1584, essendo un valente insegnante, gli fu affidato il compito di istruire le fanciulle del Conservatorio e i diaconi.

Scrisse molta musica sacra ma purtroppo è sopravvissuta prevalentemente la produzione di villanelle e madrigali, in cui manifestò un'incredibile maestria.

Le sue prime villanelle sono caratterizzate da una tessitura a tre voci e da stilemi come lo spezzettamento di parole, teso a dare un effetto comico, l'uso di quinte parallele per una caratterizzazione popolareggiante e l'alternanza di passaggi omofoni ad altri in stile imitativo.

Durante la sua vita dimostrò una grande propensione alla sperimentazione e al superamento degli schemi consueti, soprattutto nei madrigali. Vivacità compositiva che sembra assopirsi negli ultimi anni, dato che le ultime villanelle non conservano più la spontaneità e la libertà di quelle composte in gioventù, sia a livello musicale, sia testuale.

Quando vi veggio andar donn'in carretta è la venticinquesima villanella tratta da // *primo libro delle villanelle alla Napolitana* del 1567.

Il testo poetico è suddiviso in quattro terzine le quali presentano identica successione nelle misure dei versi endecasillabi, che hanno una ricorsività rimica ABB.

Il testo musicale è distribuito in quattro voci, Soprano, Contralto, Tenore e Basso, che sviluppano una propria linea melodica e danno una connotazione burlesca al testo. La linea melodica si muove in omoritmia a valori prevalentemente lunghi. La struttura contrappuntistica della prima terzina di versi è formata da due sezioni. Nel percorso delle linee melodiche delle relative quattro voci della prima sezione, si riscontra una ricorrenza a relazioni contrappuntistiche che vengono utilizzate specificamente in un passaggio cromatico discendente per gradi congiunti di terza minore e un salto di sesta minore nella voce del contralto. Le voci di Basso e Tenore assumono un caratteristico disegno imitativo con l'entrata in ritardo del tenore e fungono da sostegno per le due voci superiori.

Nel distico finale della seconda sezione si rileva, invece, una notevole vivacità della figurazione ritmica, evidenziata da quartine di crome che preparano ad una cadenza conclusiva su valori ritmici più lunghi.

Adrian Willaert (Roeselare, 1490-Venezia, 1562) è stato uno dei più rappresentativi tra i compositori franco fiamminghi che si trasferirono in Italia, dove importarono lo stile polifonico della loro scuola. Dal 1527 fin quasi alla morte fu maestro di Cappella di San Marco a Venezia, ed è considerato uno dei fondatori della scuola veneziana. Egli compose musica sacra, pochi madrigali ma fondamentali per l'evoluzione del genere ed un libro di canzoni villanesche alla napoletana, pubblicato nel 1545 e più volte ristampato.

La villanella (o villotta, o villanesca) riprendeva uno stile popolare e consentiva ai 'signorotti' di corte di alleggerire la mente dalle vicissitudini aristocratiche. Lo stile tipico dell'Italia meridionale gli valse il nome di *Villanella alla napoletana*; anche quando i suoi versi non erano in napoletano ma in italiano, la denominazione rimaneva tale, proprio per la sua forza evocativa tutta partenopea. Del resto fu proprio con la villanella che incominciò a prendere forma e sostanza la canzone napoletana.

Canzone Villanesche alla Napolitana è la prima raccolta di villanelle pervenutaci; edita a Napoli nel 1537 a cura di Giovanni da Colonia, è considerata l'atto di nascita ufficiale della villanella.

La canzone villanesca alla Napoletana si sviluppa nel corso del Cinquecento, dapprima come tentativo di affermare un nuovo genere poetico musicale – espressione di estro e musicalità partenopea – poi si emancipa dai vincoli geografici e diviene una nuova forma colta, in cui si cimenteranno i migliori musicisti dell'epoca. Il tema amoroso predomina, con sfumature liriche a appassionate, e talora sensuali e scanzonate.

La villanella alla napoletana ebbe notevole fama anche in Europa, in particolare con Willaert che nel 1545 con la sua raccolta di *Canzoni Villanesche alla Napoletana* fece conoscere la canzone napoletana al di fuori dell'Italia.

Musicalmente, la villanella è una composizione profana a più voci, Willaert estese da tre a quattro le parti vocali dell'organico standard e affidò la melodia principale al *tenor*, cosicché scaturirono risorse melodiche e armoniche fin ad allora inesplorate, come si nota nel brano della raccolta del 1545: *Madonna mia famme bon'offerta*. Le quattro voci del brano – *Cantus, Altus, Tenor, Bassus* – procedono simultaneamente con gli stessi valori ritmici, tecnica peculiare delle composizioni polifoniche di carattere popolaresco.

Roland de Lassus, in Italia noto come Orlando di Lasso (Mons, 1532-Monaco di Baviera, 1594), è uno dei più significativi artefici della fase matura del madrigale, avendo contribuito in maniera decisiva alla sua diffusione a livello internazionale.

Nato a Mons, nelle Fiandre, viene condotto in Italia da Ferdinando Gonzaga, viceré di Carlo V in Sicilia, e durante la sua giovinezza ha modo di viaggiare tra Mantova, Sicilia, Milano, Napoli e Roma, con fondamentali incontri come quello con Palestrina nella capitale pontificia, per poi recarsi nel 1556 a Monaco di Baviera, al servizio del Duca Alberto V, dove diventa maestro di cappella. Gli vengono tributate importanti onorificenze, tra cui la nobilitazione da parte dell'imperatore Massimiliano II e la nomina a Cavaliere dello Speron d'oro da parte di papa Gregorio XIII nel 1574; eventi molto rari per un musicista in quell'epoca.

Nel comporre Lasso preferisce procedere per blocchi armonici, valorizzando però l'espressività nelle linee melodiche. Durante la sua vita manifesta un certo conservatorismo stilistico ma sa rendere con maestria sia il *pathos* dei mottetti latini sia la frivolezza di *chanson* francesi e di villanelle alla *napolitana*, al pari di Giovanni Domenico da Nola.

S'io ve dico ca sete la chiù bella è la prima composizione tratta dal 'Libro de villanelle, moresche et altre canzoni' del 1582 e dedicati a Guglielmo V di Baviera, suo protettore e committente, che aveva una grande considerazione di questo tipo di repertorio. Molti brani di quest'opera sono osceni o ironici, con personaggi ritratti in modi caricaturali e stereotipati.

Il testo di questa villanella, la prima della raccolta, vede un uomo lamentarsi con una dama per aver reagito in maniera sgarbata ad un suo complimento. È formato da una successione di tre endecasillabi di grande semplicità, e caratterizzati da una cifra volutamente convenzionale nell'enfasi della duplice iterazione dell'attributo *Bella*. Lasso si trova in un momento in cui il repertorio vocale si è articolato in forme complesse, come il madrigale, e recupera la freschezza di un approccio a carattere popolaresco, partendo dagli stilemi compositivi della fine del Cinquecento. Egli conduce ad estrema raffinatezza il gioco manieristico sul repertorio delle villanelle, particolarmente caro al Duca Guglielmo V. Nell'elaborazione dei periodi musicali egli rispetta a pieno la metrica del testo, ponendo la pausa su tutte e quattro le voci a demarcare in maniera nitida la fine di ogni verso, ripetuto due volte.

Secondo la tradizione della musica popolaresca, la linea del canto è assegnata al *Superior*. La tessitura è rigidamente omoritmica nei primi due versi, variando con l'inserimento di alcuni pleonasmi e 'patopoiesi' solo in fase cadenzale.

Al terzo verso Lasso opta per un'entrata a canone delle voci con degli avvicendamenti serrati, in cui è presentato un profilo ritmico leggermente diverso nella voce del *Tenor* (in cui alle minime subentrano le semiminime) caratterizzato da un disegno a valori più brevi, per poi ricompattarsi presto nell'ordito di una sostanziale omoritmia.

Saccio 'na cosa. In questa villanella viene descritta, sotto forma di un indovinello, la vivace figura di una ragazza napoletana: Nevina, denominata la 'Pizzerella', il cui movimento rapido è per prima cosa presentato e successivamente paragonato attraverso delle metafore ad uno *strombolo* (una trottola) o ad un arcolaio, ovvero a due termini di uso quotidiano per identificare una dimensione familiare. Questi termini di paragone ci danno l'idea dell'innocenza, con questa ragazza ritratta nella sua dimensione domestica.

La struttura metrica è formata da una quartina di endecasillabi, ma il verso dove compare il nome della popolana è un settenario collocato al centro della quartina, dopo l'indovinello posto nei primi due versi.

I primi due versi vengono musicati con un andamento sostanzialmente omoritmico, mentre il terzo verso, dove compare il nome della ragazza, Nevina, ha un'entrata a condotta imitativa con un ritorno all'omoritmia nell'ultimo verso.

Tu sai ch'la cornacchia fu pubblicata nella primissima raccolta di villanelle mai realizzata: *Canzone Villanesche alla Napolitana* (1537). L'unica copia esistente possiede solo due parti superstiti (*Cantus* e *Tenor*) e il *Bassus* è stato ricostruito quasi cinquant'anni fa da Donna Cardamone, una delle maggiori studiose del repertorio.

Il testo fu attribuito al poeta popolare napoletano Velardiniello, la cui figura resta sospesa fra storia e leggenda. Il brano rientrava in quella categoria di villanelle nel quale si imitavano i versi degli animali al fine di produrre effetti comico-realistici di sapore contadinesco. Da notare che queste non erano affatto composizioni 'del popolo e per il popolo' ma un genere raffinatissimo per l'alta aristocrazia napoletana che le cantava ed erano eseguite aggiungendo in fase esecutiva ornamentazioni improvvisate e di grande virtuosismo.

Il testo ha la struttura della barzelletta rinascimentale e lo schema delle strofe è costituito da tre mutazioni intercalate da altrettante riprese su un'omogenea tessitura metrica di endecasillabi. Gli elementi popolareschi sono immediati, c'è un evidente gusto per il grottesco.

Il testo della villanella viene posto in musica con tre linee melodiche associate rispettivamente a tre voci. Le linee melodiche hanno una distanza intervallare di una terza e l'inizio è demarcato con una pausa tra di esse. Alla fine di ogni distico troviamo la ricorsività di due battute di serrata vivacità ritmica con valori più veloci che precedono la conclusione del distico in una situazione contrappuntistica omofonica tra la seconda e la terza linea melodica.

Il sapore immediatamente popolaresco del componimento ci viene dato dalla stroficità, dalla ricorsività delle parti e dalla cifra compositiva. Quest'ultima sembra quasi far leva su modelli ritmici molto più antichi con l'uso pressoché sistematico della sincope (non solo in clausola finale ma anche nei passaggi intermedi). Un altro elemento fondamentale è l'alternanza di valori.

Luca Marenzio (Coccaglio, Brescia, 1553 – Roma, 1599).

La fama di Marenzio è essenzialmente legata al genere del madrigale, che occupa gran parte della sua produzione musicale, durata quasi vent'anni. Pubblicò infatti numerosi libri di madrigali, dieci a cinque voci, incluso uno di madrigali spirituali. Le sue composizioni mostrano una tendenza evolutiva, come scrisse lui stesso nella dedica dei Madrigali a quattro, cinque e sei voci del 1588 indirizzata all'accademico veronese conte Mario Bevilacqua, annunciando uno stile diverso dal precedente. A partire dal Sesto libro dei madrigali a cinque voci del 1594, Marenzio sviluppò uno stile declamatorio, ispirato dalle istanze della Camerata fiorentina e del melodramma incipiente, utilizzando in gran parte i testi poetici di Petrarca, Sannazaro, Tasso e Guarini. La sua produzione include anche numerose forme più semplici a tre o quattro voci su testi di vario metro, le villanelle. Dal I libro delle villanelle a tre voci pubblicato nel 1584 saranno eseguite *Lasso, non è, cor mio* e *O liete piante*.

La villanella è un esempio prezioso di poesia popolare, ovvero di poesia in cui vige un filtro raffinatamente letterario, infatti l'intera lirica *Venga quel bel Narciso che nel fonte* si fonda su di un complimento galante che viene riproposto all'interno della medesima situazione, cioè un raffinato gioco iterativo di paragoni con le divinità: Narciso, Ulisse, Orfeo e Giove.

Questo stesso gioco iterativo viene duplicato per quattro volte nel testo originale (per tre volte in quello di Da Nola) cambiando ad ogni strofa il termine di paragone, in un gioco cumulativo che affonda le radici in un'antichità lontanissima ma che qui viene riproposto in un'accezione raffinata, nobilitata da esempi mitologici. Nel primo caso il paragone investe la figura di Narciso, che non si sarebbe innamorato della propria immagine ma della donna a cui è rivolto il complimento galante, nel secondo caso il confronto è fatto con un 'Greco che destrusse Troia' con probabile riferimento ad Ulisse e nel terzo il parallelismo è con Orfeo; l'ultima terzina, in cui è presente Giove, non viene messa in musica dal compositore. La struttura del testo è formata da versi di endecasillabi con schema ABB, nel quale l'ultimo verso è uguale in ogni terzina.

A livello musicale la struttura è bipartita: abbiamo una sezione A nel quale vengono musicati i primi due versi di ogni terzina e caratterizzata da spigliatezza, velocità, vivacità e omoritmia. La sezione B mette in musica il verso *E fugga poi se puo con l'alma sciolta* ed è caratterizzata da un andamento a canone, con l'ingresso delle voci intermedie Altus e Tenor in omofonia e con l'entrata in stile imitativo prima del Bassus e poi del Cantus sulla nota Re.

Lodovico Agostini (Ferrara, 1534-1590) è stato un cantore e compositore italiano. Occupò la carica di maestro della cattedrale di Ferrara e dal 1578 fu al servizio del duca Alfonso II d'Este. È stato uno dei maggiori rappresentanti nello sviluppo della musica profana intorno alla fine del XVI secolo.

Le sue principali composizioni appartengono alla letteratura madrigalistica, non escluso un libro di *Canzoni alla napolitana a cinque voci* (1574), dedicato al cavaliere modenese Ottavio Morani, che per la struttura polifonica, si stacca da quel genere popolare al quale appartengono in generale le 'napolitane'.

La Villanella, forma poetico-musicale, sorse verso la fine del XV secolo a Napoli (anche detta villanella alla napoletana o semplicemente napoletana). Se, in un primo periodo del suo svolgimento, la villanella appare come il proseguimento dello spirito e dello stile originario della frottole, di cui conservava "elementi della simmetria e della omofonia" (secondo l'espressione di Gennaro Maria Monti), in seguito, uscita dall'ambiente

popolare, essa si raffina sviluppandosi in periodi musicali più complessi e assumendo aspetti di piacevole eleganza.

Nella villanella *Non t'arricordi* Agostini presenta un testo a carattere amoroso con toni, a tratti, scherzosi.

La lingua è il dialetto napoletano inserito in un linguaggio ibrido, misto, fra letterario e dialettale. Senza uno schema metrico fisso, i versi sono di varia misura. La struttura musicale è a 5 voci senza alcun artificio contrappuntistico, restando in un semplice stile accordale e omoritmico a carattere prevalentemente sillabico, con alcuni momenti dove vi è il predominio del *cantus*, vale a dire della melodia. Le voci superiori sono costruite su un moto retto delle parti che produce intervalli di terze, di seste o di terze e seste, mentre il basso è semplicemente un sostegno “armonico” del gioco melodico-contrappuntistico delle voci superiori, con salti di quarta e di quinta.

Fabrizio Dentice (Napoli 1539-Parma 1581) fu compositore, cantante e liutista. Durante la permanenza a Napoli nel periodo giovanile si dedicò allo studio della musica, della letteratura e del teatro, partecipando con il padre Luigi ad alcune rappresentazioni come attore. Si distinse come virtuoso liutista tant'è che Vincenzo Galilei lo definì “come raro suonatore di liuto et compositore di esso” e Adrian Le Roy, compositore chitarrista e liutista francese, riporta tra le accordature di liuto quella “alla maniera di Fabrizio Dentice”. Queste grandi doti lo portarono a viaggiare molto tra le città italiane (quali Roma, Parma, Modena, Venezia) e capitali europee come ad esempio Barcellona.

Dentice ha lasciato una grande ed interessante produzione di carattere sacro e profano, prediligendo la letteratura per il liuto. Una scrittura brillante e raffinata, con audaci soluzioni armoniche.

Fra le composizioni vocali Mottetti a cinque voci, Madrigali spirituali, un libro di antifone a quattro voci, *Benedictus* e *Miserere*, dieci opere sacre etc. Tra le sue composizioni ricordiamo *Amor che degg'io far* nella duplice versione a voce sola e a quattro voci e *Empio cor* anch'essa nella duplice versione a voce sola e a tre voci, contenute nel libro “Canzoni, arie...a voce sola ed a più voci con accompagnamento di liuto” di Cosimo Bottegari. *Amor che degg'io far* si presenta con un'intavolatura con il liuto in Sol e voce di Soprano. Evidente lo stile raffinato di Dentice, ricco di soluzioni armoniche.

L'andamento è melismatico con numerosi effetti cromatici e figure retoriche. L'organico nella trascrizione a quattro voci (soprano, mezzosoprano, tenore e basso). *Empio cor* si presenta con intavolatura con liuto in Sol, e voce di soprano. L'andamento è imitativo e melismatico, sono presenti molti madrigalismi, effetti cromatici e figure retoriche.

L'organico nella trascrizione a tre voci è per soprano, mezzosoprano e basso. Appare evidente la differenza con le trascrizioni polifoniche, composte sicuramente in precedenza, poiché il liuto, essendo uno strumento accordale, poteva eseguire agevolmente le parti delle altre voci, e questa soluzione favoriva la veicolazione della musica.

Il monaco benedettino Adriano Banchieri (Bologna, 1568-1634) fu musicista, compositore, teorico e costruttore di strumenti italiano vissuto tra il tardo Rinascimento e l'inizio dell'era Barocca.

Ricchissima e multiforme fu la creatività di Banchieri, il quale non si cimentò mai con il teatro musicale – la forma più rivoluzionaria emersa in quel periodo – ma preferì rimanere fedele al madrigale. In particolare, predilesse i madrigali drammatici di argomento e registro comico-realistico che, collegati da un *fil rouge* narrativo, venivano raggruppati in ‘commedia harmonica’.

Il genere si sviluppò nel tardo Cinquecento come musica da intrattenimento che rappresenta una via di mezzo tra il madrigale aulico e le forme più leggere come villanelle, balletti e canzonette, con un gusto popolaresco e pungente che rasenta spesso il grottesco.

Banchieri compose madrigali di carattere giocoso riuniti in raccolte più o meno unitarie, caratterizzate dalla presenza di personaggi da commedia. Le raccolte raccontano una storia in forma di piccola commedia. Ad esempio, *Il festino nella sera del giovedì grasso* (1608) rivela l'indole del compositore e l'efficacia del suo ingegno, in quanto è il prodotto della sua natura incline all'umorismo. È pubblicato come opera diciottesima e si presenta nella forma di un divertimento offerto agli ospiti di una festa di carnevale: si tratta di diciotto brani che hanno come protagonisti vari personaggi o meglio 'maschere'.

La scrittura dei brani è differenziata, in modo da mostrare le possibilità compositive della 'seconda prattica'. Nell'opera si alternano onomatopee di versi degli animali, come nel *Contrappunto bestiale alla mente*, richiami di venditori di strada, fino al serio *Gl'Amanti cantano un madrigale*. In quest'ultimo la particolarità sta nel fatto che, a differenza degli altri brani presenti ne *Il festino nella sera del giovedì grasso* – dove è presentato un campionario di tutti generi popolareschi –, qui l'autore riprende con finalità parodiche lo stile polifonico imitativo.

Il madrigale cantato dagli amanti è *Ardo sì ma non t'amo* il cui testo di Giovanni Battista Guarini ha avuto una fortuna enorme, tanto da essere stato musicato circa sessanta volte. Banchieri perviene a risultati umoristici con una partitura a più strati, e con un'arte compositiva più fine di quanto appaia a prima vista. È particolarmente evidente come l'espressività dei due linguaggi, musicale e poetico, raggiunga punte di raffinatezza notevoli. L'esile schema narrativo si presta a essere eseguito nelle case dei nobili o dei borghesi. Anche se in forma di concerto, la rappresentazione ha mantenuto tutta la gioiosa irriverenza di una piccola *pièce* da commedia dell'arte messa in musica.

Il concerto costituisce un viaggio musicale che accompagna l'ascoltatore moderno in un'ambientazione ricca di colori, ritmi e melodie, volte a portare sulla scena l'immagine di un'umanità vitale e spigliata.

Claudio Monteverdi (Cremona, 1567-Venezia, 1643).

Il *Quarto Libro de' Madrigali*, fu pubblicato a Venezia dall'editore Ricciardo Amadino nel 1603, dopo ben undici anni di silenzio editoriale dell'autore: questo notevole periodo, più volte rilevato dagli studiosi monteverdiani, sembra eccessivo per un compositore che aveva pubblicato i suoi lavori precedenti a due, tre anni di distanza.

Molti avvenimenti segnano la vita del compositore che probabilmente ritardano l'uscita di quest'opera: nel 1594 (l'anno di morte di G.P. Palestrina e O. di Lasso e l'anno della pubblicazione del *Primo Libro di Madrigali* di Gesualdo) solo quattro sue Canzonette escono in un'antologia, mentre nel 1595 egli parte da Mantova per l'Ungheria al seguito del Duca Vincenzo Gonzaga, infervorato dalla crociata promossa da Rodolfo II d'Asburgo contro i turchi. Il duca, sicuramente più interessato all'evento mondano che alla guerra, con tutta calma coglie l'occasione della crociata per visitare città come Trento, Innsbruck, Linz, Praga e Vienna, nelle quali è ospitato insieme alla sua corte viaggiante, completa di tutte le comodità.

Il Quarto Libro, giudicato come uno dei più affascinanti, prosegue quell'innovazione espressiva, quella ricerca dei procedimenti inventivi mai sperimentati fino a quel momento, che era stata la caratteristica del Terzo. Tale peculiarità arriverà fino al libro successivo: infatti, il Quinto Libro, di poco posteriore è intimamente legato al Quarto negli

atteggiamenti stilistici ed è, forse, per la maggioranza dei madrigali, una sua appendice e allo stesso tempo una sua naturale prosecuzione.

Le immagini ricorrenti di questa antologia di madrigali sono la natura e le scene pastorali, intrecciate con i consueti temi amorosi. Monteverdi dipinge con delicatezza e intensità impareggiabili il canto di uccelli, il fruscio del vento, la bellezza dei fiori e della natura, esaltando le immagini poetiche evocate dalla maestria retorica di Tasso, Guarini e Petrarca. Il testo di *Quell'augellin*, dovuto a Giovanni Battista Guarini (1538-1612), rimanda il cinguettare dell'uccellino all'ardore della passione amorosa resi entrambi con melodie ricche di fioriture.

Luzzasco Luzzaschi nacque a Ferrara, probabilmente nel 1545, la prima fase della formazione musicale fu certamente segnata dal rapporto che lo legò a due personalità di grande rilievo: Cipriano de Rore e Jacques Brumel. Il rapporto con quest'ultimo era da collegarsi alla comune appartenenza dei due alla cappella ducale di Ferrara dove Luzzasco era entrato fin dal 1561 come cantore, tre anni dopo, alla morte di Brumel, gli succedette nella carica di primo organista.

L'esordio sulla scena pubblica avvenne con le stampe del *Primo libro di ricercari* a Venezia 1570 circa, per l'editore Gardano. Nella sua prima opera scelse un genere radicato nella tradizione che gli consentì di testimoniare sia l'assimilazione delle tecniche sia la fecondità dell'*inventio* musicale. Nel 1571 venne alla luce il suo *Primo libro de' madrigali a cinque voci* pubblicato a Ferrara e dedicato a Lucrezia d'Este Della Rovere principessa di Urbino, cui seguirà il *Secondo libro de' madrigali a cinque voci* dedicato a Leonora d'Este.

In quegli anni la sua particolare predilezione per la musica portò alla creazione del celebrato 'concerto delle dame' che segnò non solo la vita musicale ferrarese ma di tutta Italia.

Alla duchessa Margherita Gonzaga, che abbracciò simbolicamente l'arco dei suoi anni ferraresi, venne dedicato non per caso il suo *Terzo libro de madrigali a cinque voci* stampato a Venezia nel 1582 da Gardano.

Fu ammirato e stimato da Carlo Gesualdo principe di Venosa e godette di una reputazione che andò oltre il Ducato estense.

Al *Sesto libro di madrigali* pubblicato a Ferrara da Baldini nel 1596 inoltre risalgono testimonianze che definirono una nuova sintassi della polifonia tardo cinquecentesca teorizzando a livello di progettualità una dipendenza della musica dalla poesia che paradossalmente venne tradotta nell'autonomo trionfo di un linguaggio musicale che riscrisse completamente i paradigmi percettivi e interpretativi del testo letterario. La predilezione per il madrigale, rispetto alle altre forme poetiche, si piegò meglio alle esigenze di scrittura polifonica ormai volutamente disarticolata e frammentata, pronta a sottolineare il cangiante succedersi di affetti diversi con 'nuovi modi' e nuove intenzioni.

Nel 1604 pubblicò il *Settimo libro de madrigali a cinque voci* a Venezia, la sua ultima raccolta. Si tratta di una raccolta eterogenea dove confluiscono lavori anche molto anteriori alla data di pubblicazione.

Come si apprende dagli *Annali della città di Ferrara* di C. Olivi, adì 10 settembre 1607 in Ferrara morì Luzzasco Luzzaschi, eccellente musico, che a questi tempi era il primo musico dell'Italia in questa professione.

Il madrigale *Itene o mie querele* presente all'interno della raccolta del *Sesto libro de madrigali a cinque voci* risulta apparentemente di autore ignoto, Gesualdo ne farà intonazione parafrasando tale brano, *Itene o miei sospiri* pubblicata nel *Quinto libro di madrigali a cinque voci*.

Inoltre si evidenzia che Gesualdo ricorre ad una cadenza sospesa seguita da una pausa per concludere una sezione della composizione, ed inizia la frase successiva sul tono prima non raggiunto dal moto cadenzale. Questo espediente ricorre molto spesso nelle composizioni di Luzzasco Luzzaschi e fu uno dei non pochi artifici linguistici che Gesualdo mutuò dal compositore ferrarese: come ad esempio si veda la conclusione della prima frase del madrigale luzzaschiano.

L'intonazione del madrigale di Luzzasco presenta le cinque voci che si muovono per omoritmia nel primo verso, con dei lussureggianti melismi presenti nella linea melodica del soprano sulla parola *precipitose a volo*, dando immagine chiara e nitida del movimento motorio di un volo, inoltre demarca gli affetti delle parole *pietà, dolorosi, stridi* con progressioni di gradi congiunti e cromatismi ascendenti, fino a toccare il *climax* melodico approdando sul La4.

Nell'intonazione del verso *cangerò lieto* l'espediente ritmico di un tempo imperfetto con prolazione perfetta demarca il senso di felicità che il verso evoca con ritmica ternaria donando all'interno di una struttura ritmica binaria uno sprazzo di colore festoso. Presenta delle entrate a canone tra le varie voci che si ricongiungono sull'endecasillabo *ch'ella mi sia dolcemente crudele* per raggiungere una perfetta omoritmia al distico finale in cui tutte le voci ripercorrono l'ascesa dei gradi congiunti fino alla cadenza conclusiva. Il testo è suddiviso in versi settenari ed endecasillabi, presumibilmente due quartine con un distico finale in rima baciata AA. Presenta delle allitterazioni all'interno delle quartine volutamente per demarcare incisivamente il significato della parola.

Le prime composizioni a stampa di Pomponio Nenna (Bari, 1556-Roma, 1608) sono un'iniziativa di Giovanni de Antiquis, pubblicate a Venezia dai Gardano nel 1574. Questa raccolta comprende quattro villanelle alla napolitana a tre voci. Al 1582 risale la raccolta intitolata *Primo libro di madrigali a cinque voci*.

Il compositore si trasferisce a Napoli, al servizio di Carlo Gesualdo dal 1594 al 1599. Il rapporto con il principe occupa un posto di rilievo nella sua vita e nella vicenda artistica. Nel 1606 frequenta gli ambienti di Napoli, mentre nel 1608, anno della morte, la sua presenza è attestata negli ambienti romani al servizio di Francesco Borghese duca di Rignano. La produzione musicale di Nenna si conclude con i *Responsorii di Natale e di Settimana Santa a quattro voci*, pubblicati a Napoli nel 1607 e ristampati nel 1622.

Nella sua scrittura si alternano due opposte cifre stilistiche: da una parte, i componimenti di carattere idillico e leggiadro, dove si apprezza una ricca e sciolta sonorità accordale con episodi di contrappunto lineare; d'altro canto, pagine patetiche e struggenti, in cui si sfruttano a piene mani le risorse del cromatismo nella condotta melodica e l'impiego di dissonanze concatenate tipiche dell'*entourage* di Carlo Gesualdo.

Autore della lirica *Eccomi pronta ai baci* è Giovan Battista Marino (Napoli, 1569-1625), poeta di corte ed emblematico rappresentante del barocco. Il modello di questi versi sembrerebbe Torquato Tasso, poeta amatissimo da Marino, qui citato per la sua favola pastorale *Aminta*. La lirica ha, infatti, un forte potenziale drammaturgico e inscena un fresco quadretto realistico; il riferimento al modello si potrebbe scorgere nel nome di Ergasto. Quest'ultimo, uno dei pastori dell'*Aminta*, dietro cui si celerebbe lo stesso Tasso, diviene qui l'interlocutore in ombra della poesia. Il testo si può suddividere in due sequenze: nella prima compare la richiesta della fanciulla che, pur languidamente disposta a cedere, chiede di essere risparmiata dai segni dei *denti mordaci*; nella seconda parte emerge il disappunto della ragazza per il comportamento aggressivo dell'amante (*ah, ah tu mi segnasti*). La struttura metrica asseconda tale divisione dei contenuti: la prima sequenza ha lo schema tipico di una sestina con i primi quattro versi in rima alter-

nata e il distico finale in rima baciata e presenta un libero avvicendamento di settenari ed endecasillabi, spesso con movimenti di *enjambement* sintattico che impediscono la nitida demarcazione ritmica dei singoli versi. La seconda parte del 'dispetto' amoroso è racchiusa, invece, in una terzina che presenta un epilogo d'immediatezza colloquiale.

La scrittura musicale si pone nel solco della *varietas* di stili tipica del madrigale e propone una drammatizzazione del testo. Il primo verso si muove in omoritmia prevalentemente a valori larghi e la sua conclusione è nettamente demarcata dalla simultanea pausa in tutte le voci. La linea melodica è mossa e sostenuta anche da una notevole vivacità della figurazione ritmica che si conclude con una cadenza su valori larghi preceduta da pausa in tutte le voci. La dizione dei due versi successivi viene ancora proposta in omoritmia e si conclude con una clausola a valori larghi con la presenza di un semitono cromatico che non risolve e di una sesta discendente alla voce del *Bassus*.

Carlo Gesualdo da Venosa (Venosa, 1566-Gesualdo, 1613).

Appartenente ad un ceto dell'alta aristocrazia napoletana e grazie al prestigio derivante dall'autorità del cardinale Alfonso, zio paterno (arcivescovo di Napoli e decano del S. Collegio), iniziò in tenera età lo studio della musica, dimostrando grande talento e frequentando i più importanti compositori dell'epoca. Nel 1586 sposò Maria D'Avalos ma le nozze si conclusero con un drammatico e molto celebre epilogo: l'uccisione della moglie e dell'amante, Fabrizio Pignatelli Carafa, duca D'Andria nell'ottobre del 1590. Gli studi del modo tonale cromatico ed enarmonico greco permisero a Gesualdo di creare uno stile tutto proprio e lontano dai suoi predecessori, compose Madrigali a 5 e 6 voci in cui la maniera patetica e appassionata ricerca moderne armonie dissonanti (cromatismi), il contrappunto è arricchito d'ingegnosi artifici. Il suo stile inconfondibile e la sua scrittura polifonica verranno presi a modello per l'intero Seicento, riscontrando interesse anche di compositori del Novecento come Igor Stravinskij (*Monumentum pro Gesualdo* del 1960).

Come esser può ch'io viva del poeta contemporaneo Alessandro Gatti, è tratto dal Primo libro dei madrigali a cinque voci stampato a Ferrara nel 1594. Il brano presenta un organico di cinque voci, soprano, mezzosoprano, contralto, tenore e basso. Dissonanze e cromatismi sono presenti sulle parole evidenziate in grassetto: *Come esser può ch'io viva, se m'uccidi? E come vuoi ch'io **mora,***

*se mi dai vita ancora? Fra due mi tieni, onde, tra **morte e vita,** Vivendo **moro** e non vivendo ho **vita.*** Nel distico finale, con rima baciata, sono presenti allitterazioni e altre figure poetiche, le voci si muovono per note ribattute, gradi congiunti e piccoli salti di terza, tipiche di questo periodo per rimarcare l'elemento fondamentale del "patetico".

Programma di sala a cura di
*Antonio Borrelli, Benedetta Broegg, Antonio Criscuoli, Denise Giampà,
Francesco Lanzaro, Vincenzo La Tempa,*
Studenti del corso di secondo livello in DISCAMUS – Discipline Storiche,
Critiche e Analitiche della Musica –
coordinati dalla Prof.ssa *Marina Marino*

La Summer School, *Carlo Gesualdo*, istituita nel giugno 2019, si giova del patrocinio scientifico del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno. Ideata dalla Fondazione Carlo Gesualdo, si configura come polo culturale di eccellenza nell'intento di promuoverne intorno alla figura del grande madrigalista Carlo Gesualdo una valorizzazione operativa del patrimonio artistico, letterario e musicale del territorio.

Destinatari

Il percorso formativo è indirizzato principalmente a laureandi, studenti universitari iscritti ad un corso di laurea triennale e magistrale e/o iscritti a conservatori, licei musicali e coreutici, a laureati, che intendano qualificare il proprio curriculum studiorum con l'acquisizione di attività formative integrative e a docenti di scuola secondaria superiore, per i quali la partecipazione ai suddetti corsi si configura come occasione di confronto e aggiornamento professionale.

Struttura didattica

La scuola si articola in due curricula didattici: letterario e musicologico e si struttura attraverso incontri seminari, attività di laboratorio sollecitati da conferenze tenute da studiosi italiani e stranieri accreditati nei rispettivi settori disciplinari.

REFERENTI

Milena Iodice
Presidente dell'Associazione di promozione sociale Carlo Gesualdo

Edgardo Pesiri
Presidente Onorario
dell'Associazione di promozione sociale Carlo Gesualdo

Epifanio Ajello
Università degli Studi di Salerno

Rosa Giulio
Responsabile Scientifico della Sezione d'Italianistica
Università degli Studi di Salerno

Alberto Granese
Università degli Studi di Salerno

Milena Montanile
Università degli Studi di Salerno
Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale

Carlo Santoli
Università degli Studi di Salerno

Maria Gabriella Della Sala
Direttore del Conservatorio di Musica "Domenico Cimarosa" - Avellino

