



MARCO VINCENZI

RAINBOW
classics

Marco Vincenzi
Harpsichord-Cembalo

BERNARDO STORACE
Selva di Varie Composizioni

volume II

The composer

Even though he published one of the most important keyboard collections of the 17th century (*Selva di Varie Compositioni* - a 'forest of varied compositions'), we know next to nothing about Storace. Indeed our only secure information is that given on the volume's title-page, which tells us that in 1664 (the year of publication) he was vice maestro di cappella to the Senate of Messina, Sicily. A certain mystery also surrounds the edition itself, for in the front matter of the sole surviving copy (today at the Conservatory of Naples), a space is left for the name of the (Venetian) printer and a whole empty page for the dedication.

As for his background, the debate is again wide open. On stylistic grounds, some scholars have detected a distinct North Italian influence, but that could just mean he had closely studied Frescobaldi's music - and which of his contemporaries hadn't? Others have chosen to make him 'belong' to the Neapolitan school, as a natural descendant of composers such as Mayone, Trabaci and Salvatore. But his works show neither their passion for strict counterpoint nor (in consequence) their custom of publishing keyboard music in open score. In support of the second hypothesis, however, his surname has a distinctly southern ring, thus making him plausibly related to another Storace: a certain Stefano Storace of Torre Annunziata (near Naples), a double bass player who emigrated to London in the early 18th century, better known today as the father of Nancy Storace, the soprano who created the role of Susanna in Mozart's *Le nozze di Figaro*.

His music in context

As for the music itself, it has always attracted a measure of attention from musicologists for a particular reason. It helps to fill an intriguing gap in the history of keyboard music: that separating the early 17th-century style, with its dense synthesis of counterpoint and chromatic innovation (see Frescobaldi), from that of the end of the century, with its light, bustling, diatonic textures (see Pasquini and Alessandro Scarlatti). This transformation is generally seen as a symptom of the definitive decline, indeed collapse, of Italian keyboard music (with Domenico Scarlatti uncomfortably featuring as an 'exception'). According to this view, the keyboard helplessly succumbed to the two towering influences of contemporary music: the new opera and the virtuoso violinists. In other words, the keyboard composer (who was often an opera composer as well) increasingly resorted to the transparent two-part textures of opera and to note-spinning of the kind made popular by the violin literature.

Though the changes were by no means as rapid or radical as is often made out, there is of course some truth in this picture. In Storace's case we have already detected an apparent indifference to counterpoint, though admittedly this was possibly due to 'market forces' and to patronage rather than to personal preference. After all, there is nothing half-hearted about his two recer-

cari: the first (Recercar), an overt tribute to Frescobaldi (its first subject is drawn from the Fiori Musicali), is nothing less than a 'triple-fugue'; the second (Recercar di legature), a 'legature' experiment rife with false relations in the harsh fourth mode. In the other contrapuntal forms, however, signs of fatigue abound: while the canzona just manages to survive in a somewhat diluted form, the capriccio is entirely phased out (to the extent that the term is here used to mean something completely different: a set of variations).

Moreover, we detect distinct 'classicizing' traits in Storace's work, betraying contemporary pressures that encouraged composers to abandon the more fragmental, affective tendencies of the earlier style and to engage instead in writing longer and more rationally organised pieces based on the principles of tonality. This is particularly evident in the variations, which form the bulk of his output. First, a single rhythmic-melodic figure is consistently used to unify each variation (instead of the more 'affective' chopping and changing of the earlier masters). Second, each set of variations is carefully sequenced so that it starts with short motifs in longer note values (crochet/quaver) and ends either with continuous semiquaver runs or a suitable dance type (generally a corrente). The three passamezzo sets, which have eight variations each, could almost be described as being cast in four 'movements': with Variations 5 and 6 explicitly designated as 'gagliarda', 7 and 8 as 'corrente'. The Spagnetta again pairs its six variations, though in a different way: an ascending figure opens the uneven numbers, a descending figure the even ones. Criteria of balance are equally strong features of the passacaglias, as we shall see below. A good perspective on the distance covered by Storace since Frescobaldi's day is provided by the thirteenth (third-last) variation of the Cinque Passi, where we encounter a rare lapse into the earlier, 'affective' style.

The Selva: its contents

On the surface, the assortment of compositions listed at the back of the 1664 edition differs little from those of 50 years earlier: in other words, improvisatory preludes (toccate), contrapuntal works (ricercari, canzoni), dances (balletti, correnti) and variation forms (partite, passagagli, etc.); even a battaglia and pastorale. What has changed is the whole distribution and balance of the collection. Eased out of their privileged position are the two mainstays of the earlier compendia, the toccata and canzona. Where Frescobaldi treats us to a dozen toccatas and a half-dozen canzonas, Storace provides a paltry two each. In their stead, he offers an imposing concentration of variation forms (particularly the passamezzo and that relative newcomer, the passacaglia), which account for a good three-quarters of the book.

Though, as usual, both harpsichord and organ are specified on the title-page, there is no doubt that the balance is tipped in favour of the harpsichord.

The 'minor' forms: toccata, canzona, correnti, battaglia and pastorale

In the hands of Merulo, Trabaci and Frescobaldi the toccata had developed from a rather amorphous accumulation of extemporaneous gestures - chords, scales, ostinato patterns, imitative points, etc. - into a musical form of unprecedented sophistication, complexity and concentration, without foregoing any of its authentic improvisatory character. The canzona, on the other hand, was a contrapuntal form, similar to the fugue (of which it was an antecedent) yet divided into various sections, each with a distinct theme. For Storace, it seems, neither had retained much appeal - at least as separate forms. Compared to the earlier models, his toccatas are short-winded and lay a greater emphasis on fluency, at the expense of expression, contrast and surprise. His canzonas, on the other hand, have a tendency to carry on by inertia: once the interplay of 'theme + accompanying-figure' has been established at the start of the piece, the agreeable pattern is merely extended, in different voices and at different pitches. His most important contribution is his intuition that the two forms would benefit from being combined. The first pairing (in G) anticipates the prelude-and-fugue formula so crucial to the following century by attaching a one-section Canzon to a Toccata of similar length in the same key. The Toccata e Canzon in F, on the other hand, sandwiches a two-section canzona between two short toccata episodes, in a way that is reminiscent of the contemporary préludes non mesurés.

Careful structuring is again a feature of both the Ballo della battaglia and the Pastorale. The former, significantly termed a 'ballo', abandons both the more explicitly onomatopoeic-narrative approach of the well-known keyboard battles of Byrd and Frescobaldi in favour of a symmetrically articulated dance pattern (with rondo reprises) on a theme in the fanfare style. The Pastorale again seems less concerned with generating a bucolic, 'Christmas' atmosphere as in working out what could legitimately be termed a 'fantasia on one note'. For though the differences between Storace's piece and Purcell's near-contemporary viol-consort piece are marked, there is a fascinating similarity in the way the harmonic monotony (ten minutes over a pedal D supporting just two chords) brings to the surface a wealth of rhythmic vitality.

Finally, in the two correnti Storace shows himself to be a worthy successor to Frescobaldi and Michelangelo Rossi in what was the least predictable of dance forms. As such he masters the subtle interplay of brilliance and modulation with just the right degree of recklessness.

The variations: terminology and definitions

The lack of 'terminological precision' with which 17th-century composers defined their variation pieces has always generated confusion - and (of course) much musicological debate. Though this need not concern us here, it is worth pointing out that Storace refers to his variations in a variety of ways: 'capriccio', 'aria', 'partite', 'passagagli', 'ciaccona', 'balletto' or even (in the case of the Romanesca, Monica and Follia) by no term at all. Formally speaking, the only real distinction concerns the length of the respective themes. On

the one hand, there were the extended themes, each generally articulated into four phrases. Within this category, some (*Passo e Mezzo*, *Romanesca* and *Spagnoletta*) were slightly longer than others (*Monica*, *Ruggiero* and *Follia*). The number of variations could vary greatly (from 6 to 18 in Storace's case; while for formal reasons, as we saw above, the three passamezzo sets settle for 8 variations apiece), but each variation was essentially a self-contained unit that could be played separately - and no doubt often was.

On the other hand, there were the continuous themes, the *Passagagli* and the *Ciaccona*, consisting of a mere two-bar cadential phrase, with the end of one variation acting as the beginning of the next. As the number of variations was correspondingly large (the A minor passacaglia has as many as 98), the works were divided into sections of varying length and (in the third and fourth) of different key - which again could be played on their own. (Interestingly, in the volume's index the passacaglias are itemised by key, thus giving the impression that there are nine, not four, works in this form.)

In between these two categories of variation (the self-contained and the continuous) stands one of the most interesting works of the whole collection: the 15 'partite' on the *Cinque Passi*, a hybrid theme combining the longer format of the former category (there are three consecutive cadences on D, A and D) with the element of circularity of the latter.

The variations: themes

As for the music itself, the themes are not 'tunes' in the commonly accepted sense, but harmonic patterns over which melodies and figurations were superimposed. Each piece, therefore, starts with Variation 1. Nor is there a distinct, unchanging bass line (*Ruggiero* being an exception). Indeed a strong feature of all the works is the way the bass line is continually varied: through octave transposition, syncopation, suspension, diminution of note values, etc. Some of the themes, like the passamezzo '*antico*' (here the C minor and E minor '*Passo e Mezzo*') and the *Follia*, have modal features that were attractively anachronistic even in Storace's day (e.g. an F major chord in the key of G). Others, notably *Ruggiero*, are more forthrightly tonal. Almost all were traditional themes of varying provenance, and as such had been standard 'variation material' for the previous half-century. The *Passagagli* and *Ciaccona*, were relative newcomers (becoming popular in the 1620s), while the *Cinque Passi* - which is related to the five steps of the galliard - is a distinct rarity (only one previous case has been traced). The big exception is the attractive *Balletto*, based on a genuine tune, presumably written by Storace himself.

The variations: identity

The information given in the preceding sections might well suggest that the above themes, based as they are on routine harmonic formulas, were largely indistinguishable from one another. But for Storace's contemporaries each had a specific 'identity' that made sense of the work.

And though these identities were already somewhat obscured (by the time Corelli got his hands on the *Follia* it was just an attractive string of chords), Storace was still close enough to the tradition to feel their effects.

Reconstructing those identities is one of the harder (though more rewarding) challenges facing the modern performer of this repertoire. Sometimes the clues look distinctly promising. The *Passamezzo*, for example, was a dance with definite steps (which to a certain extent can be reconstructed), though obviously recapturing its exact character or style is largely beyond us. In the case of *Ruggiero*, the clues are more eloquent, for its disarmingly simple bass line was once graced with the poet Ariosto's moving tribute to a lover's enduring fidelity ('Ruggier qual sempre fui...'). Elsewhere, as with the *Follia* or the *Romanesca*, we are largely in the dark - despite the mountains of data unearthed by musicologists. For after tracing the hundreds of composers from Spain, Italy, France, England and Germany who used these themes, are we really any closer to understanding what they meant?

The passacaglia in context

Finally, a few words about the four grand *passagagli* (and the *ciaccona*) that form the heart of Storace's *Selva*. Probably deriving from the Spanish '*pasa calle*' (to process down the street), the *passacaglia* - in its many variant spellings - consists of a series of variations over just four descending bass notes, typically D-C-Bb-A: a sequence that could be indefinitely repeated. Frescobaldi notoriously gave up counting at 'a hundred'. The scheme thus had a authentically processional quality, while the relentless stepwise descent of the bass line imparted a sense of 'gravity'. Finally, the sharp focus on the descending seventh and sixth of the minor scale (notes 2 and 3) suggested connotations of tragic suffering that were surely not missed by the 17th-century masters. Indeed, despite its popularity in the keyboard literature, the main success of the *passacaglia* was in contemporary Venetian opera, where it became the standard vehicle for the tragic lament.

The seminal work in this form, and the undisputed model for all further keyboard versions, was Frescobaldi's *Cento Passacagli*, published in 1637. In it Frescobaldi essentially 'toccata-ized' the *passacaglia*, by articulating the steam-rolling rhythmic-harmonic structure with a plethora of conflicting textures, modulations and changes of pace (which paradoxically reinforce the sense of overall unity rather than dissipate it). In the process he drew on a well-stocked armoury of cross-accents, false relations, crunching discords and sudden changes of direction to outline a spectrum of moods ranging from frenzied elation to melancholy and despair. In Storace's four *passacaglias* much of the Frescobaldi model is retained. We still have the chromaticisms, suspensions, syncopations and false relations (though by no means so many). And, more important, we still experience that characteristic ambivalence between the improvisational (the artfully haphazard) and the compositional (the haphazardly polyphonic), though again there is an element of 'control' quite foreign to the earlier master.

The 'passagagli' of the Selva

What, then, are the distinguishing features of Storace's works in this medium? First, the key experimentation is more explicit. The first two passacaglias (*Passagagli sopra A la mi re...* and *Passagagli sopra C sol fa ut...*) forge all modulation and obstinately stay in the same key from beginning to end (A minor and C minor, respectively). The third and fourth (*Passagagli sopra D sol...* and *Passagagli sopra Fe fa ut...*), on the other hand, are ordered according to rationally conceived sequences: the third, which spends most of the time in major keys (almost a contradiction in terms for a passacaglia), moves through a cycle of ascending fifths (D major, A major, E major, B minor); the fourth, which takes in three distinctly unconventional keys, moves through a cycle of descending fifths (F minor, B flat minor and E flat major).

Dry as these data may be to all but the musicologist, they do in fact have a close bearing on the actual consistency of the pieces. The passacaglia, we must remember, was an improvisational form, so it is more than likely that Storace's innovations owed much to his experiences improvising passacaglias in different keys, to his analysis of the hand positions dictated by the different keys and to his assimilation of the musical designs generated by those hand positions. In other words, the scale figurations, trills, textures and speeds generated by B flat minor or E flat major would naturally differ from those of the 'classic' D minor (a key Storace studiously avoided). The fluency of the A minor passacaglia, for example, contrasts with the more studied, contrapuntal approach of the C minor work.

The second point is that Storace's works are more self-consciously formal and 'classical', which means that the overall effect of each piece is heavily dependent on the distribution, pacing and balance of its constituent sections. The first passacaglia has six sections (respectively of 31, 8, 7, 13, 19 and 20 variations), each following the standard pattern of increasing acceleration. The second could be described as being in three distinct 'movements' (of 27, 14 and 20 variations). The third, in many respects the most complex, incorporates a recurring 'pastorale' section. Finally, in the fourth it is the element of balance particularly strikes one, for the two minor-key sections exactly match in length the concluding major-key section (21+15 [=36] + 36 variations). Furthermore, within this final section there are distinct hints of a 'rondo' plan (with returns of the opening idea at variations 19 and 33).

Finally, we come to the Ciaccona, which Frescobaldi had always used in combination with other forms (notably as the euphoric counterpart to the passacaglia, but also with the balletto and corrente). Storace treats it independently, according it a broad overall plan of its own (ABA). The two outer sections in C major combine the essential characteristics of the ciaccona: a few variations consisting of syncopated thrusts, followed by a rush of exuberant figuration. In between, in marked contrast with the outer movements yet still using the same harmonic framework, are sandwiched two very similar sections in F major and B flat major in a steady, flowing 9/8.

In conclusion, though it is sometimes voiced that Frescobaldi had utterly exhausted the potential of the Italian passacaglia and ciaccona before other composers had a chance to lay their hands on it, the five extensive pieces in Storace's collection point not so much to decay as to unprecedented health. Indeed the passacaglia worthily succeeds the venerable toccata as the natural forum for complex musical statements.

Hugh Ward-Perkins

Marco Vincenzi, from Verona, studied organ with Umberto Forni and harpsichord with Sergio Vartolo, respectively at the conservatories of Verona and Mantua. He subsequently attended courses held by leading specialists (Tilney and Koopman for the harpsichord; Uriol, Tagliavini and Van de Pol for early and Baroque organ music; Langlais for the Romantic and contemporary repertoire). An interest in Gregorian chant led him to study its uses and its interpretation with Professors Agustoni and Billecocq. He plays in, and directs, various Baroque ensembles and has made a number of recordings. He is organist of the historic De Lorenzi organ of Pescantina and teaches harpsichord at the Conservatory of Potenza.



Il compositore

Storace, l'autore di una delle più importanti collezioni seicentesche di musica per tastiera, rimane tuttora un compositore sconosciuto, su cui l'unica sicura notizia - tratta proprio dal frontespizio della raccolta - è che nel 1664, l'anno di stampa, era 'vice maestro di cappella' presso il senato di Messina. Nulla di più. Inoltre, un certo mistero circonda anche la pubblicazione stessa, perché l'unica copia (oggi conservata al conservatorio di Napoli) omette, per motivi inspiegati, sia di indicare il nome dell'editore (veneziano) sia di includere la consueta dedica (per la quale era predisposta una pagina vuota).

Anche sulla provenienza e formazione del compositore il dibattito resta aperto. Da una parte, gli si attribuiscono dei tratti stilistici tipicamente centro-settentrionali - un indizio che, però, ha scarso valore perché implica solo uno studio/attento delle musiche di Frescobaldi (come si può riscontrare in qualsiasi altro musicista della sua epoca, e non solo d'Italia) Dall'altra, viene ammesso come compositore della 'scuola napoletana' (come discendente di Mayone, Trabaci e Salvatore), anche se con questi non condivide né l'attaccamento al contrappunto rigoroso né - di conseguenza - l'abitudine di pubblicare in partitura anziché nella più comoda intavolatura prediletta dai compositori da Roma in su. Tuttavia, in sostegno della seconda ipotesi (o almeno di una matrice meridionale), c'è non solo l'inconfondibile 'suono' del cognome ma anche la possibilità che il nostro fosse imparato con quel Stefano Storace, contrabbassista di Torre Annunziata, che si stabilì a Londra all'inizio del settecento, più noto oggi come padre di Nancy Storace, la prima 'Susanna' ne la storia de Le nozze di Figaro.

La sua musica in contesto

Per i musicologi, la musica di Storace ha sempre suscitato un certo interesse, come testimonianza di una transizione importante nella storia della musica tastieristica: quella che separa lo stile del primo seicento, con la sua densa sintesi di contrappunto ed innovazioni cromatiche (vedi Frescobaldi), dallo stile leggero, agile e prettamente diatonico del fine secolo (vedi Pasquini e Alessandro Scarlatti); una trasformazione spesso giudicata sintomo del declino, se non del collasso definitivo, della musica tastieristica italiana, la quale - con la 'scomoda' eccezione di Domenico Scarlatti - si arrende supinamente alle due grandi influenze dell'epoca: l'opera e le scuole violinistiche. In pratica, il compositore-cembalista (che spesso era anche operista) si sarebbe 'adeguato', ricorrendo da una parte alla scrittura trasparente e sostanzialmente monodica dell'opera, dall'altra alle figurazioni brillanti divulgate dai violinisti virtuosi.

Tale quadro, però, rappresenta solo una parte della verità - anche perché capita raramente nella storia della musica di assistere a cambiamenti così netti, radicali e diffusi. Il contrappunto, come si evince da numerosi esempi, non morì affatto in Italia. E anche nel caso di Storace il disinte-

resse per le forme contrappuntistiche era forse più apparente che reale, attribuibile maggiormente a certe forze di mercato e al mecenatismo che alla propria indole. Di una notevole sostanza e per nulla ridondanti, per esempio, sono i due ricercari: il primo (Recercar) è un degnissimo omaggio a Frescobaldi in forma di 'tripla fuga' con primo soggetto tratto dai Fiori musicali; il secondo (Recercar di legature), un severissimo esperimento di 'legature' nel aspro quarto modo, pieno di false relazioni. Nelle altre forme polifoniche, invece, si notano dei cedimenti: da una parte la canzone mostra segni di stanchezza, ricorrendo spesso alla facile routine, dall'altra il capriccio sparisce (al punto che nella Selva il termine viene usato con tutt'altro significato: per designare delle semplici variazioni).

Inoltre vi sono delle chiare avvisaglie di un nuovo ordine musicale di stampo razionalistico: tendenze che portano i compositori a concepire brani di più ampia durata secondo i principi emergenti della tonalità ed a respingere gli elementi più affettivi e frammentari del periodo precedente. Uno sguardo alle opere di Storace, e particolarmente alle variazioni (che rappresentano la mole della sua produzione), rivela evidenti tratti 'classiceggianti': innanzitutto l'uso di un'unica figura ritmico-melodica che unisca ogni variazione (a differenza dei procedimenti più discontinui dei suoi predecessori); poi la tendenza a ordinare la serie di variazioni in una sequenza graduata, che inizia con brevi cellule di semiminime e crome e che termina o con passaggi di semicrome o con ritmi di danza. Nei passamezzo, poi, le otto variazioni sono accoppiate in modo da suddividere il brano egualmente in quattro 'movimenti' (con la quinta e sesta variazione designate come 'gagliarda', la settima e ottava come 'corrente'). Nella Spagnioletta tale binarietà si evidenzia negli incisi iniziali di ogni variazione: un motivo ascendente nelle variazioni dispari, discendente in quelle pari. Espliciti criteri di equilibrio sono riscontrabili anche nelle passacaglia (come vedremo sotto).

Per una visione della strada percorsa da Storace in questo senso, è sufficiente ascoltare la tredecima (terzultima) 'partita' dei Cinque Passi - uno dei rari passaggi dove traspare, in maniera inequivocabile, un richiamo allo stile affettuoso del periodo precedente.

La Selva: il contenuto

In apparenza, l'assortimento di brani elencati in fondo all'edizione del 1664 si discosta ben poco dalla norma di cinquant'anni prima: preludi improvvisativi (toccate), opere contrappuntistiche (ricercari, canzoni), danze (balletti, correnti) e variazioni (arie, partite, passagli, ecc.); persino una battaglia ed una pastorale. Ciò che è cambiato è la distribuzione e l'equilibrio della raccolta. In netto calo i due punti saldi delle raccolte precedenti, la toccata e la canzone: laddove Frescobaldi ci offriva una dozzina di toccate e cinque o sei canzoni, Storace si limita a fornire due di ciascuno (tra l'altro collocate in fondo al volume). Al loro posto, un numero impressionante di variazioni (con un particolare riguardo per il passamezzo e la passacaglia) che da soli occupano tre quarti del volume.

Nonostante la doppia destinazione della raccolta ('per cembalo ed organo'), la preponderanza della parte cembalistica è evidente.

Le forme minori: toccata, canzona, corrente, battaglia, pastorale

Con Merulo, Trabaci e Frescobaldi, la toccata si era trasformata da un accumulo di gesti estemporanei - accordi, scale, ostinati, spunti imitativi, ecc. - in una forma di una raffinatezza, complessità e concentrazione senza precedenti; il tutto senza sacrificare nulla del suo originale carattere improvvisativo. La canzona, invece, era una vivace forma contrappuntistica contrassegnata dalla presenza di diverse sezioni, ognuna con tema distinto in ritmo diverso. Per Storace entrambe avevano perso smalto - almeno in quanto composizioni individuali. Confrontate con i modelli precedenti, le toccate sono di corto respiro, attribuendo più importanza alla fluidità che al contrasto espressivo; mentre le canzoni, anziché vivacizzate da soluzioni sempre nuove, proseguono quasi 'per inerzia': una volta stabilito il gioco ritmico-armonico tra tema e contrappunto di accompagnamento, il grazioso intreccio viene semplicemente ripetuto nelle varie posizioni e sui vari gradi. Il vero contributo di Storace sta nell'intuizione che il futuro delle due forme risiedeva nella loro unione: nel primo caso (una specie di 'preludio e fuga'), una Toccata in sol di media lunghezza è seguita da una Canzon a sezione unica, altrettanto lunga e nella stessa tonalità; nell'altro, la Toccata e Canzon in fa, una canzona a due sezioni viene incorniciata 'a sandwich' da due brevi episodi toccatistici (come certi préludes francesi).

La ricerca della chiarezza formale è percepibile anche nel Ballo della battaglia e nella Pastorale. Il primo, su un tema solo genericamente a fanfara, abbandona il tradizionale approccio narrativo-descrittivo-onomatopeico (dei grandi modelli di Byrd e Frescobaldi) per adottare una struttura a rondò più propria del 'ballo'. Analogamente, la Pastorale, tende meno a generare le note atmosfere bucoliche-natalizie quanto a sviluppare ciò che definirei una 'fantasia su una nota sola' - che, in analogia con il famoso brano cameristico di Purcell, mira a compensare la monotonia armonica (in questo caso, un pedale di re che sostiene solo due accordi) con una corrispondente ricchezza nelle articolazioni ritmiche.

Infine, nelle due correnti, dove si sviluppa un gioco sottile e spesso imprevedibile tra libertà armonica e slancio ritmico, Storace si mostra degno successore dei migliori maestri (Frescobaldi, Michelangelo Rossi).

Le variazioni: terminologia e definizioni

La mancanza di precisione terminologica con cui gli antichi solevano definire i loro brani in forma di variazione è sempre stata fonte di confusione e, naturalmente, di un fittissimo dibattito musicologico. Qui è utile ricordare solo che il concetto di 'variazione' poteva essere reso da vari termini. Il caso di Storace è emblematico in questo senso: nella Selva troviamo non solo 'capriccio', 'aria', 'partite', 'passagli', 'eiaccona' e 'balletto' ma anche (nella Romanesca, Monica

e Follia) nessun'indicazione.

Per l'aspetto formale, la distinzione più importante riguarda la lunghezza dei temi. Da una parte, ci sono i temi veri e propri, che consistono ognuno di una serie compiuta di frasi (di norma quattro). Fra temi cosiffatti alcuni sono più lunghi (Passo e Mezzo, Romanesca, Spagnioletta), altri più brevi (Monica, Ruggiero, Follia). Il numero di variazioni è flessibile: da sei a diciotto nel caso di Storace; il passamezzo, per motivi formali (come abbiamo visto sopra), si assesta a quota otto. In questa categoria ogni variazione (o 'parte') è un'entità indipendente che potrebbe - volendo - essere suonata separatamente.

Dall'altra parte, c'erano i temi ostinati, le passacaglie e la ciaccona, consistenti in una frase cadenzale di solo due battute da ripetersi ininterrottamente. Dato il numero elevato di tali variazioni o 'partite' (nel primo dei quattro Passagli si ne contano ben 98), queste vengono raggruppate in 'parti' di diversa lunghezza e spesso anche di diversa tonalità. Anche in questo caso le singole 'parti' potevano avere una vita autonoma.

Fra le due categorie (con tema compiuto e con tema circolare) si colloca l'unico brano 'ibrido', non a caso una delle opere più interessanti dell'intera raccolta: le 15 'partite' sui Cinque Passi, che uniscono - ricorrendo a tre cadenze ravvicinate su re, la e re - l'elemento di circolarità con una maggiore estensione del tema.

Le variazioni: temi

I temi stessi, anziché delle vere e proprie 'melodie', sono piuttosto degli schemi armonici su cui si sovrappongono melodie, figurazioni e contrappunti sempre diversi. Ogni brano, quindi, inizia con la prima variazione. Essendo variabile anche la linea del basso (tranne che in Ruggiero), grande risalto viene dato alle modalità con cui questa voce viene trattata: tramite trasposizioni di ottava, sincopi, sospensioni, diminuzioni, ecc. Alcuni temi, come il 'passamezzo antico' (la seconda e la terza dei Passo e Mezzo storaciani) o la Follia, presentano aspetti modali - ad esempio l'accordo di fa naturale nella tonalità di sol - che sicuramente anche allora furono apprezzati come gustosi arcaismi; altri, come il Ruggiero, hanno un carattere più marcatamente tonale. Quasi tutti i temi erano tradizionali e di varia provenienza, e come tale erano stati elaborati da innumerevoli compositori nei precedenti cinquant'anni. Relativamente nuove erano la Passacaglia e la Ciaccona, sorte nel terzo decennio circa, mentre i Cinque passi - che alludono ai passi della gagliarda - sono una specie di rarità, trovandosi in una sola raccolta precedente. L'unico tema originale è quello del grazioso Balletto, basato su una vera 'melodia' (presumibilmente di Storace stesso) che rimane pressoché intatta nelle sue sei 'parti'.

Le variazioni: identità

In base alle informazioni esposte sopra, questi temi - basati su formule armoniche essenzialmente simili - sarebbero pressoché indistinguibili l'uno dall'altro. Per i contemporanei, invece,

ognuno aveva una precisa 'identità' che li rendeva inconfondibili, al di là dei banali fattori formali (tonalità, modo, armonia, ritmo, articolazione fraseologica, ecc.). E sebbene negli anni la consistenza e la forza di tale identità si era probabilmente alquanto indebolita (per Corelli, qualche decennio dopo, la Follia non era altro che una sequenza di accordi dal sapore vagamente arcaico), Storace era ancora abbastanza vicino alla tradizione da sentire gli effetti.

La ricostruzione di tali identità costituisce uno dei compiti più ardui - ma indubbiamente anche più stimolanti - del cembalista odierno. A volte può avvalersi di chiarissimi indizi: il Passamezzo, per esempio, era una danza passeggiata (una specie di pavana leggera) con movimenti in parte documentati, anche se il suo preciso carattere in gran parte ci sfugge; per il Ruggiero, i suggerimenti sono forse più eloquenti, in quanto la linea del basso doveva reggere i memorabili versi dell'Ariosto sulla fedeltà amorosa ('Ruggier qual sempre fui, tal esser voglio / sino alla morte, e più, se più si puote'). Invece in altri casi (Follia, Romanesca, ecc.) l'autentica natura dei questi temi continua a sfuggirci - e questo nonostante l'enorme mole di informazioni sui compositori che li hanno musicati (in Spagna, Italia, Francia, Inghilterra, ecc.).

I 'passagagli': contesto storico

Infine, qualche parola sui quattro maestosi passagagli che, insieme alla ciaccona, rappresentano il vero cuore della Selva. La passacaglia - termine che si presenta in varie ortografie e che probabilmente deriva dallo spagnolo 'pasa calle' (processare per la strada) - consiste in una serie di variazioni su solo quattro note discendenti (tipicamente re-do-sib-la), una sequenza che si presta ad infinite ripetizioni - notoriamente Frescobaldi abbandonò il conto a 'cento'! Dalla circolarità di questo schema si desume un carattere di inesorabilità, autenticamente processionale: dalla discesa di grado, un senso di gravità; dall'accentuazione del sesto e settimo grado della scala minore (seconda e terza nota della serie), delle connotazioni di sofferenza tragica che di certo non sono sfuggite ai contemporanei. Infatti, nonostante un notevole successo nella letteratura strumentale e tastieristica, la passacaglia tiene banco soprattutto nelle opere veneziane, dove diventa il veicolo ideale per il 'lamento'.

Nel modello indiscutibile, i Cento passacagli di Frescobaldi pubblicati in 1637, la forma viene 'toccata-izzata': in altre parole, l'inesorabile macchina ritmico-armonica è articolata da una miriade di scrittura, modulazioni e cambiamenti di movimento - senza contare l'inserimento di sezioni contrastanti a forma di corrente o ciaccona. Paradossalmente tale approccio, solo apparentemente caotico, conferisce all'intero brano un mirabile senso di unità, mentre l'impressionante assortimento di mezzi espressivi adottati - sincopi, accenti, dissonanze, ostinati, repentina cambi di direzione, ecc. - serve a delineare uno spettro di umori che spazia dall'estrema frenesia al dolore cupo. Del modello frescobaldiano le quattro passacaglie di Storace conservano non solo i caratteristici cromatismi, sincopi, suspensions e false relazioni (anche se distribuiti molto meno liberamente), ma anche numerose tracce di quel fertile connubio tra l'elemento

improvvisativo (artificiosamente casuale) e quello compositivo (casualmente polifonico).

I 'passagagli' della Selva

Quali sono, dunque, i tratti individuali delle passacaglie di Storace? Innanzitutto, una sperimentazione tonale più esplicita, svolta in due maniere distinte. Nei primi due brani (Passagagli sopra A la mi re... e Passagagli sopra C sol fa ut...) racchiude entro un'unica tonalità (rispettivamente la minore e do minore) un arco lunghissimo di musica. Nelle altre (Passagagli sopra D sol re... e Passagagli sopra Fe fa ut...), invece, le tonalità sono sistematate secondo una sequenza ordinata per quinte: la terza, che si distingue anche per essere quasi interamente in modo maggiore (una specie di 'contraddizione' per la passacaglia), è disposta per quinte ascendenti (re maggiore, la maggiore, mi maggiore, si minore); la quarta per quinte discendenti, sfruttando nel contempo tre tonalità non certo comuni per l'epoca (fa minore, si bemolle minore, mi bemolle maggiore).

Questi dati, apparentemente di interesse solo teorico, in realtà incidono materialmente sull'effettiva consistenza della musica. Essendo la passacaglia una forma essenzialmente improvvisativa, è legittimo supporre che qualsiasi innovazione apportata dallo Storace derivasse non tanto da calcoli condotti al tavolino quanto dalle sue esperienze di improvvisatore: cioè, dalla sua analisi delle posizioni della mano nelle diverse tonalità, dalla sua osservazione dei disegni musicali che ne scaturiscono, dalla constatazione che i contrappunti, salti, scalette, trilli, ostinati, ecc. generati da un 'fa minore' o da un 'mi bemolle maggiore' si differenziano da quelle del classico 're minore' (tonalità che appositamente evita). Per esempio, la facile scorrevolezza del la minore (prima passacaglia) si distingue nettamente dall'approccio più dotto, più polifonico del do minore (la seconda).

Poi, nella passacaglia storaciana viene imposta una forma più definita, una 'classicità' che subordina le esigenze del particolare a quelle dell'insieme tramite l'accurata distribuzione ed equilibrio delle singole sezioni. Nella prima passacaglia, di sei 'parti' (rispettivamente di 31, 8, 7, 13, 19 e 20 variazioni), ogni sezione segue la prassi 'tradizionale': di progressiva accelerazione. Nella seconda, invece, la netta distinzione tra le tre sezioni ci permette quasi di parlare di altrettanti 'movimenti' (di 27, 14 e 20 variazioni). Nella terza, formalmente la più complessa, troviamo un ulteriore elemento di arricchimento nella ricorrenza di sezioni 'in modo pastorale'. La quarta, infine, mostra una ricerca di equilibri formali ancora più evidente: mentre le due sezioni in modo minore si bilanciano perfettamente con quella conclusiva in modo maggiore (21+15 [=36] + 36 variazioni), quest'ultima presenta un'articolazione interna non dissimile al rondò (in cui echi dell'idea iniziale ritornano alle variazioni nn. 19 e 33).

Dopo la sequenza di quattro passacaglie, la Selva ci propone la Ciaccona, forma/danza già utilizzata da Frescobaldi in maniera meno estesa e sempre in combinazione con altre forme: con la corrente, con il balletto, e soprattutto con la passacaglia stessa, con cui interagisce come pen-

dant euforico. In Storace, invece, assume una collocazione del tutto autonoma, di chiarissima struttura ternaria (ABA). Mentre le due sezioni esterne in do maggiore presentano i tratti caratteristici della ciaccona (esuberanti sincopi seguite da figurazioni irruenti e rapidissime), la parte centrale consiste in due brevi e complementari sezioni contrassegnati dal calmo fluire di 9/8 (rispettivamente in fa maggiore e si bemolle maggiore, ma sempre sulla stessa sequenza armonica).

In conclusione, l'affermazione secondo cui Frescobaldi avrebbe completamente esaurito le potenzialità della passacaglia e della ciaccona è seccamente smentita dagli esempi di Storace, che mostrano sintomi non tanto di degenerazione o di paralisi quanto di piena salute. Anzi, sembra quasi fosse proprio la passacaglia a rimpiazzare la venerabile toccata come veicolo naturalmente per le espressioni più personali e complesse.

Hugh Ward-Perkins

Marco Vincenzi, veronese, si è diplomato nel 1984 con il massimo dei voti in Organo e Composizione organistica al Conservatorio di Verona sotto la guida del M.o Umberto Forni e nel 1989 con il massimo dei voti in Clavicembalo al Conservatorio di Mantova sotto la guida del M.o Sergio Vartolo.

Ha seguito vari corsi di interpretazione e perfezionamento con i più importanti musicisti: C. Tilney, T. Koopman per la musica clavicembalistica; J.L.G. Uriol, L.F. Tagliavini, W. Van De Pol per il repertorio organistico antico e barocco, J. Langlais per il repertorio organistico romantico e contemporaneo francese.

Interessato alla prassi del canto gregoriano, ha seguito a Cremona, sotto la guida di L. Agostoni e M.C. Billecocq, un corso d'approfondimento su questo repertorio, il suo uso e l'interpretazione filologica.

Svolge attività concertistica sia di solista sia di direttore e concertatore in diverse formazioni cameristiche barocche.

Ha partecipato a registrazioni televisive e ha al suo attivo incisioni discografiche, sia in formazione sia come solista di organo e clavicembalo.

organista sullo storico organo "De Lorenzi" della parrocchiale di Pescantina (VR).

Vincitore di cattedra, è attualmente docente di Clavicembalo presso il Conservatorio Statale di musica di Potenza.



Recorded at the Rainbow Studio
Caerano San Marco (Italy)
Dates recording: 13-14-15 september 1999

Editing & Mastering by Soundfile Studio
Caerano di San Marco Tv - Italy
Engineer: Eric Van De Velde
Photo: ErreBi - Verona
Cover: Caravaggio Picture
Art Director: Brigitte Knappe
Text: Hugh Ward-Perkins
Translations: Hugh Ward-Perkins
Concept e Design - Studio Stefano Pivato