



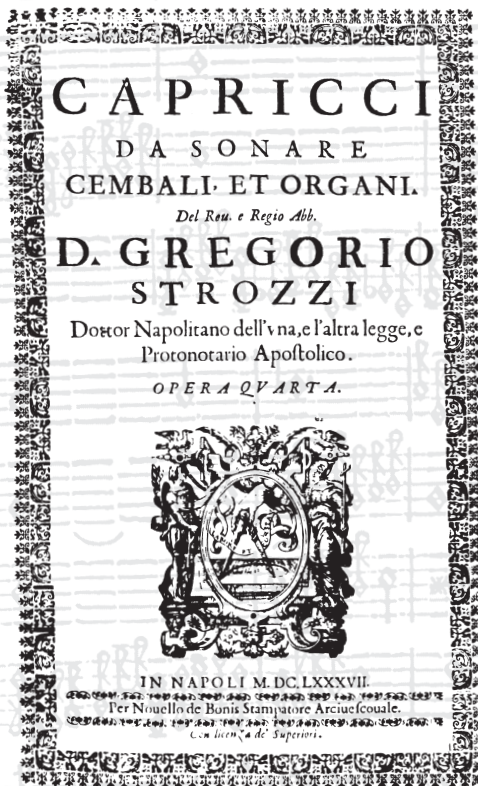
f

MARIA ANTONIETTA CANCELLARO

ContraPuncta

GREGORIO STROZZI

*Capricci da sonare Cembali, et Organi
Napoli 1687*



Gregorio Strozzi / I Capricci / Il Disco

Poche le notizie biografiche certe di Gregorio Strozzi (ca. 1615-post 1687) «reverendo sacerdote don Io. Gregorio Strozzi de Terra Santi Severini» - oggi San Severino Lucano in provincia di Potenza - che, come molti musicisti del Meridione d'Italia, si spostò a Napoli per perfezionare gli studi musicali. Allievo di Giovanni Maria Sabino, maestro di cappella dell'Annunziata di Napoli tra il 1634 e il 1649, fu musicista di riconosciuta abilità sia come organista che compositore, e fu presto assunto nella stessa cappella in qualità di organista *sabataro*. Nello stesso tempo si dedicò agli studi ecclesiastici e da 'clerico' ottenne nel 1645 l'incarico di cappellano in Santa Maria dell'Arco presso il duomo di Amalfi. Con il titolo di abate fu beneficiario della chiesa di S. Matteo di Albanella, in territorio salernitano, dall'aprile 1645. Nel 1650 si laureò in diritto civile e canonico presso l'Università di Napoli. Quattro sono le opere di cui si ha notizia: una raccolta di responsori, lamentazioni, salmi, inni e impropri, pubblicata come op.1 a Roma nel 1655 e dedicata al cardinale Ascanio Filomarino; una seconda opera non pervenuta, l'*Officio del Santo Natale*, citata nella successiva raccolta di *Capricci* e di cui non si conosce la data di composizione; un corpus di canonici a due voci concepito con finalità didattiche e teoriche: *Elementorum Musicae Praxis, utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis* op. 3 (Napoli 1683); i *Capricci da sonare Cembali et Organi* op. 4 edita a Napoli nel 1687.

La raccolta dei *Capricci* è un compendio esemplare delle forme per tastiera del tempo: tre capricci, tre ricercate, tre sonate, quattro toccate, un madrigale intavolato e diminuito di Arcadelt, partite sopra la romanesca, tre gagliarde, otto correnti, una maschera, tre balli, un'aria con partite, una *Toccata de Passacagli*, prevalentemente in partitura a quattro pentagrammi. Tale sistema notazionale, al tempo già in disuso, era ancora in auge a Napoli, come confermano le fonti tastieristiche locali da fine '500 in poi, dalle opere di Rocco Rodio a quelle di Giovanni Salvatore. Strozzi sembra avere un atteggiamento retrospettivo che lo avvicina più ad Ascanio Maione, Girolamo Frescobaldi, o Giovanni Maria Trabaci che ai suoi contemporanei. I modelli di inizio secolo sono i suoi riferimenti formali e stilistici; le ricercate su più temi trattati contemporaneamente, i capricci costruiti sul modello frescobaldiano di variazioni contrappuntistiche, le toccate «in passi diversi con diversi affetti» si rifanno a questi grandi antecedenti. Tutto ciò ha indotto alcuni studiosi a considerare Strozzi un compositore antiquato, altri a ritenere che la raccolta, sebbene stampata nel 1687, contenesse lavori composti in età giovanile. Ma ciò che l'autore scrive nella dedica ai *Capricci*: «Hor nella mia cadente età consacro a voi questi Capricci da sonar Cembali & Organi, &c. Non inutili divertimenti da occupazioni più gravi» - come opportunamente sottolinea Armando Carideo¹ -

¹ In Gregorio Strozzi, *Capricci da sonare Cembali, et Organi*, ed. moderna a cura di Armando Carideo, Il Levante Libreria Editrice, Latina 2016, p. VI; (ed. utilizzata per questa registrazione).

ci induce a pensare che questa raccolta potrebbe essere il frutto di un lavoro di riscrittura e sistemazione di composizioni anche precedenti, ma inserite in un organico percorso di forme e stili.

All'epoca in cui vennero pubblicati i *Capricci*, la musica per tastiere aveva già percorso le tappe più significative della sua storia secentesca. I titoli delle raccolte che escono a stampa nei primi decenni del XVII secolo sono un florilegio di spunti utili per capire la molteplicità delle idee e degli atteggiamenti compositivi, l'inesausta ricerca di novità, l'entusiasmo nella sperimentazione; non esistono ancora regole codificate, modelli formali di riferimento e la terminologia in uso ha significati polisemici: ricercate, capricci, toccate, sono denominazioni interscambiabili per composizioni in cui l'impianto formale è fluttuante. Con il passare dei decenni, i modelli formali si definiscono, i procedimenti armonici e i disegni melodici si distendono in andamenti più precisati e le composizioni si configurano in maniera più specifica. Parallelamente, il repertorio strumentale si svincola via via dai modelli vocali per iniziare la propria meravigliosa storia autonoma, inizia ad aprirsi alla rappresentazione degli affetti: gli strumenti, come la voce, possono 'parlare' e 'cantare'; forse in maniera un po' più generica, ma ugualmente toccante.

L'impaginazione del programma riflette quella *varietas* che sottende a tutto il pensiero musicale barocco. Maria Antonietta Cancellaro ha operato una selezione dei brani sulla base delle sue predilezioni, senza seguire l'ordine originale, ma in modo da comprendere le differenti forme tastieristiche e i loro vari caratteri: dal rigore contrappuntistico di capricci e ricercate allo stile improvvisativo delle toccate, dalla discorsività della sonata alla scrittura leggera e accordale delle correnti. La proposta esecutiva comprende due toccate, collocate simmetricamente all'inizio e alla fine della rassegna. La prima, *Toccata seconda*, posta in apertura in virtù della sua natura incoativa, è costituita da numerosi *passi*, a volte piuttosto brevi, di carattere e scrittura assai diversi: fluidi passaggi di semicrome e biscrome si alternano a successioni accordali armonicamente eccentriche che l'autore richiede siano eseguite *arpeggiando* o *gruppeggiando*, in un gioco continuo di varietà accentuativa e ampia fluidità fraseologica che bene esprimono lo stile improvvisativo e preludante della forma. La *Toccata de Passacagli* conclusiva è così denominata perché è costituita da cinquanta passi - variazioni su una stessa successione armonica - prevalentemente di quattro misure. Il passacaglio, nato come danza di origine spagnola, assunse poi la forma di variazione strumentale mantenendo il tipico andamento ternario danzereccio. Le numerose sezioni che costituiscono il brano dispiegano un contenuto musicale multiforme ed efficace nella resa dei mutevoli affetti. La natura elocutiva, tipica della toccata frescobaldiana, è richiamata in partitura nel sottotitolo: «e ciascheduno può eseguirsi a solo». L'indicazione rimanda ai famosi *Avvertimenti* del maestro ferrarese dove Frescobaldi, tra l'altro, sostiene che «si possa ciascuno di essi passi

sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque li sarà grato». Un'altra dicitura, scritta da Strozzi a fianco della partitura, *Passa, y Calla* (Passa e taci) potrebbe alludere a una diversa derivazione del termine, oltre a quella generalmente accettata di *pasar un calle*, cioè 'andar per la strada'.

Sono soprattutto i capricci e le ricercate a rivelare la sapienza contrappuntistica di Strozzi, in continuità con la grande tradizione napoletana, e il suo gusto per soluzioni armoniche singolari, oltretutto la sua destrezza e originalità nell'imitazione contrappuntistica dei diversi soggetti. Il *Capriccio primo*, della durata quasi quadrupla rispetto ai due successivi, si articola in nove partite basate sull'esadocio naturale - un soggetto scalare ascendente utilizzato nei secoli precedenti da compositori come Paumann, Palestrina, Frescobaldi - che Strozzi presenta in svariate combinazioni: diminuzione e aumentazione, moto retto e contrario, successione accordale, agili scale tra le due mani, andamento cromatico, varietà di tempi e affetti.

Un vero campionario di tecnica contrappuntistica e di espressività basato su un soggetto antico e autorevole, posto dal compositore in apertura della sua raccolta.

La presenza delle correnti testimonia l'importanza che la musica da ballo ha avuto nello sviluppo della musica strumentale, contribuendo a indirizzare i compositori verso una diversa organizzazione delle idee musicali. La regolarità metrica del tempo ternario, la vitalità ritmica, la scrittura accordale e strofica - pur arricchita da cantabili passaggi melodici -, l'andamento fraseologico accentuativo e periodico, sono tutti gesti sonori stilizzati che dell'originale movenza di danza serbano solo un lontano ricordo.

Per la *Sonata terza* Strozzi imposta una scrittura dall'andamento discorsivo e differenziato nei suoi quattro movimenti. Il primo elabora contrappuntisticamente un soggetto dattilico (minima e due semiminime) dal carattere piuttosto assertivo in tempo binario per sciogliersi poi in fluidi passaggi di semicrome al basso; il secondo, in tempo composto, presenta un soggetto cantabile improntato alla scorrevolezza; il terzo, Largo, è il movimento di maggior lirismo in cui troviamo segnati in partitura diversi abbellimenti, caratterizzato da una scrittura accordale che, in cadenza finale, lascia il posto ad espressivi passaggi di semicrome; il quarto chiude con risolutezza la sonata riproponendo un soggetto dattilico su nota ribattuta che rimanda al carattere del primo movimento.

Gregorio Strozzi / The Capricci / The Compact Disc

There is little certain biographical information about Gregorio Strozzi (ca. 1615-post 1687) «the Rev. Gregorio Strozzi of Terra Santi Severino», a town now known as San Severino Lucano in the province of Potenza. Like many musicians from Southern Italy, Strozzi moved to Naples to complete his musical studies. Strozzi, a pupil of Giovanni Maria Sabino, chapel-master at the Annunziata in Naples (1634-1649), was a musician of acknowledged prowess in playing the organ as well as in composing, and he was soon employed in the same chapel as a *sabataro organist*. At the same time, he also dedicated himself to ecclesiastical studies and as a 'cleric' he was appointed chaplain in Santa Maria dell'Arco at the Cathedral in Amalfi in 1645. After the title of abbot was conferred upon him, from April 1645 on, he also acted as incumbent of the church of St. Matthew of Albanella in the Salerno area. In 1650, he also graduated from the University of Naples with a degree in civil and Canon law. Four works are known to exist: a collection of responsories, lamentations, psalms, hymns and *improperia*, published as op.1 in Rome in 1655 and dedicated to Cardinal Ascanio Filomarino; the *Officio del Santo Natale*, a second, unrecovered work, mentioned in his following collection of *Capricci*, it is not known when these works were composed; a corpus of canons for two voices conceived for teaching and theoretical purposes titled *Elementorum Musicae Praxis, utilis non tantum incipientibus, sed proficientibus et perfectis* op. 3 (Naples 1683; the *Capricci da sonare Cembali et Organi* op. 4 published in Naples in 1687.

The *Capricci* collection is an exemplary compendium of the forms for keyboard of that period mainly written as four-stave scores: three *caprices*, three *ricercars*, three *sonatas*, four *toccatas*, a tabulate and diminished madrigal by Arcadelt, *partite sopra la romanesca*, three *gagliarde*, eight *correnti*, a *maschera*, three *balli*, an *aria* with *partite*, a *Toccata de Passacagli*. This notational system, already in disuse at the time, was still popular in Naples, as is confirmed by almost all local keyboard sources from the late 16th century onwards, ranging from Rocco Rodio to the works by Giovanni Salvatore. Strozzi seems to have a retrospective attitude that makes him more similar to Ascanio Maione, Girolamo Frescobaldi, and Giovanni Maria Trabaci than to his contemporaries. His formal and stylistic references are the models of the beginning of the century; the *ricercars* based on several themes treated simultaneously, the *caprices* built on the Frescobaldian model of contrapuntal variations, and the *toccatas* in different *passi* with different affects draw on these great predecessors. All that has led some scholars to consider Strozzi to be an old-fashioned composer, some others have believed that the collection, although printed in 1687, contains works composed in his youth. However, as Armando Carideo¹ rightly points out, the words that the author writes

¹ In *Gregorio Strozzi, Capricci da sonare Cembali, et Organi*, ed. moderna a cura di Armando Carideo, Il Levante Libreria Editrice, Latina 2016, p. VI; (ed. utilizzata per questa registrazione).

about his 'declining years' when he published the *Capricci* lead us to believe that this collection could be the outcome of the work carried out in his later years when he re-wrote and arranged his earlier compositions that were part of an organic development of forms and styles. At the time when the *Capricci* were published, keyboard music had gone through the most significant stages of its seventeenth-century history. The titles of the collections that were printed in the first decades of the 17th century are an anthology of useful tips for understanding the multitude of compositional ideas and attitudes, the relentless quest for novelty, the enthusiasm for experimentation; there were still no codified rules, no formal reference patterns, and even the terminology in use had more than one meaning: *ricercars*, *caprices*, *toccatas*, are frequently interchangeable names for compositions in which the formal structure is variable. Over the decades, formal patterns became more defined, harmonic procedures and melodic designs were changed into more precise patterns, and compositions became more specific. At the same time, the instrumental repertoire gradually detached itself from the vocal models and began its own marvellous history, also opened up to the representation of affects: instruments, like the voice, can also 'speak' and 'sing', maybe in a slightly more generic manner, but in an equally touching way.

The layout of the programme reflects the *varietas* that underlies all Baroque musical thought. Maria Antonietta Cancellaro has selected the pieces on the basis of her own personal predilections and has not followed the original order; rather, she has chosen to include the different keyboard styles and their various features from the contrapuntal rigour of caprices and *ricercars* to the improvisational style of the *toccatas*, from the discursiveness of the sonata to the light and chordal writing of the *correnti*. The collection presented consists of two *toccatas*, placed symmetrically at the beginning and at the end of the compilation. The first one, *Toccata seconda*, placed at the opening by virtue of its incoactive nature, is made up of numerous *passi*, at times rather short, of widely varying character - fluid passages of semiquavers and demisemiquavers alternate with harmonically eccentric chordal successions that Strozzi requires to be played by doing *arpeggios* or *groupings*, in a continuous interplay of a variety of accents and broad phraseological fluidity, which well express the improvisatory and prelude-like style of the piece. The concluding *Toccata de Passacagli* is so called because it is made up of fifty *passi* - variations on the same harmonic succession - mainly consisting of four measures. The *passacaglio*, which originated as a dance of Spanish origin, later took on the form of an instrumental variation while maintaining the typical ternary dance pattern. The numerous sections that make up the piece display a musical content that is multifaceted in its compositional choices as well as effective in its rendering of changeable affects. The elocutionary nature, typical of Frescobaldi's *toccata*, is recalled in the score in the subtitle: «e ciascheduno può eseguirsi a solo» (and each one can be played a solo). This suggestion

is a clear reference to the *Avvertimenti* by the maestro from Ferrara; here Frescobaldi states that «si possa ciascuno di essi passi sonar separato l'uno dall'altro onde il sonatore senza obbligo di finirle tutte potrà terminarle ovunque li sarà grato» (each of the *passi* can be played separately so that the player, without being obliged to complete them all, can stop wherever he pleases). Another annotation written by Strozzi next to the score, *Passa y Calla* (proceed and keep silent) may allude to a different origin of the term, other than the generally accepted one of *pasar un calle*, i.e., “to walk down the street”.

Especialty the caprices and ricercatas reveal both Strozzi's contrapuntal expertise, in continuity with the great Neapolitan tradition, and his flair for unique harmonic solutions, as well as his dexterity and inventiveness in the contrapuntal imitation of various *soggetti* (motifs). The *Capriccio primo*, which is almost four times longer than the two following ones, is divided into nine partite based on the natural hexachord a *soggetto* of ascending scales used in previous centuries by composers such as Paumann, Palestrina and Frescobaldi. Strozzi employs a great variety of natural hexachord combinations - diminution and augmentation, straight and contrary motion, chordal succession, agile scales played by both hands, chromatic progression, a variety of tempos and affects.

This is a range of contrapuntal techniques and expressiveness based on a long-established and widely acknowledged subject, placed by the composer at the beginning of his collection.

The presence of *correnti* testifies to the importance of ballroom dance music in the development of instrumental music, thereby directing composers towards a different organisation of musical ideas. The metric regularity of ternary time, the rhythmic vitality, the chordal and strophic writing style - albeit enriched by singable melodic passages - and the accentuative and periodic phrasing are all stylised sound gestures that retain only a distant memory of the original dance movement. For his *Sonata terza*, Strozzi sets a discursive and diversified writing style in the four movements. The first movement contrapuntally elaborates a dactylic *soggetto* (minima and two crotchets) of a rather assertive character in binary time and then dissolves into fluid passages of semiquavers in the bass. The second movement, in compound time, introduces a *cantabile soggetto* based on fluency. The third movement, *Largo*, is the most lyrical movement, having several embellishments marked in the score and characterised by a chordal writing which, as it approaches the final cadence, gives way to expressive semiquaver passages. The fourth movement resolutely closes the sonata by reintroducing a dactylic *soggetto* on a repeated note that recalls the character of the first movement.

By Anelide Nascimbene/Translation by Mariella Vaccaro

Maria Antonietta Cancellaro, musicologa e clavicembalista, si è laureata in *Discipline della musica* presso l'Università di Bologna. Diplomata in pianoforte con Niccolò Parente, ha approfondito lo studio del clavicembalo con Emilia Fadini alla *Scuola Musicale di Milano*. Ha conseguito poi il diploma di II livello in clavicembalo con Andrea Coen al Conservatorio de L'Aquila. Si dedica allo studio della musica rinascimentale e barocca, ponendo particolare attenzione alla riscoperta di compositori della tradizione colta meridionale.

Ha pubblicato articoli e saggi di natura storico-musicologica, tra cui i volumi: *Estro poetico-armonico di Benedetto Marcello*, con A. Coen, (Ut Orpheus, Bologna 2013-2018); *L'Accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*, con E. Fadini, (Rugginenti, Milano 2009); *Il Primo Libro delle Canzoni a 4 voci di Marc'Antonio Mazzone*, edizione moderna e trascrizione (Olschki, Firenze 1990).

Ha fondato nel 2005 il gruppo vocale e strumentale *Le Vaghe Ninfe* con cui ha inciso, in qualità di direttore artistico, clavicembalista e organista, il CD *Il Primo Libro delle Canzoni a 4 voci di Marc'Antonio Mazzone* (Brilliant Classics, 2016). Docente di Storia ed Estetica della musica presso il Conservatorio “E.R. Duni” di Matera, ne è stata direttrice dal 2005 al 2008. Ha presieduto il Centro culturale *Carlo Levi* di Matera dal 2012 al 2018; attualmente è presidente dell'associazione *Ars Nova Matera*.

Maria Antonietta Cancellaro, a musicologist and harpsichordist, graduated from the University of Bologna in Music Disciplines. Having obtained her diploma in piano with Niccolò Parente, she further developed her study of the harpsichord with Emilia Fadini at the *Scuola Musicale di Milano*. She then obtained the 2nd-level diploma in harpsichord with Andrea Coen at the Conservatory of Music in L'Aquila. She dedicates herself to the study of Renaissance and Baroque music, focusing mainly on the rediscovery of composers from Southern Italy.

She has published articles and essays on historical musicology, including the following volumes: *Estro poetico-armonico di Benedetto Marcello*, with A. Coen, (Ut Orpheus, Bologna 2013-2018); *L'Accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*, with E. Fadini, (Rugginenti, Milano 2009); *Il Primo Libro delle Canzoni a 4 voci di Marc'Antonio Mazzone*, modern edition and transcription (Olschki, Firenze 1990).

In 2005 she founded the vocal and instrumental group *Le Vaghe Ninfe*. With this group, as art director, harpsichordist and organist, she recorded the CD *Il Primo Libro delle Canzoni a 4 voci di Marc'Antonio Mazzone* (Brilliant Classics, 2016). At the Conservatorio “E.R. Duni” in Matera, she was a Professor of History and Aesthetics of Music and held the position of Director from 2005 to 2008. She was the President of the *Centro Carlo Levi* in Matera from 2012 to 2018. She is currently the President of the *Ars Nova Matera* association.



*Dedicato a Vincenzo Faille, che mi ha sostenuto
con affetto in questa impresa.*

In ricordo di Emilia Fodini, la mia Maestra.

Maria A. Pucellero

Clavicembalo/Harpsichord: C. Mascheroni, 1997, 1 manuale, copia Ch. Vater
Registrato a/Recorded at: Centro C. Levi in Palazzo Lanfranchi - Matera - 19/20 aprile 2022
Ingegnere del suono/Sound engineer: Eustacchio Montemurro (Audionova)
Mastering: Audionova Atmosphere Studio - Matera
Edizione/Edition: Farelive - Matera
Progetto grafico/Artwork: Peppino Barberio (Phibrilla)
Foto/Photo: Gianna Basile
Traduzione/Translation: Mariella Vaccaro



È un setup microfonico di registrazione multicanale sviluppato ad hoc dalla nostra etichetta per ricreare lo spazio acustico originario con tecnica immersiva attraverso i più attuali standard di riproduzione sonora come il 32 bit/352.8 kHz DXD/DSD Multichannel+Binaural e la successiva codifica in Dolby Atmos.

Is a multichannel recording microphone setup developed ad hoc by our label to recreate the original acoustic space with immersive technique through the most current sound reproduction standards such as 32 bit/352.8 kHz DXD/DSD Multichannel+Binaural and subsequent Dolby Atmos encoding.