

NICOLA BADOLATO
Bologna

«OH CHE ARMONICO FRACASSO»:
UN PERCORSO DIDATTICO SUL
MAESTRO DI CAPPELLA DI DOMENICO CIMAROSA

Si presume che Domenico Cimarosa (1749-1801) abbia composto *Il maestro di cappella* tra il 1786 e il 1791 a Pietroburgo, dov'era stato invitato dalla zarina Caterina II. Non si conosce un autografo della musica, né un libretto. Un'unica fonte tramanda il brano, uno spartito per canto e piano edito a Lipsia da Hofmeister intorno al 1813, che lo definisce «ein burleskes Intermezzo» (intermezzo burlesco).

La dicitura 'intermezzo' rinvia a un genere musicale tipico del Settecento: merita due parole. Ai primi del secolo si denominano 'intermezzi per musica' brevi azioni comiche – di solito in due parti – per un *cast* di due o tre personaggi, entrate in uso dapprima nei teatri di Venezia, indi a Napoli: venivano recitate fra i tre atti di un'opera seria. Tra i tanti musicisti che hanno coltivato il genere degli intermezzi figurano Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Johann Adolf Hasse, Giovanni Battista Pergolesi (tutti conoscono la sua *Serva padrona*, 1733, che fece il giro d'Europa). Come l'opera – sia seria sia buffa – gli intermezzi si articolano in una sequenza di recitativi e arie.¹ Elementari gli intrecci: contrasti, bisticci, raggiri, rimbecchi, equivoci tra una femmina (perlopiù civettuola e prepotente) e un maschio (perlopiù goffo e dabbene) di estrazione borghese o plebea o rustica; un duetto finale celebra la ritrovata concordia del sodalizio coniugale. Il genere persisté per tutto il '700; spesso, nei teatri minori e minimi, gli intermezzi – assai più economici dell'opera seria, o di un'opera comica in piena regola – vennero dati a sé (magari due nella stessa serata).

In questo senso, *Il maestro di cappella* è un intermezzo anomalo. L'azione è continuata (ossia non è articolata nelle consuete due parti da collocare negli intervalli di un'opera in tre atti). Ha un solo personaggio cantante. Il contrasto non è di natura erotico-matrimoniale, bensì artistico-tecnica: un direttore d'orchestra – denominato all'epoca 'maestro di cappella' non solo in chiesa ma anche in teatro e in sala da concerto – se la vede con una compagine di suonatori particolarmente riottosa e bisbetica. Essendo in un atto, lo si sarà magari

¹ Per le definizioni di 'recitativo' e 'aria', e in generale per la terminologia del teatro d'opera, cfr. L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 247 sg. e 204 sg. (reperibile anche in rete all'indirizzo <http://www.muspe.unibo.it/home/corso/corsi/drammaturgia-musicale/piccolo-glossario-di-drammaturgia-musicale>).

potuto rappresentare nell'intervallo di un'opera in due atti. Ma lo spartito del 1813 ci aggiunge un'ouverture posticcia, sempre di Cimarosa, tratta dall'opera buffa *L'impresario in angustie* (1786): in questa forma, l'«intermezzo burlesco» fa spettacolo a sé, non farcisce un'altra opera (non si potrebbe certo eseguire un'ouverture a metà di uno spettacolo, a sipario già aperto).

Nel tema, questo lavoro fa capo al filone del 'teatro nel teatro', in voga nel '700: le mille piccole traversie dell'allestimento di un'opera diventano il soggetto metateatrale di uno spettacolo che mette in mostra sé stesso. Esempi famosi: *La Dirindina* di Domenico Scarlatti (1715), *La canterina* di Joseph Haydn (1767), *Der Schauspieldirektor* di Wolfgang Amadé Mozart (*L'impresario*, 1786), *Prima la musica, poi le parole* di Antonio Salieri (1786), *L'impresario in angustie* di Cimarosa stesso.

La trama è rudimentale. Il maestro vuol provare con l'orchestra un'aria «in stil sublime» (ossia un'aria da opera seria). L'avvio delle prove è un disastro: gli strumentisti attaccano al momento sbagliato. Il maestro deve allora canterellare i motivi di ciascuna parte dell'orchestra, affinché gli esecutori li apprendano e li assimilino a uno a uno. L'addestramento funziona: alla fine, i musicisti sono pronti per cimentarsi in un pezzo di bell'effetto.

Dal punto di vista della struttura musicale, quest'intermezzo – nella versione ricostruita a metà '900 dall'editore Ricordi – si può sintetizzare così: (1) un recitativo (accompagnato) introduce le prove; (2) un'arietta propone, in un quadro di vivace disordine, un campionario dei timbri strumentali dell'orchestra classica; (3) le parti proposte dal maestro vengono via via intonate dalle sezioni orchestrali, indi concertate in una pagina d'ampio respiro; (4) un'aria finale conclude gioiosamente la travagliata prova.

Il percorso didattico qui proposto si indirizza alle classi dell'ultimo biennio della Scuola primaria; si lascia eventualmente estendere al prim'anno della Secondaria di primo grado.²

Obiettivi generali

- Lo studente sa valutare aspetti funzionali ed estetici in brani musicali di vario genere e stile, in relazione al riconoscimento di culture, di tempi e di luoghi diversi;

² Pensato e svolto come esercitazione d'ascolto per gli studenti del corso di Pedagogia musicale del Corso di laurea in DAMS/Musica dell'Università di Bologna nel 2006/07, il percorso è stato poi illustrato sotto il profilo operativo e metodologico nel corso di formazione "Sapere ascoltare", promosso dall'Associazione «Le Muse e il Tempo: Centro di formazione, ricerca e didattica della musica» nella Scuola primaria "Giosue Carducci", VIII Circolo didattico di Bologna (primavera 2011).

- sa riconoscere e classificare gli elementi costitutivi basilari del linguaggio musicale all'interno di brani esteticamente rilevanti, di vario genere e provenienza.

Obiettivi specifici

- Lo studente sa riconoscere e descrivere l'estensione e le principali caratteristiche timbriche del registro vocale del basso buffo;
- sa riconoscere e classificare alcuni strumenti dell'orchestra sinfonica (archi e fiati) e sa descrivere con pertinenza le loro caratteristiche timbriche;
- sa parafrasare e segmentare il testo poetico dei brani proposti e vi individua il rapporto testo/musica;
- sa utilizzare un lessico appropriato nel descrivere le caratteristiche, sia strutturali sia espressive, dei brani ascoltati;
- sa distinguere e descrivere le funzioni di aria e recitativo.

L'ascolto dell'arietta «Questo è il passo dei violini» e del recitativo «Se mi danno il permesso» consente d'illustrare, in termini miniaturistici, vari aspetti importanti: lo stile dell'opera buffa di fine '700 (a esso si rifa Cimarosa nel *Maestro di cappella*; siamo negli anni delle grandi opere buffe di Mozart); la struttura-base dell'orchestra di fine '700; l'idea che la composizione musicale si attua appunto 'componendo' le tessere sonore di un mosaico che ha senso solo se risponde a un disegno generale che sta dapprima nella mente del compositore, indi nelle mani del maestro, mentre i suonatori sono relegati ciascuno nella propria parte frammentaria.

Contestualizzata brevemente la figura e l'opera teatrale di Cimarosa, accennato ai connotati elementari del genere 'intermezzo', nell'introdurre l'ascolto della prima strofa dell'aria «Questo è il passo dei violini» si indirizza subito l'attenzione della classe sulla voce del cantante. Si fa notare che il brano consta di un solo personaggio cantante, maschile, e si propone alla classe di descriverne la voce attraverso attributi che ne connotano l'estensione (*grave*) e il timbro (*profondo, cavernoso*) nonché i tratti più evidenti nella tecnica di canto, che nel nostro caso specifico rientrano nel ruolo vocale del 'basso buffo' (come Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart, Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, Dulcamara nell'*Elisir d'amore* di Donizetti): sillabazione, frequenti salti di registro, esclamazioni ripetute.³

³ Nel teatro d'opera il sistema dei ruoli, ossia delle funzioni attribuite ai personaggi, si identifica col sistema delle voci e con le loro specializzazioni attoriali e vocali. Per i concetti di 'ruolo' e di 'tipologia vocale', cfr. ancora il *Piccolo glossario di drammaturgia musicale* cit. qui alla nota 1, pp. 250 e 256 sg. Sulla vocalità operistica rimane fondamentale il contributo di F. D'AMICO, "voce" *Canto* nell'*Enciclopedia dello*

Si farà poi notare la triplice occorrenza dei *violini*, in testa alle prime tre strofe, mentre gli altri strumenti sono evocati perlopiù in opposizione ai violini.⁵ Pronunciate le parole del primo verso, «Quest’è il passo dei violini», il maestro canticchia un motivo ben definito e chiede agli orchestrali d’ eseguirlo:



Gli studenti si impadroniranno di questo motivo attraverso sia l’ascolto sia l’esecuzione cantata. Accanto al concetto di ‘motivo’ (elemento musicale semplice con funzione tematica nella composizione), s’introdurrà quello di ‘melodia’ (da *méllos, canto*), intesa come ordinata successione di suoni di varia altezza e durata, combinati in modo che la linea risulti *cantabile* e ben riconoscibile.

Si noterà poi che nel brano gli strumenti hanno un ruolo rilevante. L’orchestra appare di fatto come un secondo “personaggio” collettivo, un antagonista (ossia un oppositore) tanto più impertinente e insubordinato in quanto multiplo e discordante: il maestro chiama in causa i violini, ma altri strumenti ‘prendono la parola’. Ne scaturisce un battibecco scherzoso, giocato sulla musica: all’ascolto gli alunni lo potranno cogliere rilevando proprio come alla ‘chiamata’ dei violini rispondano sempre *altri* strumenti (come si vede nell’esempio, a ogni blocchetto di testo segue sempre un’enunciazione *intempestiva*, fuori tempo, di strumenti diversi dai violini: evidentemente hanno cantato male le pause!).

1. Quest’è il passo dei violini:
lai, lai, lai, la.

rispondono gl’oboi:



5. **Bla berleblà berleblà berleblà.**

Oh, vi prego, deh, badate
e imparate a ben contar,
altrimenti non si va.

6. Quest'è il passo dei violini:
lai, lai, lai, la.

rispondono le viole:



7. Le violette non ancora!

risponde il flauto:



8. Zitto il flauto, non ancora!

9. Ma che diavol qui si fa?

risponde il contrabbasso:

10. Maledetto contrabbasso!
Cosa diavol qui si fa?

Per aiutare gli alunni a cogliere la mancata correlazione tra le imbeccate del maestro e le risposte degli orchestrali si può lavorare su due livelli differenti: timbrico e melodico. A livello timbrico si punterà a verificare se la ‘voce’ dello strumento che suona corrisponde al nome evocato, ossia a individuare l’effettivo strumento: allo scopo, in corrispondenza dei vari interventi strumentali ‘sbagliati’, il docente potrà mostrare immagini e fotografie dello strumento di volta in volta presente. Per quanto riguarda invece il livello timbrico, il docente inviterà la classe a sincerarsi (all’ascolto) se gli strumenti suonino davvero il motivo proposto dal maestro. Specie nelle classi della Secondaria di primo grado, oltre che sull’ascolto l’attività potrà essere condotta anche sullo spartito.⁶

Per estendere la considerazione degli strumenti dal mero dato timbrico alla loro tecnica esecutiva gioverà proporre esercizi mirati ad aggettivare timbro e registro dei vari strumenti, a descriverne con pertinenza l’effetto sonoro. Si ricercheranno definizioni che favoriscano una graduale consapevolezza e controllo dell’avvenuto apprendimento e consentano di “verbalizzare” i fenomeni musicali, acquisendo un linguaggio che ne colga con precisione i tratti sotto il profilo tecnico e connotativo⁷ Con i riferimenti onomatopeici il testo

⁶ Qualora non si sia approfondita la lettura in chiave di basso, il docente – soprattutto nella Secondaria – potrà trascrivere i passaggi in chiave di violino, senza che ciò alteri l’efficacia dell’attività.

⁷ Si vedano in questa prospettiva gli studi di G. LA FACE BIANCONI: *Le pedate di Pierrot. Comprensione musicale e didattica dell’ascolto*, in *Musikalische Bildung. Erfahrungen und Reflexionen / Educazione musicale. Esperienze e riflessioni*, a cura di F. Comploi,

dell'arietta offre ricchi spunti di partenza (in **grassetto** nel testo). Le proposte andranno motivate: il timbro del violino sarà *brillante* quando l'esecuzione ricalca moduli melodici agili, spigliati, ghirigorati ma al tempo stesso melodiosi (un cantante provetto li potrebbe intonare efficacemente); il suono dell'oboe – qui pronunciato all'antica, *oboè* – sembrerà *penetrante* perché lievemente *stridulo* e *pungente, nasale* in quanto *strozzato*; il flauto risulterà *sibilante* se produce suoni *simili a un fischio*; il contrabbasso apparirà *brontolone* perché i brevi gruppi di rapide note ch'esso ostinatamente frulla nel registro grave danno l'idea di un *borbottio*, di uno *stizzoso rumoreggiamento*.

Concluso il lavoro sui timbri strumentali, si affronterà la distinzione tra 'recitativo' e 'aria', ossia i due regimi eterogenei che governano la composizione di un'opera nel '700. Il docente sottopone agli allievi il testo del recitativo e ne propone l'ascolto:

Se mi danno il permesso,
 un'aria canterò;
 non sono, no, di quelli che si fanno
 pregare e ripregar. Son di quei pochi
 che della scuola antica son restati.
 Ah, dove sono andati
 quei celebri maestri
 che sapevano tanto?
 Canterò dunque un'aria,
 giacché tutti a sentirmi
 pronti qui vedo; ma stian bene attenti
 che un'aria canterò di stil sublime,
 che fece apposta col suo gusto fino
 il cavalier Scarlatti al Laterino.⁸
 L'oboe, i corni e le violette
 avranno ben a fare.
 Violoncello, violini e contrabbasso
 a suo tempo faran maggior fracasso.
 Attenti, o miei signori,
 con arco ben tenuto
 voi dovrete eseguir quel che dirò.

Bressanone/Brixen, Weger, 2005, pp. 40-60; *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV, 2006, pp. 511-544.

⁸ Il testo dice 'Laterino' (in rima con 'fino'): ma questo è il nome del cimitero di Siena! L'ignoto autore dei versi avrà avuto in mente la basilica di S. Giovanni in Laterano a Roma? Il riferimento al cavalier Scarlatti – Alessandro (1660-1725) oppure Domenico (1685-1757)? – allude genericamente a un musicista illustre del recente passato: entrambi gli Scarlatti furono sì creati cavalieri, ma non prestarono mai servizio in Laterano.

Se è vero che il docente potrebbe subito fornire il significato di ‘recitativo’, può d’altro canto essere fecondo che gli studenti vi arrivino cogliendone le peculiarità attraverso l’ascolto. Il docente può dunque chiedere di descrivere quanto ascoltato (*come canta il maestro?*) e orientare le riflessioni verso aggettivi o perifrasi pertinenti al canto: *quasi recitato, simile al parlato, sciolto, scorrevole*, dunque *declamato* e, nell’accezione tecnicamente più corretta, ‘recitativo’. Potrà essere utile anche prevedere il percorso inverso, per esempio domandando agli alunni se questo canto è melodioso, oppure se in esso vi riconoscono alcuni motivi ricorrenti: ciò allo scopo di far notare la caratteristica essenziale del recitativo, ossia la mancanza di un’organizzazione metrica costante.

Poiché la comprensione delle caratteristiche del recitativo include il ruolo dell’orchestra, occorre che gli alunni ragionino anche sugli interventi strumentali: essi sono brevi e fatti vuoi di note tenute, vuoi di *cadenze* che articolano o chiudono le frasi. Nel testo verbale il docente sottolinea il verso «Canterò dunque un’aria». Gli alunni, che hanno prima lavorato su «Questo è il passo dei violini», ora riflettono sulla specifica modalità di canto e sull’accompagnamento orchestrale. Confronteranno i due segmenti ascoltati, elencandone le caratteristiche e le differenze. Il docente farà notare che nell’arietta il canto è *fluido*, espresso *a piena voce* in *ampie arcate melodiche*, ossia *spiegato, lirico*; ⁹ l’accompagnamento orchestrale è continuo, è regolare nel metro: asseconda il canto ma potrebbe reggersi anche da solo.

Il lavoro può proseguire con l’ascolto della ripresa di «Questo è il passo dei violini», nella versione per così dire ‘rettificata’ (concertata): qui il maestro ottiene dagli orchestrali l’esecuzione delle melodie ch’egli intona. Si propone l’ascolto della prima parte del brano, così segmentato:

1. Quest’è il passo dei violini:
lai, lai, lai, la.



2. Oh, bravissimi! Va bene.
Quest’è quel delle violette:
la, la, la, la.



⁹ La componente ‘lirica’ del canto operistico è evidente in brani, come l’aria, istituzionalmente adibiti all’espressione dell’affetto e del sentimento del personaggio. Per la definizione di ‘lirico’, cfr. ancora il *Piccolo glossario di drammaturgia musicale* cit., pp. 227-229.

3. Bravi assai, o benedette!

L'oboè così farà:

la, la, la, la,



bio, bio, bio, bio.



4. Molto bene in verità.

Or i corni vanno assieme:

la, la, la, la



bla berleblà berleblà berleblà.



5. Son contento, vanno bene;

or adesso unitamente,

via, sentiamo come andrà.

(segue l'esecuzione integrale della parte orchestrale)

Il docente potrebbe ora proporre alla classe i segmenti testuali e le relative tracce audio, chiedendo se stavolta le associazioni voce/strumento siano corrette.¹⁰ La seconda prova dell'aria è seguita dall'esecuzione dell'intera pagina da parte dell'orchestra (interpolata da brevi interventi del cantante).

L'insegnante potrà controllare le conoscenze acquisite dalla classe ancora sull'ascolto di altri due brani dell'intermezzo: il recitativo «Son contento dell'assieme» e l'aria «Ci sposeremo». Potrà chiedere alla classe di pronunciarsi sul regime dei due brani: quale di essi può definirsi 'aria' e quale 'recitativo'. Le risposte andranno motivate, verificando in tal modo se gli alunni hanno assimilato le caratteristiche dei due regimi.

Prima di concludere cadrà opportuna un'ultima osservazione. Il brano qui trattato illustra passo per passo un attento lavoro di 'concertazione' da parte del maestro. Il verbo 'concertare' (render certo qualcosa che all'inizio certo non è), coi suoi derivati, implica l'idea che si combinino in *un* quadro unitario e coerente elementi a tutta prima *disparati*, eterogenei. Il graduale processo di sintesi si tocca con mano passando dalla prima prova (scombinata, disgregata, frantumata nel disegno generale) alla seconda (gradualmente ricombinata,

¹⁰ Quest'ultima attività sarà agevolata dalla preparazione preventiva di un file. Il docente potrà facilmente segmentare le tracce audio avvalendosi di software gratuiti come Audacity (<http://audacity.sourceforge.net/download/?lang=it>) o di programmi simili.

riaggregata, riordinata) e infine all'esecuzione integrale della parte orchestrale (combinata, assestata, compiuta). Questo aspetto si può prestare a diverse considerazioni interessanti. Basti citarne una: *Il maestro di cappella* ci mostra come la composizione musicale non si fondi sulla pura estemporaneità, sull'estro spontaneo dell'invenzione, bensì su una rigorosa pianificazione del lavoro; e questa complessità si riflette pari pari nelle tecniche dell'esecuzione. La sfida per Cimarosa è consistita nell'esibire la genesi di un brano unitario e compiuto attraverso due episodi che dapprima risultano caotici e che tuttavia presentano un sia pur minimo tasso di coerenza musicale, sì da poterli eseguire: sono frammenti sconnessi ma comunque dotati di un senso riconoscibile ancorché embrionale, e tutti orientati verso il traguardo di un risultato artisticamente compiuto.

Bibliografia

D. CIMAROSA, *Il maestro di cappella*, revisione a cura di M. Zanon, München, Ricordi, 1950 (spartito per canto e pianoforte), e ristampe successive.

Il maestro di cappella: intermezzo giocoso per voce di basso-baritono, Milano, Ricordi, 1952 (libretto ricostruito a partire dallo spartito).

F. DEGRADA, *Origini e sviluppi dell'opera comica napoletana*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di M. T. Muraro, I, Firenze, Olschki, 1978, pp. 149-173 (poi *Origini e destino dell'opera comica napoletana*, nel suo *Il palazzetto incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, I, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 41-65): utile per il contesto storico generale.

CH. E. TROY, *The Comic Intermezzo: A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.

F. PIPERNO, *Buffe e buffi. Considerazioni sulla professionalità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi*, «Rivista italiana di Musicologia», XVII, 1982, pp. 240-284.

G. LAZAREVICH, *The Role of the Neapolitan Intermezzo in the Evolution of Eighteenth-Century Musical Style: Literary, Symphonic and Dramatic Aspects, 1685-1735*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

G. PESTELLI, *L'età di Mozart e di Beethoven*, Torino, EDT, 1991 («Storia della musica», 7), pp. 93-99 («L'opera buffa italiana nella seconda metà del Settecento»).

E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, II, Milano, Rugginenti, 1997, pp. 376-392 («L'opera comica: struttura del libretto e caratteri stilistico-musicali»).

N. ROSSI - T. FAUNTLEROY, *Domenico Cimarosa: His Life and His Operas*, Westport-London, Greenwood Press, 1999.

P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007.

LESMU – *Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007: per le definizioni di *melodia*, *declamato*, *cantabile* e per alcune aggettivazioni circa il timbro di dati strumenti.

Discografia

D. CIMAROSA, *Il maestro di cappella*, Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden, dir. Argeo Quadri, basso Fernando Corena, Decca, 1960.

D. CIMAROSA, *Il maestro di cappella*, Orchestra Camerata Ducale, dir. Guido Rimonda, basso Enzo Dara, Bongiovanni, 2002.