

20

CIÓN

MAYAN

CANTO

VOC

MT 820

M3

c. 1

F. Z.



1080078102



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



U A N L



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





J. M. MAYAN

IL CANTO E LA VOCE

STUDIO COMPLETO DELL'ARTE LIRICA

tradotto dal francese ed adattato per la Scuola di canto italiana

DA

A. SCHMIDL - SERRA

(Con autorizzazione della Ditta G. RICORDI & C. per gli esempi tratti dalle opere di sua proprietà)

347. Prezzo netto (C): Franchi 4.—
Fiorini 2.—

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

TRIESTE - CARLO SCHMIDL - EDITORE

MILANO - G. RICORDI & C.

TORINO - BORRIERO & BOSIO

e presso tutti i principali Librai e Stabilimenti musicali.

1895

28577

MT820
M3

482
N.



Proprietà dell'Editore per tutti i paesi.
Riservati tutti i diritti di riproduzione, ecc.
Deposito secondo i trattati internazionali.
Copyright 1894 by Carlo Schmidl.



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

A 4392
Trieste — Tip. della Società dei Tipografi

INDICE

Prefazione	pag. 1
Dell'insegnamento	" 11

PARTE PRIMA.

Della voce	pag. 15
Il lavoro della voce	" 16
Regole generali	" 16
Del passaggio della voce	" 17
L'unità dell'emissione	" 20
L'attacco in testa	" 21
Consigli pel lavoro della voce	" 25
Piccole spiegazioni necessarie	" 26
Attacco delle note acute	" 27
Della voce di testa	" 27
Classificazione delle voci	" 28
<i>Voci di donna</i>	" 29
Soprano leggero	" 29
Soprano drammatico	" 30
Mezzo-soprano	" 31
Contralto	" 32
<i>Voci d'uomini</i>	" 32
Voce di tenore	" 33
Tenore leggero	" 33
Tenore drammatico	" 34
Tenore di mezzo carattere	" 34
Baritono	" 35
Basso	" 37
Basso profondo	" 38
Basso comico o buffo	" 38
Del respirare	" 39
L'aspirazione	" 40
L'espiazione	" 40
Gli esercizi di vocalizzo ragionati	" 41
Voce di tenore	" 42
Voce di baritono	" 42
Voce di basso cantante	" 43
Voce di basso profondo	" 43
Voci di donna	" 43
Esempi	" 44
Ancora una parola	" 61

PARTE SECONDA.

Del canto	pag. 63
Del ritmo	" 63
Esempio	" 64
Dei movimenti	" 64
Del colorito	" 71
Note filate	" 71
Note portate	" 73
Note legate	" 75
Note martellate	" 76
Del sentimento	" 76
Regole e consigli	" 78
Della prosodia e della pronuncia	" 78
Esercizi di voce, vocalizzi, scale cromatiche, trilli, gruppetti e note picchettate	" 80
<i>Nozze di Figaro</i> (Mozart) aria di Cherubino	" 80
<i>Armida</i> (Gluck) aria del soprano	" 88
<i>Il flauto magico</i> (Mozart) aria del soprano leggero	" 92
<i>Giulietta e Romeo</i> (Vaccini) aria del contralto	" 96
<i>La Favorita</i> (Donizetti) aria del tenore	" 99
<i>Giuseppe</i> (Mehul) aria del tenore	" 104
<i>Edippo a Colono</i> (Sacchini) aria per basso o baritono	" 107
Vocalizzi, scale cromatiche, gruppetti, trilli e note picchettate	" 114
Scale cromatiche	" 115
Gruppetti	" 115
Trillo	" 120
Esercizi di trillo	" 121
Note picchettate	" 123

PARTE TERZA.

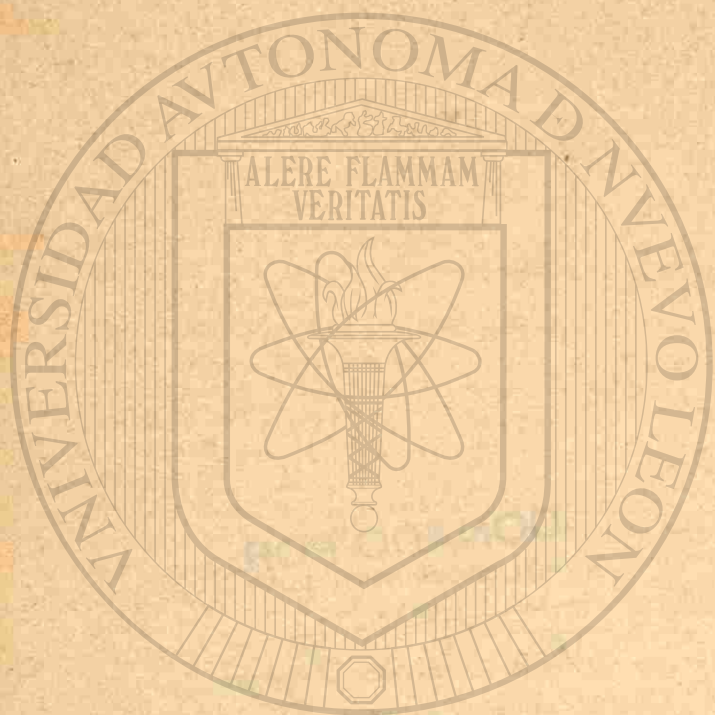
Per la scena	pag. 125
Regole generali	" 125
Per condurre in scena una signora	" 128
Durante i ritornelli	" 128
<i>L' Ebreo</i> (Halévy) ritornello d' orchestra	" 130
Dei movimenti scenici	" 132
Dell'igiene	" 134

DONADO POR
BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Irta. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



PREFAZIONE

Un altro metodo di canto! Un altro libro sulla voce! Quante volte ci toccò sentire delle esclamazioni consimili ad ogni apparizione d'un nuovo libro di studio, e ciò appunto dai maestri di canto e dai cantanti! È vero però che di questi recriminatori nessuno legge il nuovo lavoro, pretendendo sì gli uni che gli altri, ch'è inutile il dare delle regole generali per tutti i cantanti, giacchè, dicono loro, «la voce e il temperamento cangiano in ogni soggetto, e ci vorrebbe allora un metodo per ogni cantante.»

Noi non vogliamo confutare questi errori, che non servono che a coprire l'ignoranza e la presunzione; diremo questo soltanto: che il funzionare della voce è lo stesso per tutti, e che il suono si produce in tutti cogli stessi effetti e col concorso degli organi medesimi, e ciò nessuno vorrà negarlo.

Una sola cosa nella voce è tipico e personale: *il timbro*; e, precisamente per la ragione ch'è personale, non si può cambiarlo. Non vi è adunque nulla di straordinario, che un libro porti delle regole per la voce e spieghi il funzionamento degli organi.

Per quanto poi riguarda il canto stesso, nessuno vorrà negare del pari che per cantare si abbia d'uopo di regole

fondamentali. Per la stessa ragione che i pittori e gli scultori imparano tutti a disegnare lo stesso naso o lo stesso orecchio, anche il canto ha dei vocalizzi, degli esercizi, delle regole di stile, di prosodia, che sono le medesime per tutti; e, perchè gli è stata data una guida, l'artista non canterà già uniformemente o perderà la sua originalità.

Non ci sarebbe forse, da parte dei maestri, un po' di gelosia celata sotto questi banali ragionamenti, e non si potrebbe accusarli di trascurare un po' troppo la teoria, nell'insegnamento del canto, coll'allontanare per progetto tutti i metodi?

Molti metodi ci vorrebbero invece, molti libri di studio ragionato sul canto e sulla voce, e col leggerli e interpretarli convenevolmente si riuscirebbe a ravvivare questa bell'arte che langue.

Il nuovo libro: *Il canto e la voce*, che presentiamo oggi, succede all'*Aperçu sur le chant et la voix*, il quale, quantunque accolto benignamente dal pubblico e dalla stampa, mancava di sviluppo; di più, vi si trovavano alcuni errori tipografici.

Abbiamo affrettato la pubblicazione della prima edizione perchè c'importava sommamente di esporre *i principi del metodo, dell'unità d'emissione basata sull'attacco di testa*.

Avevamo anche la convinzione che questi nuovi dati, emessi sul lavoro della voce, potevano non soltanto riuscir utili ai cantanti, ma anche arrestare il danno che fanno tutti quei maestri di canto che insegnano senz'aver alcuna nozione sulla voce, o peggio ancora, avendone delle false.

Difatti, oggigiorno, tutti son maestri di canto: pianisti, violinisti, trombettisti, ecc., tutti professano, *come se non occorresse altro che essere musicista per saper servirsi della voce*.

Di più anzi: v'è un tale, che abbia una qualche conoscenza di musica, a cui tocchi un bel giorno un rovescio di fortuna? Presto, installiamolo maestro di canto.

Ci sono poi ancora tutti gli antichi cantanti che si immaginano d'aver ricevuto dal pubblico il decreto d'insegnanti. Oh! dirà qualcuno, neppur quelli adunque hanno il diritto di professare?

È innegabile che tra gli antichi cantanti si trovino degli eccellenti professori, e ci preme anzi d'aggiungere ch'è saggio pensiero di sceglierli tra i vecchi artisti, ma non bisogna credere perciò che siano tutti atti a divenirlo.

Le qualità che si richiedono per calcare la scena non sono le stesse che si esigono da un maestro di canto; in altre parole, il talento d'un artista non è sempre garanzia sicura d'un buon insegnamento.

Senza tema di parere esagerati, possiamo asserire che il professorato del canto è una vocazione, un sacerdozio. Nessun'altro richiede tanta onestà e maggior rispetto di sè stessi.

Basti pensare che il maestro di canto, dal giorno in cui impartisce la prima lezione al suo allievo, diviene non solo il professore, ma il possessore, il padrone assoluto di quell'anima che non pensa e non agisce più che per lui; non ascolta che lui, non obbedisce che a lui. Non è egli responsabile del suo avvenire? Di quell'avvenire che rinchiede il benessere morale e materiale? Non è forse nella fiducia ch'egli ispira, che hanno fonte principale i bei sogni dorati?....

Si rifletta un po' alla grave responsabilità che un maestro di canto si assume e non ci si meraviglierà se io recrimino altamente contro quella massa di gente che professa senza averne la capacità.

A che cosa ci ha condotto tutto ciò?

Alla degenerazione dell'arte del canto.

Ma arrestiamoci qui, poichè non dobbiamo dimenticare che il nostro scopo è presentemente quello di fornire qualche spiegazione sui diversi capitoli contenuti in questo libro, e non di abbandonarci in una dissertazione *sul professorato*.

Discorrevamo, tempo fa, con un vecchio artista che ha, sul suo attivo, una bella carriera, e che diceva d'aver trovata la causa della perdita, o della stanchezza, della voce delle donne, nel nuovo repertorio ch'esse devono cantare e che le obbliga a fare degli effetti di voce nelle note gravi, o nel centro, o in quelle del passaggio della voce. Esse devono, diceva il nostro interlocutore, «aprire la voce e salire in alto mantenendola di petto per rinforzare il suono. E voi sapete meglio di me che quell'esigenza è fatale; non un solo organismo può resistere a un tale spostamento del suono.»

Sì, distintissimo amico, ciò che voi dite è verissimo, ed è evidente che il salire di petto è la rovina della voce delle donne — ma la causa primiera di questo malanno esiste nelle due emissioni di cui esse si servono per cantare, cioè: quella per la voce cosiddetta di petto,* e l'altra per la voce di testa. È nella difficoltà di unire queste due voci non aventi nè la stessa emissione, nè la stessa posizione, che bisogna cercare la causa della debolezza della voce femminile nel centro, e non nella maniera di scrivere dei novelli compositori, giacchè questi non fanno che usare del loro diritto. Che si può rispondere ad un autore che vuole, che ha pensato, composto e risoluto di far cantare una voce in questo o quel registro, quando il registro esiste nella voce dell'artista? Non è egli il padrone assoluto, il creatore dell'opera sua?

Bisogna confessare, per essere giusti, che non è facile neppure di cantare una sera un'opera di tessitura acuta

*) Alcuni professori ammettono tre voci: voce di petto, centro e voce di testa.

e l'indomani una di tessitura grave. Ma, dato che l'artista *deve* cantare tutte le parti del suo repertorio, tocca a lui, o meglio, tocca a lei, poichè abbiamo parlato delle voci di donna, a coltivare la voce in modo che giunga a poter cantare egualmente su tutte le note della scala; bisogna, in una parola, studiare l'organo vocale.

Questo studio noi l'abbiamo fatto, e siamo arrivati a concludere che, per evitare gl'inconvenienti causati dalla discontinuità della voce, non si deve servirsi che *d'una sola emissione*, che assicura l'omogeneità, la solidità e la robustezza: quest'unica emissione per tutta l'estensione della voce, noi l'abbiamo trovata nell'*attacco di testa*.

Non si si figuri che noi vogliamo introdurre grandi cambiamenti. No, noi non vogliamo e non possiamo cambiare nulla alla voce: *il nostro scopo è quello di pervenire a far comprendere che, invece di spingere i suoni, si debbano attaccare tutti colla glottide, dirigendoli nella maschera facciale*. Ecco tutto il segreto del nostro metodo.

Un critico molto eminente ci ha fatto rimprovero di servirci di appellazioni nuove nel corso delle nostre dimostrazioni; abbiamo trovato tanto giusta quest'osservazione, che ci siamo affrettati di dare, in questo lavoro, la spiegazione dei nuovi termini di cui ci serviamo.

Se qualcuno volesse dire che adoperiamo dei vocaboli incomprensibili, perchè diremo: «di conservare la posizione del suono», oppure «di farla salire», risponderemo che noi, dal canto nostro, non sapremmo ben definire ciò che sia una *voce di petto*, come pure una *voce di testa*, e comprendiamo benissimo l'imbarazzo d'un allievo a cui si parli, come d'uso, di voci bianche, chiare, oscure, miste, di falsetto, mezza tinta, palatale, labiale, frontale, di fuori, di dentro, di gola, ecc. . . .

Si troverà forse, nel nostro libro, qua e là un vocabolo poco usitato, ma, per incontro, non vi si parlerà che

d'una sola voce e d'una sola maniera d'emetterla. Per noi, il suono è più o meno forte, perchè è più o meno appoggiato, ed è più o meno chiaro secondo che la bocca è aperta orizzontalmente o verticalmente. In una parola, mettiamo da parte tutte le classificazioni e le qualificazioni della voce che non vogliamo comprendere, ed occupiamoci d'una voce sola — la voce, nel modo più naturale di emetterla e col menomo sforzo possibile, consci come siamo che tutto ciò che si scosta dal semplice e dal naturale, si scosta dalla verità: ed è animati da queste ragioni che abbiamo dettati i consigli che seguono.

Lo studio del canto e della voce (che non bisogna separare l'uno dall'altro) non è solamente uno studio artistico, *ma costituisce anche un' eccellente igiene.*

È collo studio del canto che s'impara a respirare e ad emettere il suono dal petto senza fatica; che si correggono i difetti della voce (voce parlata come voce cantata) e le cattive abitudini che i fanciulli contraggono tanto facilmente e che possono riescire nocive alla loro salute. Lo studio del canto aiuta lo sviluppo del petto, il funzionare dei polmoni, consolida i bronchi, ecc. Non abbiamo ragione di dargli il nome di igienico?

Crediamo che non sia lontano il tempo in cui ogni scuola, collegio, liceo, ecc., avrà il suo maestro di canto; e con ciò si dimostrerà d'aver compreso l'utilità di questo insegnamento, che aiuta a sviluppare il corpo coltivando lo spirito.*)

C'è in questo libro un altro capitolo, sul quale crediamo bene di richiamare l'attenzione del lettore. È quello della Prosodia, studio purtroppo molto negletto oggigiorno.

*) Non bisogna confondere il maestro di canto col maestro di musica. Le scuole di Parigi hanno, per esempio, maestri di musica molto istruiti, assidui, zelantissimi, ma pure non possedenti le qualità necessarie per insegnare il canto e il lavoro della voce.

Avremmo potuto parlare più a lungo della Prosodia, se, facendolo, non avremmo temuto di togliere al libro la sua uniformità.

Indirizzandosi questo libro ai cantanti, e non avendo pretesa alcuna di erudizione, non ci è parso utile introdurvi delle dissertazioni sulle cause della fonologia, nè parlare della fisiologia del sistema vocale. Tutti quelli che imparano a cantare non sono degli scienziati, e poco importa loro di sapere, per esempio, che il diaframma è un muscolo emisferico che separa il torace dall'addome, nel suo stato di riposo — che, quando il diaframma si contrae, la sua convessità diminuisce ed egli tende continuamente a formare un piano orizzontale, e che la cavità del torace si trova allora aumentata, seguendo il suo diametro verticale, ecc. ecc.

Poi, perchè raccontare all'allievo che il *re acuto* della Nilsson aveva 2849 vibrazioni al secondo, oppure che il *do sopr' acuto* di Lucrezia Ajugari ne aveva 41,716, nel mentre che il suo *fa grave* non ne aveva che 1705?

A che servirebbe e che luce potrebbe spandere l'intrattenersi su questi soggetti, dopo i dotti fisiologisti che hanno già parlato della fonologia? Sarebbe forse per arrivare a concludere ciò che dice il signor Stephen de la Madelaine nel suo *Trattato di canto*,*) dopo aver dedicato 34 pagine alla descrizione dei polmoni, della laringe, della faringe, ecc.?

Questo studio è certamente buono ed utile per coloro che si prefiggono l'insegnamento del canto, ma ci apparisce,

*) Una cosa che potrà sembrar bizzarra a tutta prima, e che non pertanto è reale e semplicissima, è che *ancora non si potè venir in chiaro sui misteri del funzionamento dell'apparecchio vocale* e che non si hanno che dei dati molto incompleti sul meccanismo della voce propriamente detta. Senza dubbio, la causa principale dell'insufficienza di lumi nella scienza su questo punto sta nella natura stessa degli organi che concorrono alla fonica.
(Stephen de la Madelaine).

un po' pretenzioso in un trattato che ha per iscopo d' iniziare gli allievi all' arte del canto e al maneggio della voce.

Per quanto abbiamo voluto essere brevi e chiari, si troverà nondimeno nel corso del lavoro qualche ripetizione di *frasi* o di *regole*; sono state menzionate espressamente più volte, poichè vi sono delle cose che non verranno mai abbastanza ripetute. Vi si troveranno anche uno o due aneddoti; ci sono stati messi lì per appoggiare viemmeglio il nostro dire, e per imprimere più profondamente nella memoria il soggetto a cui servono d' esempio.

L' allievo potrà vedere facilmente in questo libro il lavoro che ha da fare, le qualità d' acquistarsi, i difetti d' evitare.

Le regole che vi sono contenute, quantunque risultato di osservazioni fatte presso a maestri di canto, non sono state portate a pubblicità che dopo constatata, per parecchi anni, la loro efficacia.

Terminiamo questa prefazione, pregando il lettore di non voler vedere in noi che un artista osservatore, innamorato dell' arte sua, e non già un pontefice dogmatico.

Y. M. MAYAN.

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Prof. *Y. M. Mayan*
PROFESORA DE CANTO.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

IL CANTO E LA VOCE

UJANL

®



DELL' INSEGNAMENTO

Quantunque abbiamo già toccato, più sopra, dell'insegnamento, e ci promettiamo di riparlare ogni qualvolta se ne presenterà il destro, credemmo bene di dedicarvi un breve capitolo, prima di incominciare definitivamente, e ciò per stabilire l'attitudine del maestro in faccia all'allievo — ben inteso per le forme esteriori, poichè ci è noto come il maestro s' affeziona ai suoi scolari e di quali cure li circonda. — Principieremo dal primo istante, cioè dalla presentazione dell'allievo al maestro.

Il nostro principio è questo: bisogna sempre agire e parlare con franchezza, e dire tutta la verità; siamo però in obbligo di aggiungere che non sempre, con questo sistema, si riesce a guadagnarsi la fiducia dei presenti.

E la ragione di ciò? Cercatela nelle peripezie che concorrono ed occasionano l'effettuarsi di questa prima audizione. Il più delle volte si tratta d'una fanciulla o d'un giovanotto che s'immaginano aver già fatte le loro prime armi, perchè hanno cantato davanti a degli amici, in società. Là, delle persone competenti (?), di quelli che se ne intendono!, abbonati al teatro, hanno sentenziato che il neofita ha tutte le qualità per divenire un artista — quindi, non si discute più. Qualchevolta i genitori si provano a protestare un pochino, ma, dinanzi al miraggio d'un brillante avvenire e del benessere assicurato a tutta la famiglia, — cedono. In queste circostanze, non manca più che una piccola formalità, quella di trovare un maestro di canto, per sapere quanto ci vorrà al giovane artista per debuttare, ed eccolo,

un bel giorno, scortato dagli amici e dai parenti battere all'uscio del maestro. Che può dire il maestro a quest'uditorio già così convinto? Non gli venga mai in mente di fare qualche riflessione sulla voce, non parli di difetti dell'organo, e soprattutto poi si pronuncii con sicurezza sul genere di voce del cantante, giacchè la minima esitazione potrebbe parere incapacità, e da questo a perdere l'allievo non c'è che un passo.

Sembrerà esagerato forse questo giudizio, eppur son casi che succedono ogni giorno. Racconteremo in proposito un fatto toccato ad uno dei nostri amici.

Non importa il paese. Il nostro amico, oltre che artista, era maestro di canto. Un giorno, il padre d'una delle sue allieve gli domanda se vorrebbe dar lezione a una giovanetta che, diceva lui, aveva una bella voce di mezzo-soprano. Il nostro amico acconsente, e, l'indomani viene invitato a un pranzo dove si ha da presentargli la sua nuova allieva. Il pranzo fu lietissimo, la conversazione brillante — ma lasciamo la parola al maestro:

“Passammo allora nel salotto, dove ci aspettava il pianoforte; lì, la sorella maggiore accompagnò la cantante che si fece sentire nell'aria “O mio Fernando, della *Favorita*.”

Invano, per tutta la durata del pezzo, io mi stillai il cervello per indovinare la voce della giovane cantante, e gli ultimi accordi vibrarono ch'io non aveva ancor trovato nulla. Il momento era decisivo, perchè tutta la famiglia stringendomi d'attorno mi tempestando di domande; infine, a quella del padre che mi chiedeva: che voce ha mia figlia? io risposi ingenuamente: non ne so nulla!

Che avea detto, Dio mio! In che costernazione avea gettato tutta quella gente! Si fece subito il vuoto intorno a me; e vanamente dissi poi — per rimediare — che a una prima audizione non si poteva pronunciarsi, che la voce della fanciulla non mi pareva nel vero registro, ed altro ancora, fu tutto inutile, e dovetti cantare parecchi pezzi in quella serata per riacquistare il favore degli spettatori.

Che accadde poi? Avendo tutto stabilito già a tavola, non poterono far a meno di lasciarmi incominciare le lezioni, ma compresi subito, già dalla prima, ch'io non possedeva la fiducia della mia allieva, per cui un bel giorno dichiarai che non avrei continuato. Non so se la mia nuova attitudine provocasse la

reazione, fatto sta che mi supplicarono di rimanere e mi promisero perfetta obbedienza e fiducia illimitata.”

Aveva avuto torto il nostro amico di pronunciarsi? Sì, giudicando dall'effetto prodotto; no, se si considera ch'egli parlava come la coscienza e le sue cognizioni glielo dettavano, e quella voce era, difatti, così falsata e tanto poco nel giusto registro che, più tardi, la giovanetta, con bella voce di soprano leggero cantava in un gran concerto l'aria di Cherubino nelle *Nozze di Figaro* e l'aria del libro nell'*Amleto* di Thomas.

Da questo esempio si vede come un maestro non possa e non debba pronunciarsi dopo una sola audizione; è più prudente e più onesto, avanti di formulare un giudizio sopra una voce, di studiarla bene senza aver fretta.

Consigliando franchezza e verità già dalla prima audizione, è sottinteso che con quelle si debba continuare in tutto il periodo degli studi; di più, anzi, consiglieremo al maestro di astenersi da ogni complimento in faccia all'allievo.

Non vogliamo intendere già che si debba scoraggiarlo e mostrargli solo il lato scabroso della carriera a cui si avvia — però è necessario di dirgli la verità ogni qualvolta può riescigli utile, e non quando serve ad incensarlo, e ciò perchè l'allievo è di solito troppo contento di sè stesso e si scalda la fantasia da sè, per cui, se il maestro rincara la dose, egli finisce col divenire pigro e presuntuoso, e la sua intelligenza non si sviluppa più.

Gli allievi non hanno da ricevere che consigli dal maestro; alle lusinghe ci pensano i loro amici.... anche troppo.

L'insegnamento del canto esige due qualità essenziali: la tenacità e una severità relativa.

Il maestro non deve fare alcuna concessione, che scemerebbe la sua autorità; e Dio sa quanta ce ne vuole per guidare una schiera di candidati all'arte che non sognano che la libertà e il modo di sottrarsi alla tutela del maestro!

Più il maestro è temuto, più è amato e stimato dagli allievi, e più il suo insegnamento porta profitto. Codesto è un assioma.

Il metodo che preconizziamo, ci è noto, non ha molti seguaci, malgrado la sua efficacia. Molte ne sono le ragioni, ma, per citarne una sola, diremo: ci sono troppi maestri di canto, o gente che si affibbia questo titolo, e che ne succede allora?

Succede che colui, che sa far balenare il più bell'avvenire agli occhi dell'allievo, colui che *sa fare*, insomma, si tira a sé gli allievi e se li conserva.

Ecco, nella sua cruda verità, a che cosa è ridotto il professorato del canto. Oggigiorno ci vuol ciarlatanismo per riescire; ora, siccome i maestri capaci non si abbassano a farne, sono gli incapaci che hanno il maggior numero di allievi, *e da ciò la penuria di voci e d'artisti.*

Chiuderemo il capitolo colla risposta d'un maestro di canto che proverà come gli allievi amino una certa messa in scena nello studio del canto e non siano nemici delle esagerazioni e delle cose soprannaturali, cioè incomprensibili.

Un antico professore del Conservatorio di Parigi, che aveva un certo talento, e che faceva, a quanto si dice, cantare gli allievi facendo loro tenere dei pesi a braccia tese, ci rispose un giorno che ci congratulavamo con lui pel matrimonio d'una sua figlia e per la dote che le aveva assegnata:

“Senti, ci disse, e imprimiti bene in mente ciò che ti dirò, tu che aspiri a fare il maestro di canto. Io non ho guadagnato denaro che il giorno in cui ho incominciato a insegnare diversamente dagli altri, e che ho fatto fare agli allievi cose che non potevano comprendere. Finchè ho insegnato semplicemente e chiaramente, ho vegetato.”

E noi confermiamo che indirizzandosi agli allievi con semplicità e chiarezza, ne risultano spesso due cose: 1^o, se l'allievo comprende subito, si figura che non impara nulla; 2^o, se fa dei progressi troppo facilmente, non ne sa grado al maestro.

Non importa, il maestro non deve vedere che la meta da raggiungere, e tutti i suoi sforzi devono tendere a quella — egli deve fare ciò che il suo dovere e la sua coscienza gli dettano.

Il giorno in cui si farà appello ai maestri galantuomini, e d'uopo che ci trovino dal lato buono.

PARTE PRIMA

Della voce.

La voce è il suono prodotto dal respiro che, passando per la laringe, fa vibrare le corde vocali.

La voce prende il suo appoggio, la forza ed il timbro nella maschera facciale.

Ognuno può cantare, come tutti parlano, ed è falso il credere che la voce sia dono di qualche privilegiato, prova ne sia che nasciamo tutti colla voce, e voce cantata non è altro che voce parlata, appoggiata altrimenti. ¹⁾

La perdita della voce avviene per circostanze del tutto esteriori, sia in causa d'un clima freddo ed umido che predispone ai mali di gola, sia per la pronuncia gutturale o troppo appoggiata al petto, spesso anche per colpa dei genitori che lasciano gridare troppo i fanciulli, o permettono loro di cantare troppo giovani.

Un'altra causa della perdita della voce sono i cattivi maestri che non conoscono il meccanismo della voce o impiegano metodi erronei. ²⁾

¹⁾ Tutti non giungono ad avere la voce di Negrini, Ronconi, della Patti ecc., ma ognuno può arrivare a cantare, sviluppando saggiamente il proprio organo vocale. Vi sono moltissimi artisti i quali, avendo incominciato con voce bruttissima, pervennero poi, migliorandola di continuo, a una brillante carriera. ®

²⁾ Giacchè parliamo delle cause della perdita della voce, faremo cenno anche degli esercizi di lettura ad alta voce che i maestri di scuola in alcune città fanno fare ai loro scolari tutti insieme, un salmodiare che dura un tempo relativamente troppo lungo, ed obbliga i fanciulli a contrarre una cattiva abitudine nell'emettere il suono della voce parlata, visto che devono appoggiarla al petto ed alla gola, ciò che è di grave pregiudizio pel loro giovane organismo.

Succede che colui, che sa far balenare il più bell'avvenire agli occhi dell'allievo, colui che *sa fare*, insomma, si tira a sé gli allievi e se li conserva.

Ecco, nella sua cruda verità, a che cosa è ridotto il professorato del canto. Oggigiorno ci vuol ciarlatanismo per riescire; ora, siccome i maestri capaci non si abbassano a farne, sono gli incapaci che hanno il maggior numero di allievi, *e da ciò la penuria di voci e d'artisti.*

Chiuderemo il capitolo colla risposta d'un maestro di canto che proverà come gli allievi amino una certa messa in scena nello studio del canto e non siano nemici delle esagerazioni e delle cose soprannaturali, cioè incomprensibili.

Un antico professore del Conservatorio di Parigi, che aveva un certo talento, e che faceva, a quanto si dice, cantare gli allievi facendo loro tenere dei pesi a braccia tese, ci rispose un giorno che ci congratulavamo con lui pel matrimonio d'una sua figlia e per la dote che le aveva assegnata:

“Senti, ci disse, e imprimiti bene in mente ciò che ti dirò, tu che aspiri a fare il maestro di canto. Io non ho guadagnato denaro che il giorno in cui ho incominciato a insegnare diversamente dagli altri, e che ho fatto fare agli allievi cose che non potevano comprendere. Finchè ho insegnato semplicemente e chiaramente, ho vegetato.”

E noi confermiamo che indirizzandosi agli allievi con semplicità e chiarezza, ne risultano spesso due cose: 1^o, se l'allievo comprende subito, si figura che non impara nulla; 2^o, se fa dei progressi troppo facilmente, non ne sa grado al maestro.

Non importa, il maestro non deve vedere che la meta da raggiungere, e tutti i suoi sforzi devono tendere a quella — egli deve fare ciò che il suo dovere e la sua coscienza gli dettano.

Il giorno in cui si farà appello ai maestri galantuomini, e d'uopo che ci trovino dal lato buono.

PARTE PRIMA

Della voce.

La voce è il suono prodotto dal respiro che, passando per la laringe, fa vibrare le corde vocali.

La voce prende il suo appoggio, la forza ed il timbro nella maschera facciale.

Ognuno può cantare, come tutti parlano, ed è falso il credere che la voce sia dono di qualche privilegiato, prova ne sia che nasciamo tutti colla voce, e voce cantata non è altro che voce parlata, appoggiata altrimenti. ¹⁾

La perdita della voce avviene per circostanze del tutto esteriori, sia in causa d'un clima freddo ed umido che predispone ai mali di gola, sia per la pronuncia gutturale o troppo appoggiata al petto, spesso anche per colpa dei genitori che lasciano gridare troppo i fanciulli, o permettono loro di cantare troppo giovani.

Un'altra causa della perdita della voce sono i cattivi maestri che non conoscono il meccanismo della voce o impiegano metodi erronei. ²⁾

¹⁾ Tutti non giungono ad avere la voce di Negrini, Ronconi, della Patti ecc., ma ognuno può arrivare a cantare, sviluppando saggiamente il proprio organo vocale. Vi sono moltissimi artisti i quali, avendo incominciato con voce bruttissima, pervennero poi, migliorandola di continuo, a una brillante carriera. ®

²⁾ Giacchè parliamo delle cause della perdita della voce, faremo cenno anche degli esercizi di lettura ad alta voce che i maestri di scuola in alcune città fanno fare ai loro scolari tutti insieme, un salmodiare che dura un tempo relativamente troppo lungo, ed obbliga i fanciulli a contrarre una cattiva abitudine nell'emettere il suono della voce parlata, visto che devono appoggiarla al petto ed alla gola, ciò che è di grave pregiudizio pel loro giovane organismo.

Le qualità principali della voce sono:

l' emissione netta,
il timbro,
l' omogeneità,
l' estensione.

Il lavoro della voce.

Non vi è lavoro più serio di quello della voce, come non vi è maestro che si assuma maggiore responsabilità del maestro di canto; e lo si comprenderà di leggeri, riflettendo che il maestro di canto tiene nelle sue mani l'avvenire dell'allievo, e questo avvenire è distrutto se il giovane artista non trova sulle scene il successo che s'era aspettato. Difatti, un giovane che ha studiato esclusivamente pel teatro, non può poi, salvo rarissime eccezioni, rientrare nella vita comune e darsi ad altre occupazioni, quando ha vissuto per due o tre anni in uno stato quasi d'oziosità, non conoscendo della vita che il lato dilettevole. Che ne sarà di questo giovane, se, dopo alcune sconfitte, egli sarà obbligato ad abbandonare le scene, o se non giungerà nemmeno a mettervi piede?

Il lavoro della voce, adunque, è assolutamente molto serio. Il maestro deve fare uno studio costante del suo allievo, il quale, dal canto suo, deve sottomettersi colla più perfetta obbedienza ed aspettare con calma e pazienza il risultato che spesso non è pronto, dovendosi patteggiare colla natura.

Io consiglio ai maestri di canto di rimpiazzare la molteplicità degli esercizi di voce, colla semplicità del lavoro basato sulla *teoria*, cioè: lo studio d'ogni singolo suono, e questo credo sia il mezzo più rapido e più sicuro di condurre a buon fine gli studi e sviluppare nello stesso tempo l'intelligenza dell'allievo.

Prima d'indicare la diversità di lavoro che esigono le voci di donna e quelle degli uomini, darò qualche regola generale, eguale pei cantanti dei due sessi.

Regole generali.

Per cantare è necessario di:

1. Tenere il corpo verticalmente dritto.
2. Sviluppare il petto.

3. Tenere la testa dritta (piuttosto inclinata in avanti che indietro).

4. Aprire la bocca (abbassare il mento senza muovere la testa).

5. Respirare profondamente (badando di non sollevare le spalle).

6. Far risalire il respiro.

7. Non chiudere la gola.

8. Attaccare il suono in testa, cioè dirigerlo nella maschera per mezzo della glottide.

9. Legare il suono (da non confondersi col *portamento* che è proibito).

10. Cominciare e finire il suono colla bocca aperta.

11. Curare la qualità del suono e non la forza (visto che il suono emesso bene si rinforza poi gradatamente da sè stesso).

12. Non spingere mai il suono.

13. Attaccare il suono nettamente, non però pienamente, cioè mai troppo aperto e con tutta la forza della voce.

14. Non dimenticare mai che l'emissione si stabilisce colla leggerezza e non colla forza, cioè che il suono emesso con forza può prendere qualunque direzione: nel naso, nella gola, ecc., nel mentre che quand'è emesso leggermente si dirige da sè nel suo posto naturale.

Questi sono i principî generali. Alcuni hanno grande importanza, tra i quali l'8° che dice: attaccare il suono in testa, ciò che spiegherò poi, dopo aver detto qualche parola indispensabile sul passaggio della voce.

Del passaggio della voce.

Si chiama passaggio della voce quella scontinuità che esiste tra la voce generalmente detta di petto (registro grave), e la voce che naturalmente si dirige in testa (registro acuto).

Questo passaggio ha luogo per i tenori sul *mi, fa, sol*, in alto del rigo (chiave di *sol*).

Per i baritoni e i bassi sul *mi bem., mi naturale e fa* acuti.

Per le donne il passaggio ha luogo sul *mi, fa, sol*, in alto del rigo (chiave di *sol*), cosicchè — tenuto conto che le donne

cantano un'ottava più alto degli uomini -- le donne e i tenori hanno il passaggio di voce sulle stesse note.

È questo lo scoglio pericoloso, per le donne e i tenori specialmente. Quante belle voci vi ci sono infrante!...

Non si insisterà mai abbastanza su queste note di passaggio, che i nove decimi dei maestri non sanno stabilire, e che, per conseguenza, la maggior parte degli artisti non sa come emettere.

Prima di parlare dell'attacco diretto che serve a far evitare questo scoglio, trovo necessario di dare un consiglio a quei cantanti che cantano in voce cosiddetta di petto, ed è di chiudere *) le note di passaggio della voce e preparare le note attaccate in testa, cioè di non aprire il *mi, fa, sol* di petto per attaccare in seguito il *la* e il *si* di testa, giacchè, oltre al logorare la voce, le due emissioni non concorderebbero insieme, e il passaggio riuscirebbe troppo brusco e sgradevole.

È certo che nell'aprire le note di passaggio si trova dapprincipio più facilità e diletto, anzi, riescono dapprima più brillanti aperte che chiuse, e gli allievi e l'uditorio in massa preferiscono i *fa* e i *fa diesis* aperti, poichè sono più sonori ed accarezzano piacevolmente l'orecchio. Nei tenori sono bellissime affatto aperte, e sempre d'effetto sul pubblico, ciò che spiega il grande abuso che ne vien fatto, visto che lo scopo è raggiunto, come si suol dire, a buon mercato. Ma chi ha giudizio se ne guardi bene, giacchè, seguendo quel disgraziato sistema, tosto o tardi arriva fatalmente il giorno in cui un gran buco si fa nella voce su queste note, oppure si stabilisce una linea di demarcazione tra la voce detta di petto e quella di testa, nel qual caso la perdita della voce è irremissibile; regola fatale e irrevocabile che colpisce le voci anche le più resistenti.

Mi si permetta, a questo proposito, un aneddoto che confermerà la giustezza della mia asserzione.

Io m'era installato da poco in una grande città di provincia e frequentava assiduamente il teatro, ch'è una gran scuola per i maestri di canto, quando si annunziarono le prossime rappresentazioni d'un tenore che giungeva a noi in fama di possedere un organo eccezionale. Doveva cantare nel *Guglielmo Tell*.

Figuratevi s'io non volessi profittare dell'occasione! Fui uno dei primi a teatro.

*) Chiudere relativamente, non estinguere.

Già dalle prime frasi del tenore in questione il pubblico era conquiso. Estensione, potenza, squillo, robustezza, la sua voce aveva tutte le qualità; perciò lo si ascoltava con raccoglimento e gli si perdonava di non essere nè buon cantante nè buon attore.

Tutto il primo atto fu un trionfo per l'artista, e nell'intervallo che lo seguì non fu che un gran magnificare la sua splendida voce. Mischiato a un gruppo di abbonati io ascoltavo le loro riflessioni, quand'uno di loro si volse a me d'improvviso e mi disse: "E voi, maestro, che ne pensate?"

Confesso che rimasi interdetto. Avevo da fare il guastafeste e dir loro che ciò che li aveva deliziati nella voce del tenore, era appunto ciò che a me aveva turbato il diletto? Non mi parve conveniente e risposi:

"Sì, difatti, è una splendida voce, e son contentissimo di averla intesa,, ed era vero. Poi, prendendo il braccio del mio interlocutore, gli domandai: "Per quante rappresentazioni è scritturato questo signor...?"

"Per sette,, mi rispose. "Che peccato!, io alla mia volta, "giacchè non potrà arrivare alla quarta.,"

Su ciò, grida, esclamazioni, proteste dell'amico, il quale colle braccia levate al cielo corse a far parte agli altri della mia riflessione, ed io mi vidi obbligato, per evitare le discussioni e magari i motteggi, a fuggire dalla platea. Ebbene, a metà della seconda rappresentazione il tenore fu colto da stanchezza, e già alla terza il buttafuori ebbe ad annunciare „che farebbe ciò che potrebbe“.

Io non sono sicuramente profeta (e n'è passato il tempo d'altronde), ma avevo rimarcato soltanto che quel tenore cantava sempre con tutta la sua voce, e aperta, e faceva gli effetti sul *fa, fa diesis* e *sol* aperto, e sapevo per esperienza che non vi esiste voce che possa resistere a una tale ginnastica, tanto poco igienica, delle corde vocali.

È evidente, adunque, che bisogna fare uno studio particolare di questa discontinuità, giacchè la durata e la solidità della voce ne sono strettamente dipendenti.

L'unità di emissione.

A capo del capitolo della voce sta: che questa è un soffio, il quale passando per la laringe, fa vibrare le corde vocali.

Il soffio adunque non si fa voce che all'uscire dalla laringe, ed è esprimersi malamente il dire: voce di petto, giacchè se il soffio resta nel petto, non è nè suono, nè voce.

Ciò che comunemente si chiama voce di petto, è il riposo costante del suono sulla colonna d'aria, la quale riposa sul petto. È il suono sforzato che viene a cercare l'appoggio sulla volta del palato. Questo sistema di emettere il suono è il più usitato, ed è anche quello che fa il maggior numero di vittime, ragione per cui io mi adoprerò con tutte le mie forze a farlo sparire. Questo attacco della voce non soltanto l'affatica e la logora, ma rarissimamente permette di unire la voce di petto a quella attaccata in testa.

Come già detto, è il punto d'unione di queste due emissioni che è pericoloso alla voce di donna, e di tenore specialmente.

Dopo aver cercato lungamente, io credo d'aver trovato infine il mezzo per preservarsi dagli inconvenienti di questo passaggio.

Però, avanti di parlarne, sta bene dire ancora alcune parole sul passaggio della voce, o congiunzione delle due emissioni. Non se ne parlerà mai abbastanza.

La difficoltà del passaggio della voce consiste nell'unire un suono forte a un suono leggero — relativamente — ossia d'unire un suono che possa venir attaccato aperto e, come si suol dire, di petto, ad un suono che non possa venir attaccato che in testa, unire cioè due suoni che non abbiano lo stesso timbro e la stessa emissione.

Spieghiamoci meglio. Ho detto un suono forte a un suono leggero, perchè più i suoni sul *mi, fa, fa diesis, sol*, sono sonori aperti, più quelli che seguono ascendenti, e che vengono attaccati in testa, sono leggeri, ed è in questo caso appunto che il voler toglierne la discontinuità è cosa quasi impossibile.

Per riparare a tutti gli inconvenienti che possono sopravvenire alle note di passaggio della voce, e per giungere anche a cantare con eguale facilità sulle note gravi, di centro e acute,

il solo mezzo è l'unità di emissione, cioè una sola maniera di emettere, d'attaccare, di dirigere il suono per tutta l'estensione della voce.

Coll'ammettere l'unità di emissione non si ha più a temere scongiuntura nella voce, non essendovi più che una voce ed un'emissione, ed ove non vi fossero anche altri vantaggi, che risulteranno evidenti nel corso di questo lavoro, basterebbe quello soltanto per persuadere ognuno ad adottarlo.

Amnesso il principio dell'unità d'emissione, resta a cercare quale emissione permetta di attaccare identicamente tutti i suoni.

Quest'emissione io l'ho trovata nell'attacco in testa,¹⁾ per la ragione che *tutti i suoni possono venir attaccati in testa*, e alcuni soltanto in petto.²⁾

Questo metodo viene chiamato attacco in testa, per riscontro al termine di "voce di petto", giacchè, in realtà nè l'una nè l'altra di queste appellazioni è giusta, visto che in realtà non vi esiste nè voce di petto nè attacco in testa.

Ciò che io intendo coll'attacco in testa è un suono che non ha nulla di comune collo sforzo del petto e la di cui direzione, l'appoggio immediato, è nella maschera in testa.

L'attacco in testa.

L'attacco in testa è il riposo immediato del suono nella maschera, e ciò senza sforzo del petto e col solo attacco della glottide.

Ecco il modo d'attaccare in testa: *Respirate molto profondamente nel diaframma, fate salire il respiro, attaccate infine il suono per mezzo della glottide, dirigendolo immediatamente in alto, nelle fosse nasali, e ciò senza spingere, senza sforzare; bisogna evitare anzi assolutamente di spingere il suono o di sforzarlo col petto, essendo necessario di attaccarlo soltanto per mezzo della glottide.* ®

¹⁾ Ovvero direzione nella maschera.

²⁾ Non si può negare che vi siano cantanti dalla voce tutta aperta e appoggiata al petto, ma se resistono per anni sono eccezioni, per non dire fenomeni; in ogni caso non si trovano di queste eccezioni che nei bassi, o tutt'al più in qualche baritono che abbia polmoni di forza straordinaria. Mai però tra i tenori, e meno che meno nelle donne.

Ecco l'unità di emissione basata sull'attacco in testa che io preconizzo per tutte le voci in tutta la loro estensione.

Qualcuno vorrà forse obiettare che il mio sistema, buono per alcuni, potrebbe riescire funesto agli altri. A ciò non risponderò che questo: non si forma la voce a tutti nella stessa maniera? Il suono è *per tutti* un soffio ottenuto dal funzionare dei polmoni, più ancora, questo soffio ha la stessa direzione per tutti, cioè fa vibrare *in tutti* le corde vocali passando per la laringe, e sono queste vibrazioni che operano il suono.

Quindi, se il suono si ottiene da tutti nello stesso modo, perchè non vi ha da essere un modo eguale per tutti da attaccarlo e da dirigerlo?

E quale è poi la ragione che dimostri migliore il sistema d'avere due emissioni diverse — una per i suoni gravi e l'altra per gli acuti? È evidente che oltre alla fatica che la voce deve risentirne, vi è in questo sistema l'inconveniente (come già detto) della discontinuità delle due voci; vi sono bensì dei maestri abili che fanno chiudere le note precedenti quelle del passaggio della voce per rendere meno sensibile il cambiamento d'emissione, ma nondimeno sussistono sempre *due* voci, e *due* modi di attaccarle e di dirigerle.

Vi è poi la lotta costante tra le due voci, quella di petto e quella di testa. Montando troppo la scala di petto la voce si fa rauca, discendendo troppo chiuso, viene strozzata, e aggiungete a ciò ancora la continua preoccupazione dei cantanti, specialmente per le donne e i tenori.

Le qualità che si ottengono coll'emissione unica sono: l'omogeneità, la resistenza, la freschezza, la solidità e la durata della voce, più ancora una grande facilità di emissione e la sicurezza degli attacchi anche nei salti più arrischiati della scala.

L'omogeneità è raggiunta subito, come ognuno deve comprendere, coll'esclusione di emissioni diverse.

Per la resistenza basta dire che non avendo più da sostenere un suono che riposi sulla colonna d'aria, ma soltanto da respirare e far salire il respiro attaccando il suono in testa (dove si dirige da sé stesso), ogni fatica è tolta. Durando meno fatica e conservando la stessa forza, è naturale che ne risulti più solidità della voce, alla quale unendo l'omogeneità riusciamo ad ottenere freschezza e durata.

Non temano i contralti e i mezzi-soprani per le loro note basse e per il centro, i quali non saranno per ciò meno timbrati; anzi, coll'unità di emissione, oltre all'evitare la continua preoccupazione dei registri e il timore di salire troppo di petto, acquisteranno l'uguaglianza di tutta la scala, dalla nota più grave alla più acuta, ciò che non s'incontra altrimenti quasi mai, giacchè i contralti specialmente sembrano avere di solito due voci affatto staccate, una per le note gravi e il centro, e l'altra per le acute.

Si rassicurino anche i bassi, che non perderanno perciò le loro note gravi; al contrario, l'unità d'emissione darà loro anzi maggiore facilità d'attaccarle, anche dopo le note acute, e i loro *la, si, do* riesciranno più rotondi.

Qualcuno ebbe già ad osservarmi: "io comprendo l'attacco in testa per le voci di donna e dei tenori, infine per i suoni acuti, ma come mai ha da fare un basso per attaccare in testa i *si, la, sol, fa, mi*, gravi?"

A ciò io non ho che da ripetere quanto ho già detto, visto che pare qualcuno creda ancora che il suono grave si ottenga altrimenti dell'acuto, ciò che è falso, essendo tutti i suoni il risultato del soffio sulle corde vocali. Il suono grave ha molto minor numero di vibrazioni al minuto secondo e le corde vocali sono meno tese che per i suoni acuti, ecco tutto.

Un suono è più o meno acuto dietro le sue maggiori o minori vibrazioni al minuto secondo. Le vibrazioni si restringono e si moltiplicano per i suoni acuti, e si allargano e si distanziano per i gravi.

Or dunque, visto che il suono grave si ottiene allo stesso modo dell'acuto, non c'è motivo d'attaccarlo diversamente e dargli un'altra direzione. C'è invece tutte le ragioni del mondo perchè il suono grave sia attaccato netto, visto che se viene spinto, la sua purezza si altera, e la voce, compressa in gola, non risuona più. Per emettere nettamente un suono grave è d'uopo attaccarlo leggero e dirigere le sue vibrazioni nella maschera (un po' più basso che per i suoni acuti); e il suono riuscirà allora rotondo e pastoso.

È necessario combattere anche un altro errore, quello cioè di credere che un suono in testa sia cupo, senza sonorità, e che *non cammini*, cioè non si espanda.

La direzione immediata del suono in testa, è l'emissione che porta più rapidamente delle altre il suono sulle labbra; e questa, io credo, è la migliore delle ragioni per provare che la voce *si espande*.

Per ciò che riguarda poi il timbro più o meno chiaro, dirò che la differenza dei colori si ottiene dalla posizione della bocca. La bocca aperta orizzontalmente rende la voce più aperta, più bianca, nel mentre che la bocca aperta verticalmente fa i suoni più oscuri.

Io confesso di non essere partigiano della bocca aperta troppo orizzontalmente, che rende la voce stridula e poco rotonda, nel mentre che coll'altra posizione la voce sorte più compatta ed ha quindi più corpo ed è più maneggevole.

Non bisogna però cadere in esagerazione, e nei cantabili per esempio o nei punti in cui occorre far più bianca la voce, non è necessario di conservare rigorosamente la posizione verticale; il suono sia sempre appoggiato, non però mai chiuso.

In diverse circostanze io sono stato costretto a far aprire i suoni per poter rimettere la voce nel suo stato normale, come si vedrà del resto dall'esempio seguente.

Tra i miei allievi ne ebbi uno la di cui voce comprendeva: un centro molto aperto sino al *re*, poi *mi*, *fa*, *fa diesis* e *sol* molto chiusi, troppo chiusi: indi arrivava a spingere ancora due o tre note acute (le quali si era conservato grazie al passaggio chiuso). È inutile aggiungere che quest'allievo cantava con voce detta di petto, ciò che faceva per lui tre emissioni, e quindi gli riusciva impossibile la mezza voce, il vocalizzo e più ancora un canto largo continuato.

Per rimmettergli la voce a posto io dovetti fargli aprire *mi*, *fa*, *sol* (con moderazione ben inteso, altrimenti gli avrei spezzata la voce), poi, con degli attacchi di glottide, delle scale discendenti, e coll'attacco di tutti i suoni in testa, egli è giunto a possedere ora una voce affatto omogenea, dell'estensione di due ottave, dal *do* grave al *do* acuto, senza dover usare per niuna nota il minimo sforzo.

Credo d'aver ora confutato tutte le obiezioni che si sarebbero potute farmi concernenti l'unità di emissione e l'attacco in testa, *) e d'aver provato ad esuberanza che il loro risultato è quello della solidità e della conservazione della voce.

*) O direzione immediata del suono nella maschera.

Sarei felice d'esser pervenuto a convincere qualche maestro di canto, ciò che riuscirebbe di grande importanza, giacchè non è che le voci siano divenute rare oggidi, ma si perdono per non essere dirette a dovere, a grave detrimento dell'arte.

So benissimo che col metodo dell'attacco in testa il risultato talvolta non è immediato e che il lavoro domanda molta cura ed attenzione da parte del maestro, mentre che invece col sistema detto di petto il risultato è subito evidente; ma quale risultato? La sua durata, purtroppo, è quella delle rose che, sbocciate appena, avvizziscono e si sfogliano.

La maggiore cura del maestro dev'esser quella di rendere le voci solide e durature, e ciò non è assolutamente possibile che col metodo qui indicato e che solo può rimediare a tutti i danni delle voci mal dirette.

Un'altra ragione militante in favore dell'attacco in testa si è che quest'emissione facilita straordinariamente agli artisti il recitativo, per il semplice motivo che la voce cantata non essendo altro che voce parlata appoggiata maggiormente, non può subentrare con questo sistema nè stanchezza nè raucedine in nessunissimo caso.

Consigli pel lavoro della voce.

Ogni singola nota può servire di studio al lavoro della voce; bastano le prime battute di un'aria qualunque per studiare la emissione, e i vocalizzi non servono che a facilitare il compito spiegando il modo con cui si deve procedere. I progressi si ottengono non trascurando nulla, non lasciando andar perduto il minimo particolare d'ogni cosa, sviscerando d'ogni suono la sua posizione, l'emissione e il funzionare del respiro. Il cantante dev'essere sempre attento e molto severo con sè stesso.

Lo studio si deve fare in piedi, col corpo e la testa dritti. Non s'incominci mai con tutta la voce; si potrebbe avere un giorno, per qualche motivo, la voce stanca o vi potrebbe essere un principio d'infreddatura o di raucedine, e basta allora un urto troppo brusco per indisporre l'organo, nel mentre che col lavoro progressivo e delicato si paralizzano e si vincono questi piccoli inconvenienti.

Lo studio non deve durare mai a lungo; gli allievi che non hanno ancora la voce a posto non cantino mai più di cinque a dieci minuti di seguito, salvo poi a riprendere, previo riposo, anche tre o quattro volte al giorno. Sarà più prudente però per gli allievi inesperti di non studiare dapprima che sotto l'occhio vigile del maestro, affine di non contrarre cattive abitudini. In quanto agli allievi avanzati e agli artisti, io non consiglio loro di studiare più d'un quarto d'ora di seguito, al primo esercitarsi della giornata.

La voce deve venir lavorata in tutta la sua estensione, ciò che non vuol dire che si debba abusare istessamente di tutti i suoni; le note acute, quantunque ogni giorno debbano venir emesse, non bisogna che vengano troppo adoperate, ciò che riescirebbe dannoso; è d'uopo anzi usarle con precauzione e man mano che il corpo della voce va impostandosi.

Generalmente, per istudiare a dovere, bisogna prendere come punto di partenza le note migliori della voce e servirsi di quelle per fondere le altre. Per esempio, una cantante che avesse *do, re, mi* (della seconda ottava) ben stabilite e naturalmente più buone in confronto alle altre, dovrebbe incominciare, con scala discendente, dal *fa*, poi dal *mi*, poi *mi bem.* sino al *do* basso. Il contrario va fatto per gli esercizi ascendenti, incominciando cioè dal *do* basso, poi *do diesis* ecc. sino al *fa*. Questo mezzo è utilissimo anche per uguagliare le voci che hanno dei suoni afoni, o dei vacui.

Piccole spiegazioni necessarie.

I suoni si dirigono più o meno alto nella maschera, secondo che la nota è più alta o più bassa.

Il termine: „conservare la posizione del suono“ significa guidare la voce serbandò nel pensiero la posizione della prima nota con cui si ha incominciato.*) Per esempio, avendo da fare la scala discendente in *la*, attaccando questa nota bisogna rendersi conto del posto ch'essa occupa, e poi, nel discendere, non si ha che da pensare alla posizione di quel primo suono e a conservarla. Naturalmente, la voce non può restare allo stesso posto cangiando di tonalità, ma con questo mezzo si impedisce

*) Per le note acute.

che la scala sfugga e non riesca netta, giacchè la causa per cui le scale discendenti raramente riescono omogenee, si è quella che si pensa sempre alla nota grave; il suono allora scivola giù dalla sua posizione primiera e, non più appoggiato, perde la omogeneità.

Si adopera anche sovente l'espressione: „far salire la posizione del suono“, e questo termine è addatto quando si hanno da sostenere parecchie note acute. Allorchè la voce è po' stanca, nelle frasi lunghe tende a calare; bisogna allora, nell'attaccare le note, guidarle col pensiero un po' più alto della posizione che devono occupare.

Coll'abitudine di dirigere il suono più o meno alto nella maschera si perviene a correggere le voci stonate, sia facendo attaccare alto quelli che hanno tendenza a calare, sia abbassando la posizione della voce a quelli che tendono a crescere.

Attacco delle note acute.

La nota acuta dev'essere attaccata nettamente, piuttosto più alta che più bassa — intendo, naturalmente, parlare della posizione del suono e non della sua tonalità; — non si tema mai di attaccare una nota acuta troppo in alto in testa; riuscirà anzi più sicura e più squillante se si avrà cura, attaccandola, di far salire il respiro e di *abbassare bruscamente il mento aprendo la bocca*. Non si abbia alcun timore, nessun accidente è possibile.

Concludendo: *per aver la voce facile, omogenea, timbrata, resistente, bisogna tenere la testa dritta, abbassare il mento (aprendo la bocca), respirare molto profondamente nel diaframma, far salire il respiro e attaccare il suono nettamente in testa, nella maschera, nelle fosse nasali; e incominciare e finire i suoni colla bocca aperta, senza mai spingere.*

Della voce di testa.

Caldo partigiano dell'attacco in testa, io sono un nemico mortale della cosiddetta voce di testa, quello strillo ridicolo, buono per i *joddler* tirolesi e la cappella sistina, di cui usano e abusano la scuola francese, e la tedesca specialmente. L'italiana, per fortuna, non ne volle mai sapere: la imitano le altre, e renderanno un inestimabile servizio all'arte cosmopolita.

Classificazione delle voci.

Le voci si classificano sia dietro il loro timbro, sia dietro l'estensione e la tessitura.

Il classificarle dietro il loro timbro è preferibile a tutto, pel motivo che una voce può essere stata spostata, ma non si può cangiarne il timbro che è il carattere, il tipo della voce.

Molti maestri classificano le voci dietro la loro estensione, e ciò perchè s'incontrano talvolta dei cantanti, i quali, pur avendo il timbro d'una voce non ne hanno l'estensione e la tessitura, cioè non possono cantare, o non resistono che breve tempo, sulle note che dovrebbero formare il centro della voce di cui hanno il timbro. Questi casi sono sempre il risultato di una cattiva direzione del suono, o della mala abitudine di non cantare che su una parte sola dell'organo vocale; in ogni modo annunziano sempre una voce la di cui emissione è sbagliata o trascurata. Non si tema quindi di rimettere la voce al suo stato normale, ch'è indubbiamente quello indicato dal suo timbro.

Quest'è un lavoro dei più difficoltosi e richiede un maestro abile, esperto e molto attento. Da parte dell'allievo esige poi una grande fiducia nel maestro, molta assiduità, obbedienza passiva e un gran coraggio. Questa parola non è esagerata, poichè il risultato è tutt'altro che immediato e l'allievo non comincia a rendersene conto che dopo qualche mese di studio, dovendo emettere il suono in un modo affatto diverso di quello a cui era abituato, e quindi non udendo la propria voce.

A me, questo caso è successo tre o quattro volte, e devo dire che i miei allievi furono docilissimi; uno però ebbe a confessarmi d'esser stato più volte in procinto di troncargli lo studio e rinunciare all'esperienza, credendo d'aver perduta la voce. Era un tenore che maestri inesperti avevano fatto cantare il baritono, e da due anni calcava le scene in quelle vesti. La sua costanza nello studio fu però ricompensata, e presentemente egli è padrone d'una bella voce di tenore.

Consiglio i maestri di agire con molta prudenza nel classificare le voci; bisogna prima studiare a fondo l'organo e rendersi conto nettamente se il timbro della voce è naturale, o se non è ottenuto per mezzo del naso, della gola, o col torcere la bocca.

Tutto ciò ha grandissima importanza, ed è falso il credere che il maestro sia obbligato a pronunciarsi alla prima audizione dell'allievo; vi sono dei casi in cui ciò riesce impossibile, come ho dimostrato del resto nel capitolo dell'insegnamento.

Voci di donna.

Le voci di donna sono classificate come segue:

- soprano leggero;
- soprano drammatico;
- mezzo-soprano;
- contralto.

Soprano leggero.

Il soprano leggero è il più acuto; è la cantante delle fioriture, delle cadenze, dei lunghi suoni filati, delle note picchettate, dei gorgheggi.

La voce dev'essere squillante, specialmente dalla seconda ottava insù. Il soprano leggero dev'essere in pieno possesso del vocalizzo e del trillo.

Estensione della voce di soprano leggero:



Abbiamo fatto salire il soprano leggero sino al *fa* sopra-acuto, abbenchè basti generalmente arrivare con facilità al *do*.

Ecco le parti principali del suo repertorio:

Amina, della „Sonnambula“ (Bellini); *Elvira*, dei „Puritani“ (Bellini); *Beatrice*, della „Beatrice di Tenda“ (Bellini); *Giulietta*, della „Giulietta e Romeo“ (Bellini, e Gounod); *Lucia*, della „Lucia di Lammermoor“ (Donizetti); *Linda*, della „Linda di Chamounix“ (Donizetti); *Rosina*, del „Barbiere di Siviglia“ (Rossini, in origine scritta per contralto); *Dinorah*, della „Dinorah“ (Meyerbeer); *Regina Margherita*, degli „Ugonotti“ (Meyerbeer); *Isabella*, del „Roberto il Diavolo“ (Meyerbeer); *Margherita*, del „Faust“ (Gounod); *Margherita*, del „Mefistofele“ (Boito); *Mirella*, della „Mirella“ (Gounod); *Filina*, della „Mignon“ (Thomas); *Micaela*, della „Carmen“ (Bizet); *Leila*, dei „Pescatori di perle“ (Bizet);

Violetta, della „Traviata“ (Verdi); *Oscar*, del „Ballo in maschera“ (Verdi); *Gilda*, del „Rigoletto“ (Verdi); *Nannetta*, del „Falstaff“ (Verdi); *Cherubino*, delle „Nozze di Figaro“ (Mozart); *Regina della notte*, del „Flauto magico“ (Mozart); *Marta*, della „Marta“ (Flotow); *Cecilia*, del „Guarany“ (Gomes); *Ofelia*, dell' „Amleto“ (Thomas); *Manon*, della „Manon“ (Massenet); *Euridice*, dell' „Orfeo“ (Gluck); *Zerlina*, del „Fra Diavolo“ (Auber); *Caterina*, dei „Diamanti della corona“ (Auber); *Suzel*, dell' „Amico Fritz“ (Mascagni); *Nedda*, dei „Pagliacci“ (Leoncavallo); *Simonetta*, dei „Medici“ (Leoncavallo); *Leonora*, della „Contessa d'Amalfi“ (Petrella); *Serpina*, della „Serva padrona“ (Pergolese); *Maria*, della „Figlia del reggimento“ (Donizetti); *Ines*, dell' „Africana“ (Meyerbeer); *Donna Elvira*, del „Don Giovanni“ (Mozart); ecc.

Celebrità: Erminia Frezzolini, Adelina Patti, Enrichetta Sontag, Carolina Miolan-Caryvalho, Carolina Smeroski, Irma de Murska, Elisa Volpini, Bianca Donadio, Jenny Lind, Giulia Grisi, Eugenia Tadolini, Sigrid Arnoldson, Marcella Sembrich, Emma Calvé, Giuseppina Gargano, Regina Pinkert, ecc.

Soprano drammatico.

Se il soprano leggero brilla per grazia e delicatezza, il drammatico deve emergere per fraseggio largo, l'accento appassionato, il colorito potente.

Quantunque estendentesi sino al *do diesis* sopracuto, il soprano drammatico deve cantare con uguale facilità su tutta la sua scala, cioè, contrariamente al soprano leggero, che non trae l'effetto che dalle note acute, il drammatico deve trovarlo tanto nel registro grave quanto nel centro e nell'acuto.

Estensione del soprano drammatico:



Parti principali del suo repertorio:

Norma, della „Norma“ (Bellini); *Aida*, dell' „Aida“ (Verdi); *Elvira*, dell' „Ernani“ (Verdi); *Leonora*, del „Trovatore“ (Verdi); *Lady Macbeth*, del „Macbeth“ (Verdi); *Elisabetta*, del „Don Carlo“ (Verdi); *Abigaille*, del „Nabucco“ (Verdi); *Lucrezia Borgia*, della „Lucrezia Borgia“ (Donizetti); *Gioconda*, della „Gioconda“ (Ponchielli); *Elisabetta*, del „Tannhäuser“ (Wagner); *La regina*, del

„Ruy Blas“ (Marchetti); *Valentina*, degli „Ugonotti“ (Meyerbeer); *Isabella*, del „Roberto il Diavolo“ (Meyerbeer); *Selika*, dell' „Africana“ (Meyerbeer); *Rachele*, dell' „Ebreo“ (Halévy); *Agata*, del „Freischütz“ (Weber); *Nair*, del „Re di Lahore“ (Massenet); *Elsa*, del „Lohengrin“ (Wagner); *Alice*, del „Falstaff“ (Verdi); *Santuzza*, della „Cavalleria rusticana“ (Mascagni); ecc.

Celebrità: Maria Malibran, Carlotta Marchisio, Sofia Cruvelli, Cristina Nilsson, Gabriella Krauss, Luigia Bendazzi-Secchi, Luigia Abbadia, Angelica Catalani, Luigia Boccabadati, Marianna Barbieri-Nini, Giuditta Pasta, Giuseppina Strepponi-Verdi, Anna d'Angeri, Maddalena Mariani-Masi, Teresa Stolz, Antonietta Frizzi-Baraldi, Maria Spèzia-Aldighieri, Gemma Bellincioni, ecc. ecc.

Mezzo-soprano.

La voce di mezzo-soprano s'avvicina al soprano drammatico per la qualità del timbro, e al contralto per la tessitura — un po' più alta però.

Estensione della voce di mezzo-soprano:



Parti principali del suo repertorio:

Adalgisa, della „Norma“ (Bellini); *Arsace*, della „Semiramide“ (Rossini); *Amneris*, dell' „Aida“ (Verdi); *Eboli*, del „Don Carlo“ (Verdi); *Laura*, della „Gioconda“ (Ponchielli); *Orfeo*, dell' „Orfeo“ (Gluck); *Carmen*, della „Carmen“ (Bizet); *Mignon*, della „Mignon“ (Thomas); *Odetta*, del „Carlo VI“ (Halévy); *Nancy*, della „Marta“ (Flotow); *Siebel*, del „Faust“ (Gounod); *Maddalena*, del „Postiglione di Lonjumeau“ (Adam); *Fioretta*, dei „Medici“ (Leoncavallo); *Gennariello*, del „Salyator Rosa“ (Gomes); *Jenny*, del „Guglielmo Tell“ (Rossini); *Il pastore*, del „Tannhäuser“ (Wagner); *Il capraio*, della „Dinorah“ (Meyerbeer); *Alice*, del „Roberto il Diavolo“ (Meyerbeer); *Brunilde*, della „Valkiria“ (Wagner); *Zerlina*, del „Don Giovanni“ (Mozart); ecc.

Celebrità: Giuditta Grisi, Adelaide Borghi-Mamo, Isabella Galletti-Gianoli, Carolina Ferni-Germano, Paolina Viardot-Garcia, Galli-Marié, Luigia Dugazon, Rosa Morandi, Alice Barbi (da camera), ecc. ecc.

Contralto.

La voce di contralto è la più drammatica e quella dal timbro più caldo, più penetrante. È la più lunga come estensione e quella che richiede più qualità delle altre, giacché il contralto deve saper eseguire tanto il cantabile quanto il canto drammatico e talvolta il vocalizzo, ciò che spiega la penuria di contralti dalla voce equilibrata ed omogenea, le molte note di petto di questa voce non prestandosi a tutte le esecuzioni.

Estensione della voce di contralto:



Parti principali del suo repertorio:

Leonora, della „*Favorita*“ (Donizetti); *Azucena*, del „*Trovatore*“ (Verdi); *Ulrica*, del „*Ballo in maschera*“ (Verdi); *Maddalena*, del „*Rigoletto*“ (Verdi); *Pierotto*, della „*Linda di Chamounix*“ (Donizetti); *Maffio Orsini*, della „*Lugrezia Borgia*“ (Donizetti); *Marta*, del „*Faust*“ (Gounod), *Marta e Pantalis*, del „*Mefistofele*“ (Boito); *La cieca*, della „*Gioconda*“ (Ponchielli); *Fede*, del „*Profeta*“ (Meyerbeer); *Lola*, della „*Cavalleria rusticana*“ (Mascagni); *Beppe*, dell' „*Amico Fritz*“ (Mascagni); *Quikly*, del „*Falstaff*“ (Verdi); *Ortruda*, del „*Lohengrin*“ (Wagner); *La regina*, dell' „*Amleto*“ (Thomas); *Preziosilla*, della „*Forza del destino*“ (Verdi); *Nidia*, della „*Jone*“ (Petrella); *Casilda*, del „*Ruy Blas*“ (Marchetti); *Il musico*, della „*Manon Lescaut*“ (Puccini); ecc.

Celebrità: Carolina Ungher, Marietta Alboni, Adelaide Malanotte, Rosmunda Pisaroni, Barbara Marchisio, Giuseppina Pasqua, Giulia Ravogli, Maria Antonietta Palloni (da camera), ecc. ecc.

Voci d'uomini.

Le voci d'uomini si classificano nel modo seguente:

- tenore leggero;
- tenore drammatico;
- tenore di mezzo carattere;
- baritono;
- basso;
- basso profondo;
- basso comico.

Voce di Tenore.

Alcuni chiamano i tenori: „uccello raro“. L'appellativo è falso, giacché io ho constatato nella mia carriera di maestro che la voce di tenore s'incontra tanto spesso quanto quella di baritono, e più spesso di quella di basso profondo. Non sono i tenori che mancano, bensì i maestri che sappiano svilupparne ed equilibrarne la voce, la più difficile per l'impostazione.

La voce di tenore si divide in tre categorie: il tenore leggero, il tenore drammatico e il tenore di mezzo carattere.

Tenore leggero.

Il tenore leggero, quantunque abbia press'a poco la stessa estensione di voce del tenore drammatico, ne differisce però per il volume; da lui, più che forza, è grazia e facilità che si richiedono. Deve oltreciò essere padrone del vocalizzo e saper servirsi abilmente della mezza voce. Il tenore leggero deve ancora essere grazioso ed elegante e saper dire a perfezione il recitativo — qualità, tutte queste, ch'è mestieri acquistarsi.

Estensione di voce del tenore leggero:



Parti principali del suo repertorio: *Almarica*, del „*Barbiere*“ (Rossini); *Il pescatore*, del „*Guglielmo Tell*“ (Rossini); *Correntino*, della „*Dinorah*“ (Meyerbeer); *Leopoldo*, dell' „*Ebrea*“ (Halévy); *Lionello*, della „*Marta*“ (Flotow); *Nemorino*, dell' „*Elisir d'amore*“ (Donizetti); *Ernesto*, del „*Don Pasquale*“ (Donizetti); *Guglielmo*, della „*Mignon*“ (Thomas); *Cassio*, dell' „*Otello*“ (Verdi); *Edmondo*, *maestro di ballo e lampionaio*, della „*Manon Lescaut*“ (Puccini); *Beppe*, dei „*Pagliacci*“ (Leoncavallo); *Nadir*, dei „*Pescatori di perle*“ (Bizet); *Desgriour*, della „*Manon*“ (Massenet); *Vincenzo*, della „*Mirella*“ (Gounod); ecc.

Celebrità: Roger, Poggi, Ponchard, Minetti, Angelo Chinnelli, ecc. ecc.

Tenore drammatico.

Se al tenore leggero si richiede grazia ed eleganza, al tenore drammatico è necessaria la voce sonora, l'accento energico, lo stile largo, il recitativo vibrato.

Estensione di voce del tenore drammatico:



Parti principali del suo repertorio:

Pollione, della „Norma“ (Bellini); Arnoldo, del „Guglielmo Tell“ (Rossini); Otello, dell' „Otello“ (Rossini); Eleazar, dell' „Ebra“ (Halévy); Roberto, del „Roberto il Diavolo“ (Meyerbeer); Raul, degli „Ugonotti“ (Meyerbeer); Giovanni di Leida, del „Profeta“ (Meyerbeer); Vasco di Gama, dell' „Africana“ (Meyerbeer); Alim, del „Re di Lahore“ (Massenet); Asrael, dell' „Asrael“ (Franchetti); Otello, dell' „Otello“ (Verdi); Manrico, del „Trovatore“ (Verdi); Don Alvaro, della „Forza del destino“ (Verdi); Tannhäuser del „Tannhäuser“ (Wagner); Sigfried, della „Walkyria“ (Wagner); Gabriele Adorno, del „Simon Boccanegra“ (Verdi); Giuliano de' Medici, dei „Medici“ (Leoncavallo); Vindice, del „Vindice“ (Masetti); Ernani, dell' „Ernani“ (Verdi); Adel-Muza, dell' „Ebreo“ (Apolloni).

Celebrità: Negrini, Duprez, Nourrit, Tamberlick, Fraschini, Mongini, Mirate, Donzelli, Tamagno, Mierzwinski, G. B. De Negri, ecc. ecc.

Tenore di mezzo carattere.

Il tenore di mezzo carattere è il vero tenore italiano, e dell'arte italiana è parte integrante; egli sta tra il tenore leggero ed il drammatico, partecipando dell'uno e dell'altro, per cui è necessaria al tenore di mezzo carattere tanto la grazia del leggero quanto l'energia del drammatico, secondo che le esigenze del suo vasto repertorio lo richiedono. L'estensione della voce è sempre la stessa.

Parti principali del repertorio del tenore di mezzo carattere:

Arturo, dei „Puritani“ (Bellini); Elvino, della „Sonnambula“ (Bellini); Edgardo, della „Lucia di Lammermoor“ (Donizetti);

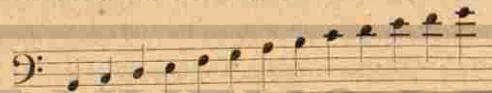
Gennaro, della „Lucrezia Borgia“ (Donizetti); Fernando, della „Favorita“ (Donizetti); Visconte di Sirval, della „Linda di Chamonix“ (Donizetti); Alfredo, della „Traviata“ (Verdi); Riccardo, del „Ballo in maschera“ (Verdi); Jacopo Foscari, dei „Due Foscari“ (Verdi); Il Duca, del „Rigoletto“ (Verdi); Radamès, dell' „Aida“ (Verdi); Fenton, del „Falstaff“ (Verdi); Faust, del „Faust“ (Gounod); Faust, del „Mefistofele“ (Boito); Enzo, della „Gioconda“ (Ponchielli); Pery, del „Guarany“ (Gomes); Ruy Blas, del „Ruy Blas“ (Marchetti); Glauco, della „Jone“ (Petrella); Fra Diavolo, del „Fra Diavolo“ (Auber); Don José, della „Carmen“ (Bizet); Romeo, della „Giulietta e Romeo“ (Gounod); Desgrieux, della „Manon Lescaut“ (Puccini); Roberto, delle „Villi“ (Puccini); Fritz, dell' „Amico Fritz“ (Mascagni); Turiddu, della „Cavalleria rusticana“ (Mascagni); Canio, dei „Pagliacci“ (Leoncavallo); Cicillo, dell' „A Santa Lucia“ (Tasca); Lohengrin, del „Lohengrin“ (Wagner); ecc.

Celebrità: Rubini, Gingini, Carion, Tacchinardi, Mario, Salvi, Gayarre, Moriani, Stagno, Tiberini, Marconi, Masini, ecc.

Baritono.

La voce di baritono, quantunque principiando dal si grave monti sino al sol, è la più corta, giacchè non canta di solito che su un'ottava, in compenso però si esige da quest'ottava molta pastosità e sonorità.

Estensione della voce di baritono:



In Francia, dove esiste affatto staccato il teatro d'opéra comique dal grand opéra, i baritoni si dividono in due categorie: il baritono leggero, spesso brillante, e il baritono drammatico; in Italia questa divisione non esiste, il medesimo baritono cantando, poichè l'estensione di voce richiesta è sempre la stessa, le parti di entrambi i generi. Naturalmente, nelle parti drammatiche l'artista baderà a che la voce sia timbrata, sonora, il fraseggio ampio, l'accento vibrato, mentre che in quelle di genere brillante curerà maggiormente il brio e l'eleganza, aggiungendovi una giusta dose di comicità castigata.

Stabilito che le due categorie di baritoni presso a noi non esistono, possiamo però dividerne in due categorie il repertorio, per chiarezza e per comodità di chi legge; quindi diciamo:

Parti principali del repertorio del baritono leggero e brillante:

Figaro, del „Barbiere di Siviglia“ (Rossini); *Belcore*, dell' „Elisir d'amore“ (Donizetti); *Il Dottor Malatesta*, del „Don Pasquale“ (Donizetti); *Hoel*, della „Dinorah“ (Meyerbeer); *Fra Melitone*, della „Forza del destino“ (Verdi); *Falstaff e Ford*, del „Falstaff“ (Verdi); *Lescant*, della „Manon Lescant“ (Puccini); *Abdallah*, del „Tutti in maschera“ (Pedrotti); *Silvio*, dei „Pagliacci“ (Leoncavallo); *Il rabbino David*, dell' „Amico Fritz“ (Mascagni); *Don Giovanni*, del „Don Giovanni“ (Mozart); *Laerte*, della „Mignon“ (Thomas); *Rodolfo*, delle „Educande di Sorrento“ (Usiglio) ecc. ecc.

L'unico baritono che eccellesse tanto nel genere brillante da innalzarsi sino alla celebrità fu: Everardi.

Parti principali del repertorio del baritono drammatico:

Guglielmo Tell, del „Guglielmo Tell“ (Rossini); *Pedro*, della „Maria Padilla“ (Donizetti); *Enrico*, della „Maria di Rohan“ (Donizetti); *Corrado*, della „Maria di Rudenz“ (Donizetti); *Manfredo*, del „Giuramento“ (Mercadante); *Aleandro*, della „Saffo“ (Pacini); *Asthor*, della „Lucia di Lammermoor“ (Donizetti); *Antonio*, della „Linda di Chamounix“ (Donizetti); *Il re*, della „Favorita“ (Donizetti); *Nelusko*, dell' „Africana“ (Meyerbeer); *Nevers*, degli „Ugonotti“ (Meyerbeer); *Riccardo*, dei „Puritani“ (Bellini); *Arbace*, della „Jone“ (Petrella); *Don Sallustio*, del „Ruy Blas“ (Marchetti); *Nabucco*, del „Nabucco“ (Verdi); *Macbeth*, del „Macbeth“ (Verdi); *Il Doge*, dei „Due Foscari“ (Verdi); *Carlo V*, dell' „Ernani“ (Verdi); *Il conte di Luna*, del „Trovatore“ (Verdi); *Germont*, della „Traviata“ (Verdi); *Renato*, del „Ballo in maschera“ (Verdi); *Rigoletto*, del „Rigoletto“ (Verdi); *Miller*, della „Luisa Miller“ (Verdi); *Simon Boccanegra*, del „Simon Boccanegra“ (Verdi); *Il marchese di Posa*, del „Don Carlo“ (Verdi); *Amonasro*, dell' „Aida“ (Verdi); *Jago*, dell' „Otello“ (Verdi); *Amleto*, dell' „Amleto“ (Thomas); *Barnaba*, della „Gioconda“ (Ponchielli); *Valentino*, del „Faust“ (Gounod); *Escamillo*, della „Carmen“ (Bizet); *Gonzales*, del „Guarany“ (Gomes); *Scindia*, del „Re di Lahore“ (Massenet); *Alfo*, della „Cavalleria rusticana“ (Mascagni);

Gianni, dei „Rantzau“ (Mascagni); *Tonio*, dei „Pagliacci“ (Leoncavallo); *Lorenzo de' Medici*, dei „Medici“ (Leoncavallo); *Cristoforo Colombo*, del „Cristoforo Colombo“ (Franchetti); *Wolfram*, del „Tannhäuser“ (Wagner); *Telramondo*, del „Lohengrin“ (Wagner); *Wotan*, della „Walkiria“ (Wagner); ecc.

Celebrità: Giorgio Ronconi, Corsi, Ferri, De Bassini, Pandolfini, Graziani, Cotogni, Giraldoni, Aldighieri, Devoyod, Mattia Battistini, Giacomo Rota, Lassalle, Lhérie, Maurel, Kaschmann, Delfino Menotti, ecc. ecc.

Basso.

Il basso, cosiddetto basso cantante, deve avere la voce pastosa e chiara, ed eguale facilità di emissione in tutta la scala, avendo da trovare i suoi effetti tanto sulle note gravi che sulle acute.

Estensione della voce di basso cantante:



Parti principali del repertorio del basso cantante:

Assur, della „Semiramide“ (Rossini); *Faraone*, del „Mosè“ (Rossini); *Oroceso*, della „Norma“ (Bellini); *Giorgio*, dei „Puritani“ (Bellini); *Il conte*, della „Sonnambula“ (Bellini); *Saint-Bris*, degli „Ugonotti“ (Meyerbeer); *Pietro*, della „Stella del Nord“ (Meyerbeer); *Gaspere*, del „Freischütz“ (Weber); *Duca Alfonso*, della „Lucrezia Borgia“ (Donizetti); *Raimondo*, della „Lucia di Lammermoor“ (Donizetti); *Il prefetto*, della „Linda di Chamounix“ (Donizetti); *Silva*, dell' „Ernani“ (Verdi); *Tom*, del „Ballo in maschera“ (Verdi); *Ferrando*, del „Trovatore“ (Verdi); *Zaccaria*, del „Nabucco“ (Verdi); *L'Inquisitore*, del „Don Carlo“ (Verdi); *Pistola*, del „Falstaff“ (Verdi); *Alvise Badoero*, della „Gioconda“ (Ponchielli); *Mefistofele*, del „Faust“ (Gounod); *Capuleto*, della „Giulietta e Romeo“ (Gounod); *Lotario*, della „Mignon“ (Thomas); *Don Guritano*, del „Ruy Blas“ (Marchetti); *Il Cacico*, del „Guarany“ (Gomes); *Duca d'Arcos*, del „Salvator Rosa“ (Gomes); *Burbo*, della „Jone“ (Petrella); *Il re*, del „Lohengrin“ (Wagner).

Celebrità: Bataille, Taskin, Agnesi, Faure, Tamburini, Derivis, Scaria, ecc.

Basso profondo.

La voce del basso profondo è, degli uomini, la più lunga pel suo estendersi nel registro grave.

Estensione della voce di basso profondo:



Quest'è l'estensione ordinariamente richiesta, però si osservi che nel *Roberto il diavolo* vi stanno scritti pel basso profondo quattro *mi bem.* gravi e due *fa diesis* acuti. Sono eccezioni però, e l'estensione sopraccennata è sufficiente.

Parti principali del repertorio del basso profondo:

Bertramo, del „Roberto il diavolo“ (Meyerbeer); *Zaccaria*, del „Profeta“ (Meyerbeer); *Marcello*, degli „Ugonotti“ (Meyerbeer); *Don Pedro*, dell' „Africana“ (Meyerbeer); *Don Basilio*, del „Barbieri di Siviglia“ (Rossini); *Mosè*, del „Mosè“ (Rossini); *Baldassare*, della „Favorita“ (Donizetti); *Il cardinal Brogni*, dell' „Ebreo“ (Halévy); *Sparafucile*, del „Rigoletto“ (Verdi); *Il padre guardiano*, della „Forza del destino“ (Verdi); *Jacopo Fiesco*, del „Simon Boccanegra“ (Verdi); *Ramfis*, dell' „Aida“ (Verdi); *Re Filippo*, del „Don Carlo“ (Verdi); *Lodovico*, dell' „Otello“ (Verdi); *Mefistofele*, del „Mefistofele“ (Boito); *Il re*, dell' „Amleto“ (Thomas); *Timur*, del „Re di Lahore“ (Massenet); *Il Langravio*, del „Tannhäuser“ (Wagner); ecc.

Celebrità: Lablache, Levasseur, Ormondo Maini, Depassio, Ignazio Marini, Bagagiolo, Paolo Medini, Antonio Selva, David, Edoardo de Reszké, Echeveria, Uetam, ecc.

Basso comico o buffo.

Il basso comico, o buffo, è pretta e simpatica manifestazione dell'arte italiana ed ha una parte importantissima in molti capolavori della gloriosa vecchia scuola italiana. Più ancora che buon cantante il basso comico dev' essere attore consumato, spigliato e vivace nelle movenze, elegante e castigato soprattutto, giacchè quanto diletta ed incatena l'attenzione del pubblico un buffo spiritoso veramente e distinto, altrettanto e più riesce uggioso quello che, pur di trarre una risata dalle labbra della

parte meno colta del suo uditorio, scende a lazzi grotteschi e triviali, sostituendo l'arte sua ad ignobile spettacolo di fiera.

L'estensione della voce è circa quella del basso cantante.

Parti principali del suo repertorio: *Don Bartolo*, del „Barbieri di Siviglia“ (Rossini); *Don Magnifico*, della „Cenerentola“ (Rossini); *Taddeo*, dell' „Italiana in Algeri“ (Rossini); *Podestà*, della „Gazza ladra“ (Rossini); *Don Isidoro*, della „Matilde di Chabran“ (Rossini); *L'Ajo*, del „Conte Ory“ (Rossini); *Il marchese*, della „Linda di Chamounix“ (Donizetti); *Don Pasquale*, del „Don Pasquale“ (Donizetti); *Dulcamara*, dell' „Elisir d'amore“ (Donizetti); *Michele Perrin*, del „Michele Perrin“ (Cagnoni); *Tristano*, della „Marta“ (Flotow); *Leporello*, del „Don Giovanni“ (Mozart); *Don Democrito*, delle „Educande di Sorrento“ (Usiglio); *Crispino*, del „Crispino e la Comare“ (Fratelli Ricci); *Don Gregorio Semicroma*, del „Tutti in maschera“ (Pedrotti); *Pittore*, della „Fiorina“ (Pedrotti); *Muzio e Cola*, delle „Precauzioni“ (Petrella); *Campanone*, della „Prova di un' opera seria“ (Mazza); *Don Bucefalo*, del „Don Bucefalo“ (Cagnoni); *Don Checco*, del „Don Checco“ (De Giosa); *Carlo*, dei „Due soci“ (Gialdini); *Lord Rocburg*, del „Fra Diavolo“ (Auber); *Rebolledo*, dei „Diamanti della corona“ (Auber); *Geronimo*, del „Matrimonio segreto“ (Cimarosa); *Uberto*, della „Serva padrona“ (Pergolese); *Papà Martin e Charanson*, del „Papà Martin“ (Cagnoni); *Pipelè*, del „Pipelè“ (De Ferrari); *Don Gasparone*, del „Napoli di carnevale“ (De Giosa); *Don Eutichio*, dei „Falsi monetari“ (L. Rossi); *Caporal Mimì*, del „Caporal Mimì“ (O. M. Scarano); *Columella*, del „Columella“ (Fioravanti); *Brulard*, della „Campana dell'eremitaggio“ (Sarria); *Il Menestrello*, del „Menestrello“ (De Ferrari), ecc.

Celebrità: Papone, Luigi Fioravanti, Scheggi, Alessandro Bottero, Carlo Cambiaggio, Catani, Scalese, Ciampi, Zucchini, Luigi Pacini, Frizzi, Galli, ecc. ecc.

Del respirare.

Fu già detto, in un capitolo precedente, ch'è necessario formarsi la respirazione lunga e regolare, ora aggiungeremo ancora che questa è una delle basi dell'arte del canto.

Basterà, per convincersene, cercarne la prova nelle cause della fonica e soffermarsi un istante sulla fisiologia del sistema vocale, ciò che facciamo in due parole.

Come si produce la voce?

La voce è un suono prodotto dalla vibrazione delle corde vocali che il respiro provoca passando per la laringe -- quindi è dal respiro che dipendono la forza e la durata del suono, visto che il suono cessa subito che il respiro non fa più vibrare le corde vocali.

Che cosa è poi il respiro?

È l'aria aspirata ed espirata dai polmoni e l'effetto di questi due movimenti si chiama respirazione.

La voce essendo adunque provocata dal respiro il quale è alimentato dalla respirazione, è utilissimo di procurarsi una buona respirazione che è, come dimostrato, uno dei punti capitali del canto.

Ciò ammesso, resta ora a spiegare come si effettuino i due movimenti da cui deriva la respirazione: l'aspirazione e l'espirazione.

L'aspirazione.

Per effettuare questo movimento si deve: sollevare le costole ed abbassare il diaframma; la contrazione operata su questo muscolo convesso gli fa prendere una posizione orizzontale che aumenta il diametro verticale del petto e permette ai polmoni di dilatarsi liberamente e di procurarsi una maggiore quantità d'aria, la quale si accumula nel vuoto operato dall'effetto dei due movimenti combinati del diaframma e delle costole.

L'espirazione.

Questo movimento è l'opposto del precedente ed ha per iscopo di ricacciar fuori l'aria aspirata.

Si badi nell'effettuarlo di non abbassare subitamente le costole e sollevare il diaframma, ciò che farebbe perdere tutto il respiro in una volta e senza alcun profitto. Bisogna, al contrario, lasciar ricadere le costole grado a grado e rialzare il diaframma il più lentamente possibile, con che il suono riuscirà lungo e malleabile.

Il modo con cui io insegno agli allievi la respirazione (e che l'esperienza m'ha dimostrato essere efficace) è il seguente:

Io dico all'allievo di far rientrare l'addome, poi di aspirare il più basso possibile nel petto facendo salire il respiro quanto

più alto gli riesce, spiegandogli poi che coll'aspirare in basso egli ha contratto il diaframma e col far salire il respiro ha sollevato le costole, e che coll'esercitarsi in questi due movimenti egli avrà fatto quanto occorre a procurarsi la buona aspirazione.

Per ciò che riguarda l'espirazione corretta, che consiste, come già detto, a non lasciar ricadere le costole e non dilatare il diaframma d'un tratto, io raccomando all'allievo di non abbassare il respiro, espirando, ma di mantenerlo anzi molto alto sino all'ultimo.

Riassumendo: *l'allievo si tenga diritto, colla testa dritta, il petto infuori, l'addome rientrante, respiri il più basso possibile facendo salire il respiro alto nel petto, ed emetta la voce senza spingere, mantenendo sempre il fiato nella stessa posizione.*

Raccomando ai maestri di usare questo metodo e potranno persuadersi, in brevissimo tempo, della sua efficacia.

Alcuni maestri hanno sostenuto che la respirazione non si allunga coll'esercizio, ma io ritengo erronea quest'asserzione e sono dell'opinione dell'illustre Charles Bataille, il quale dice che per raddoppiare la respirazione basta "abituare i muscoli che sono destinati a produrla, ad una contrazione lenta, graduata, e assolutamente dipendente dalla volontà".

È naturale che, come in ogni cosa, ci vuole assiduità e perseveranza.

Un altro errore è quello di insegnare la respirazione colle note tenute che stancano il petto; sono anzi gli esercizi di molte note che giungono a sviluppare in breve tempo la respirazione, e le note lunghe non devono farsi eseguire all'allievo che quando ha già imparato a respirare.

Diremo ancora in chiusa che la buona respirazione è sicura garanzia di salute pei polmoni. Quante malattie verrebbero evitate se questo sistema fosse maggiormente diffuso!

Gli esercizi di vocalizzo ragionati.

Per arrivare ad emettere bene la voce, per renderla flessibile e svilupparla, è d'uopo fare degli esercizi di vocalizzo.

Tutti gli esercizi, in generale, son buoni; il difficile è di saperli fare a dovere, o di saperli far eseguire all'allievo; è

perciò che mi parve necessario di dedicare un capitolo alla spiegazione di quelli ch'io presento. Quasi tutti i miei esercizi sono scritti in *do*, ma sono fatti però per essere cantati su tutta la estensione della voce, e, quantunque io lasci al maestro e all'allievo intelligente la cura di scegliere la tonalità nella quale converrà loro incominciarli (ascendendo ogni volta di un semitono), darò nonostante alcune indicazioni per ognuna delle singole voci.

Voce di tenore.

I tenori faranno bene d'incominciare a cantare dappriincipio sull'ottava di *la*



affine di stabilire immediatamente il passaggio della voce; non dico che sia proibito di cantare perciò nel centro, però è più acconcio di non toccare il centro grave che a mezzo delle scale discendenti, e precisamente per non prendere l'abitudine di spingere col petto. In quanto all'esercitare le note acute, sarà sempre bene non abusarne, specialmente al primo tempo; anche più tardi un esercizio troppo ripetuto sarebbe nocivo, per cui non sarà mai abbastanza raccomandata una saggia prudenza e una giusta circospezione.

Voce di baritono.

I baritoni non hanno tanto a temere quanto i tenori. Il passaggio della loro voce e il suo esercizio, eccezione fatta per le ultime note acute in capo alla scala, possono stabilirsi su tutta la loro estensione, cioè dal *si* al *fa*.



Bisogna evitare, però, dappriincipio, di cantare troppo forte sul *mi*, *fa*, *sol*, ciò che arrecherebbe l'inconveniente di spostare i suoni e danneggiare il centro.

Io non sono d'avviso che si facciano troppo gridare i baritoni. Non c'è bisogno di scalmanarsi per acquistare la forza; essa viene sempre da sé quando la voce è messa al posto; d'altronde cantare si deve, cantare, e non urlare.

Voce di basso cantante.

Il lavoro della voce di basso cantante non ha nulla di particolare; questa voce dev'essere molto flessibile e poter cantare egualmente nel registro grave e nell'acuto.

Voce di basso profondo.

Alcuni maestri si credono in dovere di dare alla voce di basso profondo un suono rude, volgare, e ciò nell'intenzione di farla apparire più robusta. Che io sappia, nessuna legge ha mai sentenziato che questa voce debba riescire più disgustosa delle altre.

Quando un allievo ha il timbro e l'ampiezza della voce di basso profondo, è inutile di volergliela ingrossare con affettazioni ridicole; la voce acquisterà corpo da sé, senza artifizi che non possono essere che di danno. La voce di basso profondo è lunga a stabilirsi e l'ampiezza completa non si raggiunge che coll'età, per cui è impossibile di esigere da un giovane di 20 o 25 anni quelle note piene, che volergli procurare a forza possono rovinargli per sempre la voce.

Lo stesso vale per le note gravi.

I suoni gravi non devono mai essere emessi con forza, ciò che farebbe loro perdere la giusta intonazione. È l'attacco che ha importanza assoluta sulla nota grave, e non la forza che lo rende afono.

Voci di donna.

Le voci femminili avendo tutte *all'incirca* la stessa estensione, e non differendo che pel timbro, il passaggio di voce si effettua sulle stesse note. Consiglio alle allieve di canto di servirsi dappriincipio delle scale discendenti, ciò che permetterà loro di conservare più facilmente l'emissione dell'attacco in testa; usando altrimenti bisognerebbe evitare d'incominciare più basso del *fa diesis* del passaggio, quindi io consiglio di attenersi alla nona dal *sol* di centro al *la*.



Una volta ciò ben stabilito, si discenda insensibilmente, assimilando il passaggio all'emissione sempre sostenuta dell'attacco in testa.

E s e m p î.

Come si vede, ognuno dei miei esercizi ha il ritornello, affine di poterlo fare, collo stesso respiro, quante volte riuscirà possibile.

N.º 1.

Quest'arpeggio è eccellente per provare la voce; non avendo che l'estensione d'una nona, può montare progressivamente senza arrivare d'un balzo alle note acute.

È utilissimo anche pei cantanti che non hanno pronti gli acuti.

Incominciate col farlo una volta sola di seguito, poi due, poi tre, sempre d'un fiato; appoggiate un pochino sulla nota più alta e non vi fermate che all'ultima nota; lasciate allora la voce estinguersi da sè, avendo cura di tenere la bocca aperta.

N.º 2.

Quest'esercizio è utile specialmente alle voci di donna che salgono troppo di petto e non portano la voce in testa che al *sol*, al *la*, qualcuna anche appena al *si bem.* di centro. In questo caso bisognerà cominciare l'esercizio in *mi bem.* (quarto spazio) ascendere progressivamente per semitoni sino al *la* o al *si bem.*, secondo l'estensione e la spontaneità della voce, poi, stabilita bene questa settima od ottava, riprendere l'esercizio in *re*, poi in *re bem.*, discendendo per semitoni e badando bene ad attaccare sempre in testa e mantenervi la voce, come se si ritenesse che le quattro note dell'esercizio fossero poste alla stessa altezza. Si discenda così sino al *si bem.*, non però più basso per nessuna voce di donna.

N.º 3.

Lo scopo dell'esercizio N.º 3 è di uguagliare la voce e conservar le la stessa emissione e la stessa direzione nella *ma-schera*.

Ci si guardi bene di discendere la scala con troppa forza; la forza non va impiegata che nell'attacco delle note acute. Anche qui, per eseguire l'esercizio a dovere, bisognerebbe figurarsi di voler mantenere tutte le note alla stessa altezza.

I soprani leggeri non incomincino più sotto del *fa*, i soprani drammatici e i mezzi soprani in *re*, i contralti in *si bem.*, i tenori in *re*, i baritoni e i bassi in *si naturale*.

N.º 4.

Il N.º 4 non differisce dal precedente che per la chiusa sulla nota grave. I bassi lo facciano uniformemente, senza appoggiare cioè sulle note gravi più che sulle acute. Le note gravi devono venir emesse senza affettazione e con importanza non maggiore che per le altre. Quest'esercizio servirà appunto ad uguagliare la voce su tutte le note.

N.º 5.

Raccomando caldamente quest'esercizio, avendolo sperimentato più volte con ottimo successo, specialmente per quei baritoni e bassi a cui manca il centro o le note gravi, oppure che le hanno in cattivo stato; si ricordino però che la sua efficacia sta nella perfetta esecuzione.

Ecco il modo d'eseguirlo:

Attaccate nettamente la prima nota, poi fate una corona sulla seconda e passate quindi, senza trascinare la voce, sulle due ultime, e quando vi sentite quasi esaurito il fiato terminate colla bocca aperta e il mento bene abbassato.

Mantenete la bocca aperta nella stessa posizione tutto il tempo che dura il medesimo respiro; non vi spaventate se vi si spezzasse la nota, sarà un segno che la voce non era al giusto posto. Ricominciate allora, perseverate a studiare la vera posizione, senza spingere, colla testa dritta e il mento abbassato, e la voce troverà da sé la sua direzione e vi sortirà chiara e senza paura di accidenti.

N.º 6.

Il N.º 6 è l'opposto del N.º 5, il riposo cioè si effettua sulle note acute invece che sulle gravi. Le corone si fanno sulle due ultime note. Attaccate l'ultima nota solo quando vi sentite a stremo di fiato e tenete il mento abbassato, come già detto pel numero precedente.

Consiglio l'uso di quest'esercizio ai mezzi soprani, ai contralti, ai baritoni. I soprani drammatici e i bassi lo provino senz'abusarne. I soprani leggeri lo lascino assolutamente da parte.

N.º 7.

Il N.º 7 è uguale press'a poco al N.º 2; la sola differenza è che il N.º 2 comprende la quarta, mentre questo non comprende che la terza. — Siano fatti tutti adagio e senza forza.

N.º 8 e 8 bis.

Il N.º 8 completa il 7, come il N.º 8 bis completa il 2. Per eseguire a dovere quest'esercizio si abbassi il mento sulle note ascendenti facendo contemporaneamente un leggero *crescendo*.

Bisogna evitare di spingere montando, e non si deve temere di spostare le note che vanno attaccate per mezzo della glottide in tutto il 3º quarto della prima battuta, riposando poi, bene in testa, sulla nota finale colla corona.

Questi due esercizi potranno esser fatti da tutte le voci, ma sono raccomandabili soprattutto ai soprani e ai tenori.

L'esercizio N.º 9 ha lo scopo di consolidare le note acute. Quantunque le terze acute si trovino sul tempo debole, bisogna dar loro un certo vigore, senza che però abbiano a riescír secche.

I soprani e i tenori incomincino in *la naturale*, i contralti, i baritoni e i bassi in *re naturale*.

N.º 10.

L'esercizio N.º 10 è composto di note tenute; il mezzo tono che sta tra le note legate deve conservare la stessa posizione di voce di quelle.

È un esercizio eccellente per le voci troppo aperte — non se ne abusi però.

N.º 11.

Quegli allievi che non possono tenere la stessa posizione di voce sulla nota legata e il semitono del N.º 10, studino prima bene il N.º 11. Va eseguito nel modo seguente:

Si attacca nettamente ma con leggerezza la prima nota riportando il vigore della voce sulla seconda. Poi, *per mezzo della glottide*, e sempre collo stesso fiato, si attacca la prima delle semicrome legandola colle altre sino alla corona, mantenendo la voce alta in testa e terminando colla bocca aperta.

N.º 12.

Musical score for exercise N.º 12, featuring a vocal line and piano accompaniment in 2/4 time. The score includes a watermark from the Universidad Autónoma de Nuevo León.

Se i N. 10 e 11 sono particolarmente utili ai tenori ed ai soprani, questo è destinato specialmente ai bassi ed ai baritoni che hanno pigre le note acute.

Cade qui acconcia una raccomandazione importantissima: si badi bene ad evitare di spingere bruscamente la voce, come pure qualunque sforzo del petto, ciò che porterebbe a rendere oscillante la voce invece di consolidarla.

Si attacchi nettamente, si canti con voce tranquilla ed uniforme, non si spinga nel fare il semitono ascendente, contentandosi d'abbassare un po' più il mento, con che la voce salirà di posizione e di tonalità.

N.º 13.

Lentissimo.

Musical score for exercise N.º 13, featuring a vocal line and piano accompaniment in 2/4 time. The tempo is marked 'Lentissimo'. The score includes a watermark from the Universidad Autónoma de Nuevo León.

Come si vede, io non presento alcun esercizio di note filate *isolate*, giacchè lo trovo un lavoro pericoloso, per gli allievi che potrebbero contrarre delle cattive abitudini sostenendo la nota e volendole dar subito quella rotondità che non si acquista che collo studio indefesso; di più, è un esercizio che affatica molto le gole ancora inesperte.

Non perciò io voglio escludere le note filate, tant'è vero, che tutti i miei esercizi terminano con una corona, e con questo sistema l'allievo apprende a tenere e filare la nota senza incorrere nello scoglio della filatura isolata.

Non si dimentichi mai d'attaccare in testa.

N.º 14.

Andante.

Musical score for exercise N.º 14, featuring a vocal line and piano accompaniment in common time. The tempo is marked 'Andante'. The score includes a watermark from the Universidad Autónoma de Nuevo León.

I N.º 13 e 14 vanno cantati, beninteso, con un solo fiato.

N.º 15.

Musical score for exercise N.º 15, featuring a vocal line and piano accompaniment in common time. The score includes a watermark from the Universidad Autónoma de Nuevo León and a registered trademark symbol (®).

Il N.º 15 è eccellentissimo pel respirare. Come si vede, vi è intercalato un ritornello per poterlo fare due o tre volte secondo che il fiato lo consente.

Non si spinga, non s'impieghi forza alcuna, e si appoggi un po' sulle note acute.

N.º 16.

The score for exercise N.º 16 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. It features a series of eighth notes, followed by a rest, and then a series of quarter notes. The piano accompaniment is in the bass clef and consists of chords and single notes. There are 'ecc.' markings above the vocal line.

Il N.º 16 è un esercizio della glottide. Lo raccomando particolarmente a coloro che calano nell'attacco ed a quelli che hanno l'intonazione sempre incerta.

Va eseguito in questo modo:

Le otto semicrome vengono divise nettamente a quattro a quattro dall'attacco di glottide, unite quindi le quattro crome; non mollezze, ma nessuno sforzo; badate a non calare nel ribattere la nota, senza aver bisogno di spingere; spegnete l'ultima nota colla bocca aperta. Tutto l'esercizio sia fatto adagio e d'un solo fiato.

Con quest'esercizio io ottenni felicissimi risultati dagli allievi miei di malsicura intonazione; è necessario però mettervi tutta l'attenzione e scrutare la qualità e l'uguaglianza del suono nonchè la sua posizione, che dev'essere la stessa tanto nella scala delle quattro semicrome quanto nelle note picchettate, attaccate colla glottide.

Non si farà quest'esercizio sul centro; lo scopo è di studiare l'attacco netto delle note acute.

I soprani leggeri lo facciano dal *do* al *si*.

A single musical staff in treble clef showing the notes do, re, mi, fa, sol, la, si.

I soprani drammatici e i mezzi soprani dal *si* al *la bem.*

A single musical staff in treble clef showing the notes si, la, sol, fa, mi, re, si.

I contralti dal *si bem.* al *sol*.

A single musical staff in treble clef showing the notes si, la, sol, fa, mi, re, si.

I tenori dal *si bem.* al *la bem.*, non più sopra.

A single musical staff in treble clef showing the notes si, la, sol, fa, mi, re, si.

I baritoni dal *sol* al *mi*.

A single musical staff in bass clef showing the notes sol, fa, mi, re, si, la, sol.

I bassi dal *fa* al *mi bem.*

A single musical staff in bass clef showing the notes fa, mi, re, si, la, sol, fa.

N.º 17.

The score for exercise N.º 17 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a common time signature. It features a series of eighth notes, followed by a rest, and then a series of quarter notes. The piano accompaniment is in the bass clef and consists of chords and single notes. There are 'FINE' and 'ecc.' markings above the vocal line.

Quest'esercizio è raccomandabile alle voci di non pronta emissione. Servono per questo le stesse regole di tessitura del precedente.

Il N.º 18, si farà un po' rapido. Attaccate con franchezza la prima nota e mantenele la stessa posizione di voce a tutta la scala, senz'altro l'esecuzione non sarà perfetta. È un buon esercizio di ginnastica per tutte le voci.

N.º 18.

N.º 19.

Quest' esercizio che ho udito fare da uno dei miei allievi mi parve buonissimo per preparare l'attacco alla nota acuta, per cui lo presento — con qualche piccola modificazione.

Io consiglio di farlo così:

Prima il gruppetto lentamente, poi attaccare sicure le note ascendenti, unendo il tutto nello stesso colore di voce e curando più la qualità e la posizione della nota acuta che il suo volume. È un esercizio buono per tutti, ma specialmente adatto alle donne ed ai tenori.

N.º 20.

Il N.º 20 è esercizio d'agilità; lo si faccia quindi rapido e leggerissimo, avendo cura di marcare i tempi forti.

N.º 21.

Musical score for exercise N.º 21, featuring a vocal line and piano accompaniment in 3/4 time. The score includes a watermark 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN' and the motto 'ALERE FLAMMAM VERITATIS'.

Per eseguire a dovere il N.º 21 bisogna marcare i quattro quarti, la prima cioè di ognuna delle quattro semicrome. Tutte le note siano distinte, gli accidenti precisi, e non si dimentichi il ritornello che deve esser fatto collo stesso fiato della prima volta.

N.º 22.

Musical score for exercise N.º 22, featuring a vocal line and piano accompaniment in 2/4 time. The score includes a watermark 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN' and the motto 'DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS'.

Anche il N.º 22 si presta a rafforzare l'intonazione ed aiuta le voci pigre a salire.

N.º 23.

Musical score for exercise N.º 23, featuring a vocal line and piano accompaniment in 3/4 time. The score includes a watermark 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN'.

Il N.º 23 si faccia senza forza, colla voce sciolta e ben legato, badando ad appoggiare sulla prima di ognuna delle quattro semicrome, senza mai spostare la posizione della voce.

Quest'esercizio e i due che seguono sono ottimi per i soprani leggeri e i tenori che difettano di centro, o che, nella falsa idea di dargli corpo, usano nel cantabile il portamento. La sola maniera per far robusto il centro e le note basse è di non forzarli mai, studiandosi invece ad emetterli rotondi e colla giusta posizione di voce. Quella è la causa, la forza ne è poi l'effetto.

N.º 24.

Musical score for exercise N.º 24, featuring a vocal line and piano accompaniment in 3/4 time. The score includes a watermark 'UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN'.

Il N.º 24 è poco dissimile dal 23; la sola differenza è che invece di discendere colla scala dal *do* al *sol* si attacca direttamente la quarta. Le due note vanno legate senza portamento, e si farà sentire leggermente l'attacco di glottide sul 1º e il 3º quarto, ciò che serve anche a rimettere nella giusta posizione le voci che scivolassero giù.

N.º 25.

Musical score for exercise N.º 25. The vocal line consists of two phrases, each starting with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The exercise is marked 'ecc.' (ecclesiastic).

Marcate ogni quarto facendo sentire la differenza tra i quarti di due e quelli di tre crome, ben legato e senza scatti di voce.

N.º 26.

Musical score for exercise N.º 26. The vocal line features arpeggiated patterns in a 3/4 time signature. The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The exercise is marked 'ecc.' (ecclesiastic).

Il N.º 26 è un esercizio d'arpeggio, e serve molto a sciogliere la voce; fatelo piuttosto rapido, marcando i quarti e non appoggiando che le note acute; legatissimo.

N.º 27.

Musical score for exercise N.º 27. The vocal line is marked 'Lentiss.' and 'rall.' (rallentando). The piano accompaniment consists of chords and moving lines. The exercise is marked 'ecc.' (ecclesiastic).

Quest'esercizio va fatto adagio, molto legato, colla voce calma ed uguale come si eseguisce il cantabile; lo facciano anzi soltanto gli allievi che hanno la voce già ben a posto; per gli altri riuscirebbe troppo faticoso.

È buonissimo anche per abituarsi ai fiati lunghi.

N.º 28.

Musical score for exercise N.º 28. The vocal line features a phrase marked with a 'A' (accents) and 'ecc.' (ecclesiastic). The piano accompaniment consists of chords and moving lines.

Quest'esercizio si attaglia principalmente ai tenori ed ai soprani drammatici. Appoggino la prima nota d'ogni quarto, leghino bene ed arrotondino la voce alla chiusa.

N.º 29.

Musical score for exercise N.º 29. The vocal line is marked 'Lentissimo' and 'ecc.' (ecclesiastic). The piano accompaniment consists of chords and moving lines.

L'esercizio N.º 29, a sestine, serve per provarsi la voce. I tenori e le donne che lo faranno, non appoggino sulle note gravi e mantengano ben alta la posizione della voce.

N.º 30.



Il N.º 30, adatto specialmente ai soprani leggeri, si faccia molto legato, leggerissimo, marcando la prima nota d' ogni quarto e senza appoggiare sul centro.

N.º 31.



N.º 32.



I due esercizi in minore N. 31 e 32 si faranno molto adagio, legati, colla voce tranquilla e marcando i quarti.

Come già detto, tutti questi esercizi si faranno, ascendendo per semitoni, su tutta l'estensione della voce, ogni cantante incominciando nella tonalità che gli conviene.

Ancora una parola.

Qualcuno ebbe a domandarmi su che vocale io era d' opinione di far cantare il vocalizzo.

Credo non sia possibile di pronunciarsi su questo soggetto in modo positivo ed assoluto. Prima di fissarsi sulla scelta della vocale bisogna aver studiato la voce dell'allievo, sapere se è voce giovane o vecchia, fresca o stanca, se è difettosa, cioè di gola, troppo aperta o esageratamente chiusa, rendersi insomma conto preciso dello stato del suo organo vocale.

Ciò fatto, si deve evitare assolutamente di affrontare con troppo brusco coraggio il difetto in questione, per esempio se l'allievo ha voce sorda bisogna guardarsi bene di fargli attaccare la nota con forza sull'*a* e sull'*e* nell'idea di correggergliela; questo lavoro troppo in opposizione colla sua emissione potrebbe causare degli accidenti spiacevoli alla sua voce, il minimo dei quali sarebbe la stanchezza e il conseguente tremolio. Si dovrà invece farlo cantare dapprima prudentemente sull'*o* ben scuro, quindi insensibilmente condurlo sull'*o* chiaro, sull'*e* ed infine sull'*a*, e rimessa una volta la voce a posto sarà bene farlo cantare sull'*a*, *e*, *i*, *o*, *u* indistintamente, sempre coll'attacco in testa.

Non meno precauzioni saranno necessarie per le voci bianche, le voci affaticate o troppo aperte.

In quel caso si comincerà col far cantare l'allievo sull'*a* e l'*o* senza sforzo, e poi passare progressivamente all'*e*, all'*i* e all'*u*, terminando quindi per cantare anche questa volta su tutte le vocali.

Da questa riflessione si può trarre la conclusione che l'orecchio del maestro è il solo giudice nella scelta della vocale colla quale l'allievo dovrà incominciare gli esercizi di vocalizzo;

l'esito, come si vede, sarà quello di rendersele tutte facili e spontanee.

Non bruscherie adunque, non fretta di giungere a una pronta soluzione; nell'arte del canto miracoli non ne accadono, e se mai accadessero sono falsi miraggi. Il risultato immediato è sempre foriero d'un disastro.



PARTE SECONDA.

Del canto.

Il canto è l'arte d'interpretare colla voce il pensiero messo da un compositore in un pezzo vocale, e identificandosi in questo pensiero, tradurlo con tutte le risorse dell'intelligenza e dell'organo vocale all'uopo coltivati.

Per poter cantare è necessario di conoscere il meccanismo della voce e saperla sviluppare e rendere flessibile con un lavoro serio e continuato.

Il lavoro della voce porta la giusta emissione del suono, lo sviluppo dell'organo vocale, nonché il perfetto funzionare della respirazione.

Tutti quelli che vorrebbero cantare senza aver fatto questi studi preparatori non si aspettino che ben mediocre risultato.

Il canto comprende lo studio:

del ritmo,
dei movimenti,
del colorito,
del sentimento,
della prosodia e della pronuncia.

Infine lo studio di tutte quelle difficoltà che costituiscono l'ornamento del bel canto, tali che: trilli, gruppetti, appoggiature, vocalizzi, scale cromatiche, ecc.

Del ritmo.

Il ritmo è una qualità indispensabile pel cantante e fa subito riconoscere l'artista fino; è pel ritmo che si impara a dare ad ogni pezzo il carattere che gli è proprio, studiando cioè il getto della frase musicale ed osservando scrupolosamente la divisione del tempo (il tempo forte, le sincopi, le note brevi, le lunghe, e le pause).

l'esito, come si vede, sarà quello di rendersele tutte facili e spontanee.

Non bruscherie adunque, non fretta di giungere a una pronta soluzione; nell'arte del canto miracoli non ne accadono, e se mai accadessero sono falsi miraggi. Il risultato immediato è sempre foriero d'un disastro.



PARTE SECONDA.

Del canto.

Il canto è l'arte d'interpretare colla voce il pensiero messo da un compositore in un pezzo vocale, e identificandosi in questo pensiero, tradurlo con tutte le risorse dell'intelligenza e dell'organo vocale all'uopo coltivati.

Per poter cantare è necessario di conoscere il meccanismo della voce e saperla sviluppare e rendere flessibile con un lavoro serio e continuato.

Il lavoro della voce porta la giusta emissione del suono, lo sviluppo dell'organo vocale, nonché il perfetto funzionare della respirazione.

Tutti quelli che vorrebbero cantare senza aver fatto questi studi preparatori non si aspettino che ben mediocre risultato.

Il canto comprende lo studio:

del ritmo,
dei movimenti,
del colorito,
del sentimento,
della prosodia e della pronuncia.

Infine lo studio di tutte quelle difficoltà che costituiscono l'ornamento del bel canto, tali che: trilli, gruppetti, appoggiature, vocalizzi, scale cromatiche, ecc.

Del ritmo.

Il ritmo è una qualità indispensabile pel cantante e fa subito riconoscere l'artista fino; è pel ritmo che si impara a dare ad ogni pezzo il carattere che gli è proprio, studiando cioè il getto della frase musicale ed osservando scrupolosamente la divisione del tempo (il tempo forte, le sincopi, le note brevi, le lunghe, e le pause).

Esempio.

In questo brano del Profeta di Meyerbeer, quantunque la nota lunga si trovi sul tempo debole, bisogna far sentire il tempo forte; ed è soltanto rispettando completamente il suo ritmo che si darà carattere ed originalità a questo pezzo.

Del - la Mo - sa un gior - no nell' on - de in sul pe - rir, in
 sul pe - rir - Gian - ni mi sal - vò - Or - fa - nel - la di be - ni ecc.

Dei movimenti.

Nell' arte del canto i movimenti sono, col colorito, la vita d'un pezzo, d'una frase, d'un pensiero musicale, e impediscono di cadere nella monotonia.

Ecco una tavola dei principali movimenti:

Largo	Allegro (All. ^o)
Lento	Vivace
Sostenuto	Presto
Larghetto	Prestissimo
Adagio	Rallentando (Rall.)
Maestoso	A tempo
Cantabile	Accelerando (Accel.)
Andante (And. ^{te})	Poco a poco
Andantino (And. ^{no})	Subito
Moderato (Mod. ^{to})	Risoluto
Grazioso	Ad libitum
Allegretto (All. ^{tt^o})	

Da questo specchietto sarà facile farsi un'idea dei diversi movimenti, e il saper cogliere uno e l'altro e il servirsene non presenta grande difficoltà; la difficoltà sta piuttosto nel modo di incatenare l'uno all'altro e di disporre la voce nella maniera che ad ognuno si conviene.

La regola generale è che più un suono è forte, più bisogna appoggiare la voce e dargli solidità. Per esempio, per l' allegro, il sostenuto, il maestoso, il largo o il fraseggio drammatico, non bisogna temere d'appoggiare la voce nella maschera, ed in quei casi è di rigore la posizione della bocca aperta verticalmente.

Nel cantabile invece, nell' andante, nel recitativo leggero, in tutti i movimenti insomma che non esigono forza, bensì grazia ed eleganza, il suono può essere più chiaro, meno appoggiato, senza cangiare perciò di posizione, e ciò si ottiene coll'aprire la bocca un po' più orizzontalmente.

Bisogna guardarsi dal mettere forza nei movimenti di presto, ciò che toglierebbe loro tutta la leggerezza e la volubilità indispensabili.

Col mantenere il suono alto in testa e articolare senza niuna forza si riesce ad eseguire benissimo il presto.

Serva ad esempio il presto seguente del quale i baritoni fanno spesso un prestissimo:

Presto.
 Ah! bra - vo Fi - ga - ro! bra - vo bra - vis - si - mo, Ah! bra - vo
 Fi - ga - ro! bra - vo bra - vis - si - mo, a te for - tu - na a te for -

BIBLIOTECA PARTICULAR DE LA

Srita Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

1. ecc.
2. ecc.

-tu - na a te for - tu - na non manche - rà. Ah! bra - vo rà.

Non mi estenderò sui dettagli; credo che queste spiegazioni saranno bastate per rischiarare gli allievi sulla misura di forza che si conviene ai diversi movimenti. Parlerò piuttosto sui cambiamenti di movimento.

Si chiama cambiamento di movimento quando un *allegro* succede a un *andante*, o vice-versa, un *rallentando* sopravviene in mezzo ad una frase, seguito poi da un *accelerando*, e terminante in un *presto*, ecc.

Regola generale: nell'arte del canto tutti gli effetti devono essere preparati gradatamente, salvo rare eccezioni. Nel canto non ci vogliono bruscherie: l'orecchio dev'essere sempre preparato prima ad una transazione. Quando ritorna un motivo o una frase, quando sopravviene una sospensione o una corona, od anche un cambiamento di movimento, bisogna preparare l'effetto rallentando il tempo nella battuta che precede il cambiamento, o almeno alle ultime note di quella battuta.

Don Giovanni, Mozart.

Ed io frat-tan-to dall' al-tro can-to con que-sta e
quel-la vo'a-mo-reg-giar, vo'a-mo-reg-giar, vo'a-

rall. ecc.

mo - reg - giar Ah, la mia li - sta

In quest'esempio, il *rallentando* si opera sul *la* di „vo' amoreggiar“ e più ancora sulla ripresa *do, la*, per ritornare al movimento primiero sul „Ah, la mia lista“.

Lo stesso valga quando è una corona con vocalizzo che fa riprendere il motivo, come nell'esempio che segue dell'aria di *Selika* (aria del sonno) nel 2° atto dell'*Africana* di Meyerbeer. Dopo il trillo minore non bisogna affrettare le due bisrome, ciò che riescirebbe troppo brusco.

Trillo minore.
p
Ah!
rall. ecc.
fi - glio del sol mio dol - ce a - mor

Le note tenute o le corone sono movimenti che bisogna anche guardarsi d'isolare non preparandoli con un *rallentando* e non facendoli seguire da un altro *rallentando* che riconduca al primo movimento. L'effetto della corona isolata è volgare.

In quanto all'*ad libitum*, ch'è anche un cambiamento di movimento, non bisogna credere che dia il diritto di fermarsi su una nota quanto talenta, e la facoltà di fare ciò che più aggrada. Non significa altro senonchè per quell'istante il movimento è lasciato al gusto del cantante, beninteso sempre purchè questi si conformi al carattere del pezzo e ne rispetti il ritmo.

Barbiere di Siviglia, Rossini.

Duetto: Rosina-Figaro.

Dunque io son tu non m'in-gan - ni dunque io
 son la for-tu-na-ta Già me l'e - ra im - ma - gi -
 na - ta Lo sa-pe-a pria di te Dunque io so -
 no tu non m'in-gan - ni Già me l'e - ra im - ma - gi -

na - ta Lo sa - - pe - a pria di ecc.

L'esempio del *Barbiere di Siviglia* più sopra è un *ad libitum*, giacchè gli accordi non vengono che dopo il canto; però, malgrado questa libertà, malgrado i fioretti che le cantanti sogliono introdurre al principio del duetto, bisogna assolutamente che si sentano i tempi forti della battuta e che il ritmo sussista, senzachè non vi sarebbero più frasi musicali. Io sono del parere che a partire del „già me l'era immaginata“, quantunque non vi sia accompagnamento, si debba andare a tempo, e se l'autore non ha voluto caricare l'accompagnamento per lasciare libero il cantante, non è permesso perciò di togliere al pezzo il suo carattere.

Nell'esempio che segue del *Re di Lahore* di Massenet, il compositore non ha certo imbrigliato il cantante col suo accompagnamento, l'ha lasciato anzi affatto libero, libero però a condizione ch'egli parta esattamente dopo il 3.^o quarto facendo sentire il tempo forte della battuta, senza di chè la melodia non sarebbe più quella né quello il suo bel carattere.

Il re di Lahore, Massenet.)*

SCINDIA.

Andante molto sost. cantabile.

*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

O ca-sto

espress.

pp

fior del mio so-spir o raggio d'or de' so-gni mie-i chi alla-bro

f *ecc*

mio se mia tu se-i chi il ba-cio tuo mi può ra-pir? O Na-

Ci sono dei casi in cui può succedere bruscamente un cambiamento d'interpretazione, sia per l'entrata in scena d'un personaggio inatteso, sia per una risposta, per un'offesa, ecc., ma il cambiamento è allora motivato ed ha la sua ragione d'esistere, senza la quale diverrebbe assurdo e ridicolo.

Del colorito.

Ecco i vocaboli che servono a determinare il colorito ;

Piano (p.)	Crescendo (cresc.)
Pianissimo (pp.)	Diminuendo (dim.)
Dolce	Legato
Forte (f.)	Leggero
Fortissimo (ff.)	Animato
Mezzo forte (mf.)	A piacere

Il segno \sphericalangle indica che si deve incominciare piano e finire forte.

Il segno \sphericalleftarrow indica che si deve incominciare forte e finir piano.

Alcuni compositori marcano con questo segno \wedge (accento) la nota sulla quale bisogna appoggiare maggiormente.

Quasi tutte le osservazioni fatte riguardo ai movimenti possono applicarsi anche ai coloriti, cioè i cambiamenti di effetti dal piano al forte e vice-versa devono essere preparati come i cambiamenti di movimenti, giacchè, come si comprenderà facilmente sarebbe di pessimo gusto fare un pianissimo isolato in mezzo a un forte, o vice-versa.

Ci resta ora a parlare ancora, riguardo al colorito, sulle note filate, le note portate, le legate e le martellate.

Note filate.

Si chiamano filate quelle note tenute che si coloriscono ognuna per sè in diversi modi. Le note filate sono di molto effetto e di grande risorsa.

Incominciata piano e terminata forte la nota esprime passione e dolore. Incominciata forte e terminata piano annuncia sorpresa, disperazione, ecc. Incominciata piano, rinforzata e nuovamente diminuita, esprime rapimento, gioia, soddisfazione.

Lo studio del filare le note è uno dei più serii e meticolosi e sarà bene non intraprenderlo che quando la voce sia bene a posto, altrimenti vi potrebbe essere pericolo per l'organo vocale,

o per lo meno si rischierebbe di contrarre qualche cattiva abitudine come di spingere col petto, o d'appoggiare il suono sulla colonna d'aria.

L'esempio seguente presenta una nota filata *in crescendo* sino a che la filatura conduce a una modulazione, nel qual caso bisogna sostenere il suono colla voce rinforzandolo gradatamente. In quest'esempio la modulazione avendo luogo sul *fa* d' *Amleto* „al tuo piè“ bisogna su quella nota eseguire il \sphericalangle per raggiungere l'effetto della modulazione di *si bem.* in *re bem.* attaccata da *Ofelia*.

AMLETO.

Un sol tuo detto un so-lo ba - sta per farmi re - star

OFELIA.

ecc. An - - ge-li dell' E - ter - - no

AMLETO.

al tuo piè!

dim.

Note portate.

La nota portata è una nota filata in *crescendo* e riportata poi sulla nota seguente. Però, affine di evitare il *portamento* che ne risulterebbe, bisogna aver cura di alzare o d'abbassare la posizione del suono secondo che la nota che segue è ascendente o discendente. Questi sono effetti di grande potenza drammatica, ma richiedono ottima esecuzione.

Si badi bene a non confondere la nota portata col portamento, ch'è una cosa volgare e pesante e rende il canto monotono ed uggioso.

Amleto, di Thomas — Aria della regina.

Non par - tir non par - ti - re! È u - na ma - dre che t'im - plo - ra! Fa spa - rir sua fol - lia il suo cor sol tu

rall.

puoi le - nir ah! Non par - tir non par - ti - re!

ecc. ecc. È u - na ma - dre che t'im - plo - ra Ah non partire non partir

Quest'esempio, scelto tra gli altri perchè abbonda di note portate, è di bellissimo effetto purchè, come detto, non si trascini la voce senz' arte e si eseguiscano sempre le note portate mediante cambiamento di posizione del suono.

Ecco un altro esempio che può servire nello stesso tempo anche per esempio di note filate con un *crescendo* e un leggero diminuendo, senza spegnere però il suono giacchè la frase qui non deve chiudersi piano.

Gli Ugonotti, di Meyerbeer.)*

Aria di Margherita, atto 2°.

MARGHERITA.
E il ven-to sper-de i la

CORO.
U - mor se - ve - ro

PAGGIO.
Tri - sto

ecc.
i.

tristo pensie - ro giammai non re - gni nel nostro cor
pensie-ro ma -

*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

Note legate.

Una nota legata è un suono tenuto in tutto il suo valore e unito al suono che segue senza transizione, senza portamento, senza affettazione e senza trascinare la voce. Riescono bene quando si eseguiscano con semplicità e voce tranquilla, con unità di emissione e attacco netto. Le note legate mettono magnificamente in evidenza il valore del cantante.

Valga ad esempio l'aria del re di *Thulé* (*Faust*) dove tutte le note sono legate e la voce dev' essere affatto uguale. Quest' aria, se fosse possibile, dovrebbe esser cantata tutta d' un solo fiato. C' è anche la nota portata nel "gli occhi di pianto" che si ottiene montando, senza transizione, la posizione del *mi* per attaccare il *si* (pian-to).

Faust, di Gounod.)*
Aria di Margherita, atto 2°.

C' e - ra un re, un re di Thu - lè... Che si - no a mor - te co - stan - te, ca - ra me - mo - ria del - l' a - man - te

ecc. 6

ser - bò un nap - po d' or... con sè... e quante vol - te ai più bei di... il fi - do re se ne ser - vi... sen - ti bagnar gli oc - chi di pian - to!

*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

Note martellate.

Le note martellate si ottengono per mezzo dell'attacco colla glottide, però un attacco più alto. Più si monterà la posizione del suono, e più si riuscirà perfetti nelle note martellate. Con questo sistema si eviterà lo scoglio di spingere col petto, ciò che rende la voce meno spontanea ed affatica oltremodo.

Ecco un esempio di note martellate tolto dal *Profeta* di Meyerbeer.*)

Largo e con vigore.

Fit-ti co-si.... com'astri in ciel..... O

co-me del mar, del mar l'on-de fu-rio - - - se Co-

-me in-si-dio - - - si cac-cia-tor - - - che han

(Note martellate.) (Note martellate.) ecc.

te-si i lac-ci lor al-l'a-qui-lon, i lac-ci lor al-l'a-qui-lon.

Del sentimento.

Cantare con sentimento, cantare benone, sono espressioni troppo comunemente, troppo leggermente usate.

Cantare con sentimento vuol dire introdurre la propria sensibilità personale nell'idea dell'autore. Ci si guardi però, col pretesto del sentimento, di respirare dopo ogni parola, e, spezzando le sillabe, rendere la frase monotona ed oscura, come pure si badi a non allargare oltremisura le frasi per soffermarsi ad ogni parola, ciò che riesce snervante per chi ascolta.

Il sentimento dev'essere giusto e vero, e soprattutto appropriato al personaggio che si incarna. Non è la frase del momento

*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

che ha da essere detta con sentimento, bisogna che tutta la situazione sia resa con efficacia e non perda un istante il suo nesso.

Citiamo per maggior chiarezza un esempio, e precisamente un passo dello splendido „duetto del giardino“ del *Faust* di Gounod, perchè da tutti conosciuto.

Nell'andante in *si bem.* dopo la bella frase dove *Faust* dice a *Margherita*: „Amar! Portar in cor un ardor ognor fervente! Inebbriarsi ancor d'amor eternamente!“, segue una successione d'accordi esprimenti la beatitudine, la felicità dolce, calma e serena nella quale spazia l'anima di *Margherita* per le parole di *Faust*, ed ella ripete con lui „Sempre! Sempre!“ Sì, ci vuole sentimento in queste due parole; ma mentre *Margherita* dice: „Sempre! Sempre!“, che sulle sue labbra significa: durerà sempre questa felicità? questa gioia inebbrante l'avrò io sempre? in bocca a *Faust* invece le due parole hanno il significato d'un giuramento d'amore: Sì, io t'amerò sempre, nel mio amore troverai questa felicità sempre, sempre!

Chiudete pianissimo la seconda volta, osservate scrupolosamente la corona che sospende un istante la frase musicale, e *Faust* riprenda poi colla dolcissima frase: „Notte d'amor“ pianamente, senza alcuno sfoggio di voce, come per non risvegliare *Margherita* dal suo bel sogno. Interpretato così il momento è sublime e d'effetto irresistibile.

Talvolta accade che in una frase due parole eguali si succedano, e la seconda pur non essendo che l'affermazione della prima abbia intenzione diversa. Per esempio:

No, no, no, no, non vo par-tir io re-sto, Io

re-sto al fianco su-o mia madre è il solo benchè quaggiù mi ri-man!

In quest'esempio, preso dal *Profeta* di Meyerbeer, si seguono due volte le parole: „io resto“. Ebbene, contrariamente alla regola che la ripetizione d'una parola dev'essere più forte della parola stessa, in questo caso il primo „io resto“ dev'essere detto forte

e con energia, il secondo invece con molto sentimento, giacchè la vera affermazione è la prima: „no, no, io resto“, poi viene il palliativo „io resto al fianco suo, mia madre è il solo ben che quaggiù mi riman“.

Regole e consigli.

1.^o Evitare le note tenute uniformemente.

La nota tenuta vada sempre crescendo, o diminuendo, o l'uno e l'altro alternati; un suono uniforme non ha espressione, quindi non significa nulla.

2.^o Non abusate delle corone nè delle cadenze d'agilità in chiusa dei pezzi. Sono effetti troppo volgari ed hanno lo svantaggio di rendere tutte le chiuse uguali, cosichè chi ascolta non riceve alcuna impressione e si sente preso da noia.

3.^o Oltre alle qualità del cantante, del musicista e dell'attore, curate anche le due qualità fisiche: energia e coraggio.

Studiate profondamente la vostra parte, tale da esserne sicuro da tutti i lati ed immune da ogni preoccupazione, e mettetevi tutto il calore e il trasporto di cui vi sentite capaci.

Chi non è sicuro della sua parte non può aver coraggio, e chi la canta molle e svogliato non farà mai effetto sul pubblico.

L'artista freddo lascia il pubblico freddo; il calore e la passione invece stabiliscono subito ed immancabilmente una corrente simpatica tra l'artista e il suo uditorio. — Si badi però a non trascendere e non cadere nell'esagerazione, dalla quale tanto presto si scivola nel ridicolo. Un artista del quale il pubblico ha riso è spacciato.

Non vi perdetevi mai d'animo, e studiate il perchè e il come di tutti gli accidenti od incidenti che potrebbero accadervi, talchè nulla mai vi colga alla sprovvista — e giunti a tanto potrete dirvi veri artisti.

Della prosodia e della pronuncia.

La prosodia è l'arte del fraseggio, del saper dare ad ogni parola il suo valore riguardo all'intera frase e del saper dividere con intendimento i respiri per rendere con chiarezza il pensiero del poeta. Non si può eccellere nell'arte del canto senza essere buoni prosodisti.

Si badi però per voler essere troppo espressivi, a non dare importanza anche alle parole che non ne hanno per sè stesse, con la qual cosa non si riuscirebbe che ad essere enfatici e caricati. Si abbia cura invece di marcare la parola dominante della frase, quella cioè che dà alla frase risalto e significato. Per esempio:

Lucrezia Borgia.

Oh a te bada, a te stesso pon mente,
Don Alfonso mio quarto marito!

Questa frase che, detta semplicemente, non suona che avvertimento, marcando la parola *quarto* diviene terribile minaccia per i misteriosi orrori che lascia intravedere.

Più difficile ed altrettanto importante è lo studio del dividere i respiri, giacchè un respiro fuori di posto può talvolta snaturare la frase o renderne oscuro il senso.

Nelle opere antiche, e specialmente nelle traduzioni di opere straniere, riesce spesso grave compito l'accordare la frase letteraria colla frase musicale senza ledere quest'ultima *per la quale è doveroso sempre il massimo rispetto*. Gli autori moderni, fortunatamente, ne facilitano ora ai cantanti la taccia curando essi stessi scrupolosamente la prosodia, la quale è divenuta in oggi una gran legge, e il volersvi sottrarre condanna a rimanere per sempre artisti oscuri ed ignorati.

La mia intenzione è di dare quanto prima alle stampe un libro speciale su quest'arte difficile e di suprema importanza, un libro che ne contenga tutte le regole, appoggiate ad esempi esaurienti.

La pronuncia è anche importantissima perchè insegna ad articolare bene le parole e marcare spiccatamente le doppie consonanti, senzadichè non v'è nel canto nè chiarezza nè eleganza.

Per conseguire una buona pronuncia è d'uopo studiar bene l'articolazione delle consonanti, la quale aiuta potentemente in certi casi ad attaccare le note acute, dà molto vigore alle frasi drammatiche e rende più rotonda la voce senza lo sforzo del petto.

La buona articolazione si effettua per mezzo delle labbra, della lingua e dei denti; lo sforzo della voce non ha nulla che farci e si ingannano molto coloro — e sono in buon numero — i quali credono, spingendo la voce, di dar forza all'articolazione delle parole: non ne ricaveranno mai altro risultato che quello

di sciuparsi la voce per le spesse raucedini a cui andranno incontro.

Ecco la spiegazione dell'articolazione delle consonanti:

B M P — si articolano stringendo le labbra e disserrandole subito.

D Z T — premendo la lingua sui denti superiori e staccandola tosto vivamente.

L N — si ottengono staccando energicamente la lingua dal palato.

G S C — portando la lingua presso ai denti inferiori e sollevando un poco i denti superiori, in modo da lasciare tra le due file di denti un piccolissimo spazio.

F V — si articolano per mezzo delle labbra e dei denti, staccando vivamente il labbro inferiore dai denti superiori.

Esercizi di voce, vocalizzi, scale cromatiche, trilli, gruppetti e note picchettate.

Per sviluppare la voce dell'allievo, poterne osservare più facilmente i difetti e nello stesso tempo coltivare la sua intelligenza e il sentimento, io ritengo eccellente esercizio quello di prendere un'aria (a preferenza classica) e fargliela cantare tutta su una vocale, conservando al pezzo la sua espressione, per la qual cosa l'allievo dovrà prima apprenderne le parole ch'egli seguirà mentalmente.

Più utile dei soliti vocalizzi, quest'esercizio gioverà contemporaneamente alla voce ed all'intelligenza e si eviterà che l'allievo, ciò che accade sovente a coloro che hanno bisogno di molti esercizi di voce, si abitui coll'abuso dei vocalizzi a cantare freddamente, senza colorito e senz'espressione.

Ecco alcuni pezzi che mi parvero adatti a quest'esercizio.

Prendiamo, nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, l'aria di Cherubino:

Voi, che sapete, che cosa è amor, ecc.

Come già detto, l'allieva (soprano), cantando questo pezzo sulla vocale *a* od *o*, ne segua nella mente le parole. Gli attacchi siano netti, le frasi legate evitando il *portamento*, le biscome chiare e sentite ma legatissime, le note abbiano tutte il loro

giusto valore, i respiri siano presi senza rumore. — Le appoggiature hanno in questo pezzo metà valore della nota che segue.

(Voi, che sa - pe - te

a
e
u

che co - sa è a - mor don - ne, ve-

de - - te, s'io l'ho nel cor,

don - ne ve, - de - te s'io l'ho-nel cor!

Quel - lo ch'io pro - vo, vi ri - di-

-rò, è per me nuo - vo

ca - pir nol so Sen - to un af-

-fet - to pien di de - sir

ch'o - ra è di - let - to ch'o - ra è mar-

-tir; ge - lo e poi sen - to

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



l'al - ma, av - vam - par, e in un mo-

Musical notation for the first system on page 84, including vocal line and piano accompaniment.

men - to tor - no a ge - lar;

Musical notation for the second system on page 84, including vocal line and piano accompaniment.

ri - cer-co un be - ne fuo - ri di

Musical notation for the third system on page 84, including vocal line and piano accompaniment.

me, non so chi il tie - ne,

Musical notation for the fourth system on page 84, including vocal line and piano accompaniment.

non so cos' è, so - spi-ro e ge - mo sen - za vo-

Musical notation for the first system on page 85, including vocal line and piano accompaniment.

ler, pal - pi - to e tre - mo sen - za sa - per; non tro - vo

Musical notation for the second system on page 85, including vocal line and piano accompaniment.

pa - ce not - te nè di, ma pur mi pia - ce

Musical notation for the third system on page 85, including vocal line and piano accompaniment.

lan - - guir co - sì! Voi, che sa-

Musical notation for the fourth system on page 85, including vocal line and piano accompaniment.



-pe - - te, che co - saè a - mor,

don - ne, ve - de - - te, s'io l'ho nel

cor, don - ne, ve - de - te

s'io l'ho nel cor, (Breve corona.)
don - ne, ve-

-de - - - te s'io l'ho nel
rall. rall. rall.

col canto col canto
cor!

Qualunque pezzo può servire per lo studio della voce, ma sarà meglio scegliere dapprima delle arie classiche perchè più piane e senza salti d'intervalli, acciocchè la voce possa acquistare omogeneità. Non è necessario di passarne in grande quantità, ma piuttosto sia studiata ognuna a fondo sinchè l'esecuzione sia tale da soddisfare pienamente il maestro, e ci sarà abbastanza da fare avendo da curare gli attacchi, i respiri, l'emissione senza sforzo, l'omogeneità della voce, il ritmo, i movimenti, il giusto sentimento, il colore della vocale su cui si canta, ecc.

Armida, di Gluck — Aria del soprano.

Le allieve principianti mettano attenzione alle frasi ascendenti e non si lascino tentare d'attaccare col petto e col petto ancora ascendere. Per assuefarsi evitino già dal principio ed energicamente quest'errore, e si studino di mantenere sempre alta la posizione della voce. Nessuno sforzo, la voce sia calma, il movimento non troppo lento, le note legate.

Andante M. (♩ = 112)

È pri - ma - ve - ra sen - za i pri - mi
 a
 e
 i

fio - ri, è fior sen - za au - re, o sen - za stel - le il
 ciel, la gio - ven - tù che non co - no - sca a -

- mor non co - no - sce a - mor, non co - no - sce a -
 mo - re, non co - no - sce a - mor a -
 mor. Sa - - cri - - fi - - ciam d'o -
 gni gen - til bel - tà al gio - - - vin

Di - o al gio - vin Dio nel - la co - mu - neeb -

brez - za; non fia tar - - da a spun - tar la pi - gra e -

- tà, la pi - gra e - tà la pi - gra e -

tà del - la sa - viezza. non fia tar - da spun -

- ta - re la pi - gra e - tà - la pi - gra e - tà la

pi - - - gra e - tà del - la sa -

viez - za, non fia tar - - da a spun - tar la pi - gra e -

tà, la pi - - - gra e - tà, la pi - gra e - tà! ®

Il flauto magico, di Mozart.
Aria del soprano leggero.

È necessario esser molto prudenti nello studio del registro acuto, giacchè il lavoro troppo assiduo delle note acute può far spostare la voce e distruggerne il centro.

L'esempio che presentiamo è l'aria della Regina della notte cogli *oppure*, visto che pochissimi sono i soprani la di cui voce si estenda sino al *fa* *sopracuto*.

Siccome è soprattutto nell'attacco delle note acute che ci vuole sicurezza, l'allieva non tema di servirsi della glottide, che è garanzia infallibile di attacco sicuro. Eviti però d'impiegare forza, che nel registro acuto la forza nuoce.

I *do* ribattuti siano eseguiti con piccoli colpi di glottide, netti, recisi, quasi taglienti. Nel caso che l'allieva potesse eseguire le battute sopracute nella loro integrità faccia salire ben alto il fiato e, senza spingere la voce, marchi bene il 1.^o e il 3.^o quarto. Tenga abbassato il mento perchè la voce possa appoggiarsi in alto nella maschera.

Non mollezze; il principio specialmente di quest'aria va cantato con energia, non però con asprezza.

Allegro assai.

Gli angui d'in-fer - no sen-to-mi nel

Musical score for the first system on page 92. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Gli angui d'in-fer - no sen-to-mi nel'. There are dynamic markings 'a' and 'u' above the vocal line, and 'sfp' below the piano accompaniment.

-pet-to Me - ge - ra A - let-to

Musical score for the second system on page 92. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line has the lyrics '-pet-to Me - ge - ra A - let-to'. There is a dynamic marking 'f' below the piano accompaniment.

so - no d'in - tor - no a me, d'in - tor - no a

Musical score for the third system on page 93. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'so - no d'in - tor - no a me, d'in - tor - no a'. There is a dynamic marking 'f' below the piano accompaniment.

me! Svel - - ga al fel - lon, ah

Musical score for the fourth system on page 93. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'me! Svel - - ga al fel - lon, ah'. There is a dynamic marking 'f' below the piano accompaniment.

svel-ga Pa-mi - na il co - re, ah svel-ga Pa-mi - na il

Musical score for the fifth system on page 93. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'svel-ga Pa-mi - na il co - re, ah svel-ga Pa-mi - na il'. There is a dynamic marking 'f' below the piano accompaniment.

co - re! Se il reo non muo - - re

Musical score for the sixth system on page 93. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'co - re! Se il reo non muo - - re'. There is a dynamic marking 'f' below the piano accompaniment.

fi - glia mia non è; se il

re - o non inuor, ah mia fi - glia, no, non

è! Ah!

Detailed description: This page contains a musical score for a vocal piece. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key, indicated by a single flat. The lyrics are in Italian. The piano part includes various textures, including chords and moving lines. There are dynamic markings like 'p' and 'f' and articulation marks like 'v' and 'x'.

Oppure.

fi - glia

mia non è non è! Ah!

Detailed description: This page continues the musical score from page 94. It starts with the word 'Oppure.' in italics. The vocal line and piano accompaniment continue. The lyrics are 'fi - glia mia non è non è! Ah!'. The piano part features a prominent texture of repeated chords in the right hand. There are dynamic markings like 'p' and 'f' and articulation marks like 'v' and 'x'. A registered trademark symbol (®) is visible at the bottom right of the page.

Oppure.

fi - glia

mia non è non è, no, no, non

è!

Detailed description: This page contains a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "fi - glia", "mia non è non è, no, no, non", and "è!". There are several measures of music, including some with slurs and accents.

Giulietta e Romeo, di Vaccai — Aria del contralto.

Questo bell'andante è di tessitura molto bassa. L'allieva non appoggi troppo le note gravi e cerchi più l'omogeneità della voce che l'effetto; faccia tutti gli attacchi in testa, appoggiando bene sulle note acute.

Le appoggiature, come nel pezzo delle *Nozze di Figaro*, hanno anche qui metà valore della nota che segue, meno che nei punti marcati da questo segno +, dove non stanno che come abbellimento.

Andante.

Ah! se tu dor - mi, sve - - glia-ti,

a
c
u

Sor - gi mio ben, mia spe - - me!

Detailed description: This page contains a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "Ah! se tu dor - mi, sve - - glia-ti,", "a", "c", "u", and "Sor - gi mio ben, mia spe - - me!". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Vie-ni fuggia - mo-in sie-me vie-ni,

vie - ni, fuggia mo in sie-me, A-mo - re a-

mo - re amor ci con - dur-rà. Sor-gi mio

be-ne mio ben mia spe - me, A-mo - re a-

The musical score for page 98 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key and 2/4 time. There are dynamic markings such as 'dol.' and 'pp' in the piano part. The lyrics are: 'Vie-ni fuggia - mo-in sie-me vie-ni, / vie - ni, fuggia mo in sie-me, A-mo - re a- / mo - re amor ci con - dur-rà. Sor-gi mio / be-ne mio ben mia spe - me, A-mo - re a-'.

- mo - re amor ci con - dur-rà vie - - ni, a-

- mor - ci con - dur - rà Vie - - ni a-

- mor a - mor ci con - dur - rà.

The musical score for page 99 continues the vocal line and piano accompaniment from page 98. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef). The music is in a minor key and 2/4 time. The lyrics are: '- mo - re amor ci con - dur-rà vie - - ni, a- / - mor - ci con - dur - rà Vie - - ni a- / - mor a - mor ci con - dur - rà.'.

La Favorita, di Donizetti.
Aria del tenore.

Come negli esempi precedenti l'allievo canterà anche quest'aria su una vocale, seguendone mentalmente le parole e dando al suo canto il giusto sentimento che quelle parole esprimono.

La romanza della *Favorita* prescelta è scritta sul passaggio della voce di tenore che comprende le note più spesso adoperate, ragione di più quindi di studiarle e stabilirle a dovere. Dopo aver fissata la vocale sulla quale gli converrà cantare, l'allievo non pensi più che ad attaccare bene tutte le note in testa e soltanto per mezzo della glottide.

Sulle note ribattute monterà la posizione della voce senza mai forzare, ciò che gli renderebbe la voce aspra e lo stancherebbe subito. Canti legatissimo e calmo. Nel passaggio dei *fa diesis* e *sol*, „ahimè, ahimè“ tutto dipende dall'attacco del *fa diesis* che bisogna prendere un po' più alto — la posizione interna della voce, beninteso, non la nota che riuscirebbe crescente — il *sol* allora sortirà facilissimo, specialmente se si abbasserà un pochino il mento. Ciò valga anche per la frase „fuggite insiem“ che si eseguisce allo stesso modo.

*)

(Spir-to gen-til ne' so-gni mie - i

*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

bril-la-sti, un di ma ti per-de: fug-gi del cor

men-ti - ta spe - me, lar-ve d'a-mor, lar-ve d'a-mor

fug-gi-tein-sie - me lar-ve d'a-mor. A te d'a-

can-to del ge-ni - to - re scordava il pian-to la pa-tria, il

Musical notation for the first system on page 102, including vocal line and piano accompaniment.

ciel do-na sle-al, in tan - to a - mo-re segna-sti il

Musical notation for the second system on page 102, including vocal line and piano accompaniment.

co - re d'on - ta mor-tal, ahi-mè, ahi-mè! . . .

Musical notation for the third system on page 102, including vocal line and piano accompaniment.

Spir - to gen-til ne' so - gni mie - i

Musical notation for the first system on page 103, including vocal line and piano accompaniment.

bril - la - sti undi, ma ti per-dei

Musical notation for the second system on page 103, including vocal line and piano accompaniment.

fug - gi dal cor men - ti - ta spe - me,

Musical notation for the third system on page 103, including vocal line and piano accompaniment.

lar - ve d'a-mor, lar - ve d'a-mor

Musical notation for the fourth system on page 103, including vocal line and piano accompaniment.

fug-gi-te in-sie-me lar-ve d'a-mor fug-gi-te in
 sie-me lar-ve d'a-mor fug-gi-te in
 siem fuggi-te in-siem larve d'a-mor

Giuseppe, di Mehl — Aria del tenore.

L'adagio di quest'aria è un esercizio eccellente di voce e di fiato. L'allievo non respirerà che al punto segnato con V, basterà per riuscirvi ch'egli non impieghi tutto il fiato alla prima nota, e che mantenga ben alto il respiro.

Non appoggerà molto sui *mi* gravi „Da voi lungi“ perchè ciò gli porterebbe via tutto il fiato e lo obbligherebbe inoltre a spingere la voce sul „la mia vita“. Egli manterrà ben alta la voce nella frase discendente „Come al verno crudel“ per non creare un gran spostamento di voce alla frase che segue „s'avvizzisce il fior“ ciò che distruggerebbe l'omogeneità.

Attacchi con franchezza i *sol diesis* acuti „Senza me“. La voce sia calma ed eguale.

Adagio. Ter-ra na-tia! E-
 bron dol-ce val-la-ta! Da voi lun-gi lan-
 gua la mia vi-ta e si-lia-ta,
 Co-me al ver-no cru-del s'av-viz-zi-sce il

fior, Co-me al ver - no cru - del s'av-viz-

zi - sce il fior! o mio

pa - dre o tu che in pu - - ra eb-

brez - za Chia - ma-sti me l'a - mor, il

dolce.

sol di tua vec - chiez - za Sen-za me tu de-

- cli - ni e pian-gi il mio de - - stin Sen-za

me tu de - cli - ni e piangi il mio de - - stin

Edippo a Colono, di Sacchini.

Aria per basso o baritono.

Anche questo pezzo è utilissimo all'esercizio della voce e raccomandabilissimo agli allievi studiosi. I respiri sono marcati più riguardo allo studio dei suoni che dal punto di vista della frase cantabile.

Le note siano legatissime evitando il portamento, per la qual cosa basta tenere la nota per tutto il suo valore, attaccando poi quella che segue per mezzo della glottide. Le note gravi non si

appoggino più delle altre, il suono ne risulterebbe rauco e sgradevole. La voce sia tranquilla e l'allievo non pensi che all'attacco netto ed alla posizione ben alta. Le note acute siano prese con franchezza senza forzarle. Bene legate le note nel „al tuo destin sorrider ognor“ che appunto per questo faccio dire collo stesso fiato. Tutta la cura sia rivolta alla qualità, non alla quantità di voce che si emette.

El - la mi pro-di - go le sue cu - re il suo a-

Maestoso.

-mor Per lei sin nel do-

-lor tro - vai gio - ie se - re - ne

Es - sa mi so - ste - ne - a es - sa le - nia mie

pe - - ne Il suo te - - - ne - ro

cor pre - ve - nia i miei de-

dir Vien! o mia figlia mi te-

sor vien! mia gui - da fe - del - Che il tuo

vec - chio ge - ni - tor ti strin - ga sul suo

cor Che il tuo vecchio ge - ni - tor ti

strin - - ga ti strin - ga sul suo

cor! Pos - san gli Dei in lor

al - - ta giu - sti - zia

Al tuo de - stin sor - ri - der o - gnor sor - ri - der o -

gnor Vien! fi - glia omio te - sor

BIBLIOTECA PARTICULAR DE LA

Señora Felicitas Lozoya

PROFESORA DE CANTA

vien! fi-glia o mio te - sor

vien! mia gui-da fe-

Musical notation for the first system on page 112, including vocal line and piano accompaniment.

de - le

Pos-san gli Dei

in lor

Musical notation for the second system on page 112, including vocal line and piano accompaniment.

al -

ta

giu - sti - zia

Musical notation for the third system on page 112, including vocal line and piano accompaniment.

Al tuo de-stin sor-ri - der o-gnor sor - ri - der o-

Musical notation for the fourth system on page 112, including vocal line and piano accompaniment.

gnor

Al tuo de-stin sor-ri - der o-

Musical notation for the first system on page 113, including vocal line and piano accompaniment.

gnor sor - ri - der o-gnor

sor - ri - der o-

Musical notation for the second system on page 113, including vocal line and piano accompaniment.

gnor

sor

ri - der

o - gnor

si

Musical notation for the third system on page 113, including vocal line and piano accompaniment.

si o - gnor!

Musical notation for the fourth system on page 113, including vocal line and piano accompaniment.

Come già detto, qualunque pezzo può servire a questo genere d'esercizio di canto, eccettuati i recitativi che, appartenendo al canto declamato, devono essere cantati sulle parole su cui furono scritti; sono però sempre preferibili le arie classiche, poichè le loro frasi larghe, semplici, ritmate, dal canto unito e legato, scevre di fioretti e portamenti e note tenute, scevre cioè di tutte le affettazioni sentimentali, non richiedono che semplicità e naturalezza nell'interpretazione e calma e uniformità nella voce, e in queste condizioni soltanto può l'allievo educarsi a salire poi le più eccelse vette dell'arte.

Vocalizzi, scale cromatiche, gruppetti, trilli e note picchettate.

Riescito l'allievo a procurarsi l'emissione perfetta e resosi la voce facile, spontanea e maneggevole, pensi ad acquistarsi l'agilità, che gli permetterà di servirsi con effetto brillante del gruppetto, del trillo, e degli altri abbellimenti della frase musicale.

Qualcuno crede che il vocalizzo e il trillo specialmente siano naturali e che lo studio, se tali non sono, non giunga mai a farli raggiungere. Quest'idea è erronea. Vi esistono certamente cantanti che hanno una facilità anche somma pel canto d'agilità, non vi esistono però gole tanto ribelli che lo studio indefesso non giunga a vincere. È certo però che l'agilità naturale non è mai perfetta, nello stesso modo che non può essere corretto il canto d'un orecchiante.

Il vocalizzo, il trillo, il gruppetto, sono parti integrali della frase in cui furono innestati, ed a torto taluni li considerano come riempitivi, negando loro nell'esecuzione quella seria attenzione che loro si compete.

Si può amare più o meno il canto fiorito, si può essere più o meno ardenti ammiratori della cosiddetta „filigrana musicale“, è certo però che un bel trillo granito, una scala perlata, un gruppetto risolto con eleganza sono sempre d'effetto sicuro.

Ognuno avrà osservato che la scala ascendente è molto più facile ad eseguirsi che la discendente. Perché? Perché la scala ascendente ordinariamente vien spinta, e la scala discendente invece si lascia scivolare pel non saperla trattenere.

Per fare la scala ascendente bisogna respirare profondamente poi far salire il respiro, attaccare le note nette, legarle, e *scandere bene il ritmo col pensiero*. Si deve guardarsi dall'appesantire sulle prime note perchè ciò sposterebbe il fiato e impaccierebbe il vocalizzo; tutta la cura deve rivolgersi alla meta, la nota più acuta. Si incomincerà lentamente, non stringendo il tempo che quando tutte le note saranno portate al giusto posto.

Per fare la scala discendente non si tema mai di montare soverchiamente la posizione della voce, per esempio: se si ha da fare la scala discendente di *do*, preso il *do* bisogna conservare la stessa posizione al fiato per il *si* e così di seguito per le altre note successive, e ciò per evitare il troppo brusco cambiamento di posizione nel discendere ch'è la causa appunto dello scivolare nelle scale discendenti, dove a torto la preoccupazione ordinariamente si porta sulla nota più grave, facendo dimenticare la posizione primiera.

Le variazioni vocalizzate vanno sempre eseguite a tempo e bene ritmate, marcando esattamente i quarti. Non si escludono con ciò dall'agilità gli effetti di *affrettando* e *rallentando* che assieme a quelli del colorito danno vita alla frase musicale; ciò che resta assolutamente escluso è l'agilità a capriccio, senza ritmo e senza buonsenso.

Scale cromatiche.

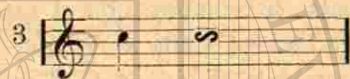
Per le scale cromatiche, piuttosto difficili ad eseguirsi, servono le stesse regole delle scale ordinarie, osservando scrupolosamente la successione dei semitoni e scandendo rigorosamente il ritmo.

Gruppetti.

Il gruppetto si compone di quattro notine aventi una terza d'intervallo. La terza può essere maggiore, minore o eccedente, secondo l'idea del compositore.



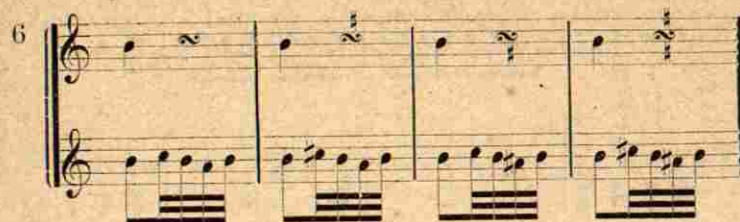
Il N.º 1 presenta il segno del gruppetto discendente, il quale principia colla nota più alta. Il N.º 2 n'è l'effetto.



Il N.º 3 presenta il segno del gruppetto ascendente, il quale principia colla nota più bassa. Il N.º 4 ne spiega l'effetto.



Il N.º 5 porta dei gruppetti ascendenti cogli accidenti.



Il N.º 6 porta dei gruppetti discendenti cogli accidenti.

Il gruppetto ha importanza grandissima nel canto, e non sarà mai troppa la cura che vi si impiegherà; lo si studi lentamente, badando soprattutto alla risoluzione, e si facciano sentire tutte le note egualmente distinte e ben legate.

Nei canti larghi specialmente il gruppetto è difficilissimo e rivela subito al pubblico intelligente il valore del cantante.

Seguono alcuni esercizi per lo studio del gruppetto, i quali servono anche a preparare lo studio del trillo.



8

9

10

11

12

13

14

15

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCION GENERAL DE BIBLIOTECAS

La 2.a volta FINE.

13

Trillo.

Il trillo è l'alternarsi uguale e regolare di due note aventi un intervallo di un tono o un semitono, secondo che il trillo è maggiore o minore. Il trillo maggiore, con un tono d'intervallo, si fa mediante la nota superiore.

Esempio di trillo maggiore:

14

Il trillo minore, con un semitono d'intervallo, si fa mediante la nota inferiore.

Esempio di trillo minore:

15

Il trillo — meno rare eccezioni — ha sempre una risoluzione. Eccone gli esempi:

Trillo e risoluzione (maggiore).

16

Trillo e risoluzione (minore).

17

Abbenchè, contrariamente a quanto alcuni affermano, il trillo si possa acquistare anche da quelli che naturalmente non lo possiedono, pure conviene confessare che lo studio ne è talvolta lunghissimo e per riescervi è d'uopo armarsi di gran costanza e perseveranza. Sarà bene non intraprenderlo che quando la voce sia ben formata e portata definitivamente a posto; lo studio del trillo fatto precocemente potrebbe nuocere all'organo vocale.

Nel trillo va curata soprattutto la precisione nell'alternarsi delle note, le quali devono essere distintissime, regolari e ben legate. Quanta gente, credendo di trillare, bela in buona fede!

Ecco alcuni esercizi di trillo. La posizione della voce sia sempre ben alta.

Trillo minore

1 ecc.

2 ecc.

3 ecc.

4 ecc.

5 ecc.

6 ecc.

7 Trillo maggiore ecc.

8 ecc.

9 ecc.

10 ecc.

11 ecc.

12 ecc.

Note picchettate.

Col metodo d'emissione sin qui seguito dell'attacco in testa, le note picchettate riescono di facilissima esecuzione, giacchè per ottenerle basta staccarle ad una ad una con piccoli colpi di glottide, conservando alta più che mai la posizione del fiato.

Ordinariamente si fanno sulle note acute e qualunque esercizio d'agilità sul registro acuto può servire per lo studio delle note picchettate. L'aria per soprano leggero del *Flauto magico* a pag. 92 è un esercizio eccellente per questo genere d'agilità.



BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lozaya

PROFESORA DE CANTO.

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

PARTE TERZA.

Per la scena.

Non sarà discaro agli allievi ricevere qualche consiglio sul modo di presentarsi in scena, di muoversi, di ritirarsi. I cantanti, purtroppo, trascurano spesso questo lato, pur tanto importante, della carriera artistica, ritenendolo superfluo quando specialmente siano dotati di bella e molta voce. Più che un errore è questo un fallo, e un grave fallo, poichè nessuno di quelli che trascurano le attitudini sceniche si leverà mai al disopra del mediocre, qualunque siano i pregi del suo canto, e coloro il cui nome suona alto tra i grandi che illustrarono l'arte teatrale devono la fama conquistata, altrettanto al loro sublime talento d'attori quanto ai tesori della loro ugola. Del resto basterà, per convincersi, che ognuno si faccia questo piccolo ragionamento: che, cioè, l'azione che si ha da rappresentare essendo, e qui non si scappa, o una commedia o un dramma, bisogna, oltre a cantare, saper interpretare e il dramma e la commedia.

Regole generali. ®

1.º Quando si entra in scena da una porta, o chechessia, di fianco, bisogna entrare a preferenza col piede che sta verso il fondo della scena, di modo che il petto si presenti subito libero agli spettatori.

2.º Per dirigersi verso una parte della scena si deve partire col piede che sta dalla parte appunto a cui si vuol andare.

Volendo invece traversare la scena per sortire dal fondo si muoverà prima verso la ribalta il piede che sta dal lato opposto a quello da cui si vuol sortire; il movimento riescirà allora elegante e disinvolto e si eviterà, per volgersi al fondo, di fare un giro su sè stessi.

Supponiamo che l'artista sia a destra della scena in avanti, in faccia al pubblico, e che debba andare in fondo a sinistra. Invece di muovere il piede destro, come dovrebbe fare se volesse sortire di fianco, farà prima col piede sinistro un passo innanzi, poi volgerà a destra descrivendo una leggera curva.

Lo stesso vale se si volgano le spalle al pubblico e si voglia mettersegli di faccia. Per voltarsi a destra si fa prima un passo innanzi col piede sinistro, e viceversa pel movimento contrario.

3.^o Le gambe siano flessibili, non rigide nè molli.

4.^o I movimenti delle braccia siano sempre lenti, bene arrotondati. Bisogna gestire col braccio che sta dalla parte della persona a cui ci si indirizza.

5.^o Si eviti di traversarsi il petto colle braccia, cioè di indicare il lato destro col braccio sinistro, e viceversa, come pure non si passi il braccio o la mano davanti al petto della persona con cui si parla.

6.^o I gesti siano fatti alti e in avanti del corpo. Il gestire indietro è un movimento falso, salvo che in rarissime situazioni particolari.

7.^o Bisogna essere sobri nel gestire; i migliori attori non sono quelli che gesticolano e camminano di continuo.

8.^o Il corpo stia dritto. Non si deve nè curvarsi in avanti, nè gettarsi all'indietro per mettere il petto in evidenza, posizione quest'ultima contraria anche alla buona emissione di voce.

9.^o La testa stia dritta, e dritto innanzi a sè lo sguardo. Volto in basso, lo sguardo esprime tristezza, volto in alto è quello d'un cieco o d'un ispirato.

10.^o Ambe le mani tese verso il cielo, o verso qualcuno, colla palma in alto, è un segno di supplica, di domanda, di preghiera.

11.^o Ambe le mani levate al cielo, colla palma in giù, è un gesto di benedizione.

12.^o Si muove soltanto la destra per salutare, giurare, sfidare, o porgere la mano a qualcuno.

13.^o Non si lascino ricadere le braccia a ogni movimento; non v'è nulla di più goffo a vedersi che due braccia che si alzano e si abbassano metodicamente. Per quanto è possibile, una volta levato il braccio, bisogna farlo servire per diversi gesti. Basta talvolta per modificare il significato d'un gesto tendere un po' più il braccio e cangiare d'espressione nel volto.

14.^o Bisogna evitare che il movimento del braccio sia contrario a quello della gamba. Per esempio, se dicendo „io parto“ ci si dirige verso uno dei lati della scena, il braccio che lo indica sia quello dalla parte della gamba che muoverà verso quel lato, e la gamba, come già detto al N.^o 2, sia la più prossima all'uscita.

15.^o Quando si mette a terra un ginocchio, sia sempre quello che sta dalla parte del pubblico; mettendo l'altro gli si volgerebbero le spalle.

16.^o Bisogna evitare di star troppo appresso o troppo indietro della persona a cui si parla. Le distanze siano sempre misurate.

17.^o Non si canti camminando, a meno che la situazione non lo esiga; bisogna approfittare delle pause e dei ritornelli d'orchestra per muoversi.

18.^o Non si traversi la scena ad ogni momento: è monotono e distrugge l'effetto.

19.^o Non si pestino i piedi; è volgare.

20.^o Non si incroccchino le braccia che nelle situazioni che lo richiedono veramente.

21.^o Allorchè si ha da fare uno o più passi indietro, sia sempre il piede dalla parte del pubblico a rinculare il primo. La posizione delle braccia in questo movimento è la seguente: ambe le braccia portate in avanti, accorciato quello dalla parte del pubblico e allungato l'altro perchè il petto si presenti in tre quarti e la faccia sia libera.

22.^o La mobilità della fisionomia è una gran qualità pel teatro; bisogna quindi fare ogni sforzo per acquistarla. Si badi però, per far troppo giuoco di fisionomia, a non fare dei versacci, come spalancare smisuratamente gli occhi, torcere la bocca od altro.

23.^o Nei cangiamenti di situazione drammatica arrecati da un'entrata imprevista, da una confessione, una provocazione, ecc., sia sempre il ginoco di fisionomia a precedere il gesto e il movimento.

24.^o Per seder bene bisogna che tutto il corpo aderisca al seggio; si tenga il busto dritto, le gambe non troppo allargate e con una leggera disuguaglianza tra loro nella posizione.

Per condurre in scena una signora.

Per condurre una signora in scena vige l'abitudine di offrirle il braccio: nove volte su dieci però l'effetto riesce infelice, il movimento essendosi effettuato senza tatto e senza discernimento.

Due parole in proposito non riesciranno forse sgradite, e servendomi delle regole sceniche procurerò di dare qualche consiglio sul modo di condurre e ricondurre in scena una signora.

Prima di tutto quale braccio si offre alla signora? Ciò dipende dalla parte da cui si entra in scena. Regola generale, si offre il braccio destro entrando da destra e il sinistro entrando da sinistra, e per queste ragioni:

Dando il braccio destro nell'entrare da destra, il cavaliere soltanto gira su sè stesso, per cui il movimento della dama riesce più grazioso, e lo strascico della sua veste resta spiegato senza arrischiare di impigliarsi nell'angolo della porta.

Per sortire di scena accade l'opposto; si offre il braccio destro per escire da sinistra e il sinistro per escire da destra, e ciò precisamente per le ragioni addotte più sopra, di non far girare cioè la dama su sè stessa, ciò che avverrebbe se ora non si invertisse la regola.

Non ci si avvicini troppo al pubblico entrando nè sortendo; la distanza giusta è un terzo della scena in profondità.

Durante i ritornelli.

M'è toccato spesso di rimarcare l'imbarazzo in cui si trova qualche artista per fare la controcena durante un ritornello d'orchestra più o meno drammatico, e da ciò mi nacque l'idea di indicare come si possa utilizzare quell'intervallo.

Prima di tutto va posato il principio che, quando l'orchestra attacca lo spunto o il ritornello d'un pezzo, il pezzo stesso si considera incominciato, quindi da quell'istante l'artista dev'essere penetrato dell'idea che ha ispirato quel pezzo e deve esprimerne il sentimento coll'attitudine e colla fisionomia.

Per trovare il gesto e l'attitudine naturale bisogna incarnare bene il personaggio che si rappresenta, investirsi nella situazione ch'egli occupa al momento, e riflettere alle parole che seguiranno e che la melodia in orchestra sta annunciando.

Per rendere più chiara la spiegazione prendiamo ad esempio il lunghissimo ritornello d'orchestra che precede l'aria d'*Eleazaro*, nell'atto 4.^o dell'*Ebreo*.

Nella maggior parte dei casi il tenore, quando non va a bere (esattissimo), passa tutto il tempo che dura il lungo e splendido squarcio orchestrale, seduto nel seggiolone, coi gomiti sulla tavola e la testa tra le mani, e terminato l'orchestra il compito suo, *Eleazaro*, che il pubblico credeva già addormentato, si alza e viene alla ribalta a intonare la romanza.

Non occorre ch'io rilevi il vuoto che si fa in scena per la mancanza d'azione in tutto quel non breve periodo affidato soltanto all'orchestra; spiegherò piuttosto come andrebbe fatta la controcena durante quel ritornello.

La situazione è questa:

L'ebreo *Eleazaro* e sua figlia *Rachele* sono stati condannati a morte dal concilio; nella scena precedente il *cardinal Brogni* è venuto chiedergli di abiurare alla sua fede se voleva salva *Rachele* dalle fiamme; *Eleazaro* ricusa fieramente, poi rimasto solo pensa alla figlia e dice: „o mia *Rachele*! Lei traggo al martirio!“ parole che esprimono dolore e irresoluzione, due sentimenti che devono pingersi sul suo volto. In quest'abbattimento *Eleazaro* si lascia cadere sul seggiolone e cela il volto tra le mani.

Incomincia allora in orchestra il ritornello che ricorda a *Eleazaro*, *Rachele* bambina; egli rialza la testa, il suo sguardo sembra leggere nel passato, egli la vede, la segue, la sua faccia s'illumina e in quell'attitudine attacca: „*Rachele*, allor che Iddio ecc.“

Ecco la spiegazione dei movimenti indicata sulla musica:

Chiusa del recitativo *)

Lei trag - go al mar - ti - rio!

Elezaro si dirige lentamente verso la tavola e si lascia cadere nel seggiolone

Posa i gomiti sulla tavola e tiene la testa tra le mani.

And.te espressivo

Leva lentamente la testa, sembra cercare nei suoi ricordi, la mano sinistra si stacca

*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

e gli cade sulle ginocchia; da quest'istante

il suo sguardo fisso sembra seguire la visione di Rachele; egli sembra

additarla colla mano sinistra; si leva seguendo sempre la sua

visione; viene al proscenio, leva le braccia ed attacca: „Ra-che-le al-lor che Id-di-“

Spero quest' esempio sufficiente a spiegare ciò ch'io intendo coll' utilizzare i ritornelli.

Dei movimenti scenici.

Nelle opere di repertorio l'uso e la lunga abitudine hanno finito per rendere di prammatica su tutti i teatri le medesime posizioni e gli stessi movimenti scenici; eppure, quantunque da tutti sempre riprodotti, e le une e gli altri non sono perciò talvolta meno falsi.

Nel *Barbiere di Siviglia*, per esempio, al duetto del 1.^o atto tra *Figaro* e *Almaviva*, ho visto in provincia far quasi sempre la scena in questa maniera:

Quando *Figaro* dice al conte:

La bottega? Non si sbaglia:
Guardi bene, eccola là.
Numero quindici, a mano manca,
Quattro gradini, facciata bianca

ecco il posto che occupano in scena i due artisti:



(Pubblico)

Figaro è il N.^o 1, *Almaviva* il N.^o 2; X è la casa che *Figaro* indica, a destra del pubblico, quindi a sinistra d' *Almaviva*. Data questa posizione dei personaggi, che succede? Succede che la

positura del conte è molto incomoda, giacchè se guarda *Figaro* non può veder la casa e se guarda la casa non vede il barbiere. Anche *Figaro* non istà meglio, essendo ridotto a gestire nella schiena del conte.

Sarebbe molto più ragionevole invece che *Almaviva* occupasse il N.^o 1 e *Figaro* il 2, in modo che il conte potesse vedere la casa del barbiere e seguire la sua mimica. Ecco in che modo potrebbero giungere a cambiare di posizione con naturalezza:

Nel secondo *a due*:

Che invenzione prelibata
Bella, bella in verità!

Almaviva è al N.^o 3, *Figaro* al N.^o 4. Terminato l' *a due* *Figaro* si dirige correndo verso il fondo a sinistra, dove sta la sua casa, ma il conte portandosi al N.^o 5 lo arresta con un gesto, e *Figaro* va ad occupare allora il N.^o 6. *Almaviva* eseguisce il movimento precisamente sulle parole:

Dimmi un po' la tua bottega,
Per trovarti, dove sta?

La bottega? dice *Figaro* — eccola là, e incomincia in orchestra il ritornello, durante il quale il barbiere mostra al conte la sua casa, e ciò facendo viene a occupare il N.^o 2 e il conte l'1. Tutta la frase si dice fermi al posto, e non è che alle parole del conte:

Porterò meco la borsa piena

e quando questi si dirige di nuovo lentamente al N.^o 4 che *Figaro* va a riprendere il suo posto al 3, avendo cura di effettuare il movimento dopo che il conte sia passato davanti a lui.

Neanche l'uso di lasciare la scena vuota dopo il duetto mi piace, quantunque cali subito la tela. Preferirei che *Almaviva*, quando *Figaro* si slancia per sortire dalla sinistra, ritraversasse la scena, e giunto in mezzo arrestasse *Figaro* con un cenno che significasse: se tu m'inganni, birbone! e il barbiere inchinandosi profondamente facesse un gesto che volesse dire: Fidatevi di me, eccellenza — il conte al N.^o 5 e *Figaro* al 6.

Dell'igiene.

Alcuni artisti esagerano soverchiamente le cure e le privazioni per mantenersi in buona salute, riuscendo qualche volta ad ottenere precisamente l'effetto contrario.

L'abuso d'ogni genere è sempre nocivo; sia abuso di piaceri che abuso di cure. Le cure soverchie rendono il corpo molle e lo predispongono a subire più presto i cattivi effetti dei cambiamenti di temperatura e dell'intemperanza, oltrechè tengono l'artista in continua preoccupazione, quindi inquieto e nervoso.

Richiestone da diverse parti, io espongo volentieri il risultato delle mie proprie osservazioni in proposito e dell'esperienza che ebbi campo di fare in venticinque anni di teatro.

Il cantante ha da badare alla sua salute, e conseguentemente alla sua voce, in modo intelligente, per cui deve assolutamente guardarsi dalle correnti d'aria, dall'umidità, dagli esercizi troppo faticosi, dalle marcie troppo prolungate; avrà i pasti regolati e sufficiente riposo la notte; eviterà di trattenersi lungamente in locali malsani, nei caffè per esempio dove non ci si scorge dal fumo, ed eviterà l'uso delle bibite spiritose e di quei cosiddetti tonici che assassinano lo stomaco.

Tutti gli abusi abbiamo detto, sono nocivi, ed ora aggiungiamoci ancora: e quelli specialmente di cui non abbiamo tenuto parola. Non si dimentichi che in questo caso più che mai l'igiene s'impone sovrana, quegli abusi influendo direttamente sulle corde vocali, e mettendo a grave rischio la freschezza e la solidità della voce, quando a maggiore e quando a minore, ma sempre a sicuro termine. Questa è legge suprema!

Il riposo è altrettanto necessario al cantante quanto il nutrimento, tanto per rimetterlo in forze che per calmare il suo sistema nervoso sempre eccitato, però non è consigliabile il troppo dormire, il quale unito al vitto sostanzioso porta il corpo ad impinguare più del necessario, pregiudicando alla voce ed al respiro che ne viene accorciato. Buonissima cosa è il fare un po' d'esercizio, e specialmente le passeggiate all'aria libera, con buon tempo e senza esagerazione di durata, rinvigoriscono e fortificano i bronchi.

Per il cantante nell'esercizio delle sue funzioni il nutrimento ha grande importanza dal lato igienico; deve essere sostanzioso,

ma assolutamente non riscaldante. In generale il brodo e le carni cotte a metà formano la base della sua cucina; io consiglio più legumi possibili, che assieme alle frutta*) ed al pesce, devono attenuare l'effetto eccitante delle carni sanguinolenti e l'irritazione a cui tutti i cantanti vanno soggetti pel loro gran lavoro respiratorio e per la continua tensione dei loro nervi.

Sono da evitarsi il più possibile le frittture che irritano la gola e soprattutto le frutta secche e le noci che le tolgono tutta la saliva e la asciugano per lungo tempo. Le acque gazose, che gonfiano gli intestini, sono più dannose che utili, e il grande consumo di vino ai pasti, secondo me, *idem*.

Per ciò che riguarda l'igiene durante le ore in cui si canta, io ritengo in tutta sincerità che la più bella misura igienica sia quella di non prender niente, assolutamente niente. È la sola maniera di conservarsi in voce per tutta la serata.

Una saggia precauzione ch'io consiglio di osservar sempre, è quella di non parlare troppo ad alta voce nei giorni in cui si canta, per tenersi la gola morbida e fresca. Sta bene in quei giorni mangiare per tempo affine di fare la digestione prima di portarsi a teatro e di aver libera la dilatazione dei polmoni — piccoli dettagli questi di una certa importanza.

E il fumare? Si fuma o non si fuma?

Come principio io credo che sia meglio di non fumare, però quelli che ci sono troppo abituati potranno usare con moderazione del tabacco, soprattutto abitando in paesi umidi o freddi. Per taluni riescirà forse già un piccolo sacrificio l'usarne con parsimonia; si consolino però che vedranno tosto premiato il loro coraggio la sera davanti al pubblico, ed avranno di più il vantaggio di non temere spiacevoli improvvisate al primo emettere la voce.

Ed ora credo tempo di chiudere il presente cenno sull'igiene, non prima però d'aver raccomandato caldamente agli artisti di non lasciarsi bruciare in gola per ogni nonnulla, e nei casi urgenti di rivolgersi a un medico specialista, giacchè una anche lieve indisposizione di gola, mal curata, può portare alla voce un danno irreparabile.

*) Ed in particolare l'uva che rinforza singolarmente le corde vocali.

LIOTE