

Stuccede 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 sè 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 rimettergli la voce a posto io doveti 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-oggi, 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.