

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 Euticchio*, 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 sè 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 sè, 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 i.

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 sé, 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 conservarle 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.

Musical score for exercise N.º 4. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The time signature is common time (C). The exercise is marked 'ecc.' at the end.

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.

Musical score for exercise N.º 5. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The time signature is common time (C). The exercise is marked 'ecc.' at the end.

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.

Musical score for exercise N.º 6. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The time signature is common time (C). The exercise is marked 'ecc.' at the end.

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.

Musical score for exercise N.º 7. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in two staves, with the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The time signature is common time (C). The exercise is marked 'ecc.' at the end.

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.

N.º 9.

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 riescir 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: