

l'esito, come si vede, sarà quello di rendersi 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.

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
*Srita. Felicitas Lozoya*  
PROFESORA DE CANTA

## 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. <sup>o</sup> )
Lento	Vivace
Sostenuto	Presto
Larghetto	Prestissimo
Adagio	Rallentando (Rall.)
Maestoso	A tempo
Cantabile	Accelerando (Accel.)
Andante (And. <sup>te</sup> )	Poco a poco
Andantino (And. <sup>no</sup> )	Subito
Moderato (Mod. <sup>to</sup> )	Risoluto
Grazioso	Ad libitum
Allegretto (All. <sup>to</sup> )	

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  
Srta. Felicitas Lozoya  
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 biscome, ciò che riescirebbe troppo brusco.

Trillo minore.

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.<sup>o</sup> quarto facendo sentire il tempo forte della battuta, senza di chè la melodia non sarebbe più quella nè quello il suo bel carattere.

*Il re di Lahore, Massenet.\*)*

SCINDIA.

*Andante molto sost. cantabile.*

\*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.



*p*  
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  $\sphericalangle$  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  $\text{<}$  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.

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

AMLETO.

al tuo piè!

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.

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.