

SCHOLA DI GARCIA

**TRATTATO COMPLETO
DELL'ARTE DEL CANTO**

DI

EMANUELE GARCIA FIGLIO

TRADOTTO DAL FRANCESE E DEDICATO

Al **Illustrissimo Signor Conte**

RENATO BORROMEO

*Giambellano di S. M. I. Re. Sp., Cavaliere dell'Ordine di Malta, ecc. ecc.
e Direttore dell'I. Re. Conservatorio di Musica in Milano*

DA

ALBERTO MAZZUCATO

PROFESSORE DI BEL CANTO NEL CONSERVATORIO SUDDETTO



PARTE PRIMA

**Regist. nell'Arch. dell'Unione.
N. 12061.**

**Proprietà degli Editori
Prezzo Fr. 15.**

MILANO

**DALL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di
GIOVANNI RICORDI**



CONTRADA DEGLI OMENONI N.° 4720.

**FIRENZE, presso G. Ricordi e Joubert. VENEZIA, presso Carlo Pozzi. PARIGI, Thorensen e C.
LONDRA, Chappin, Addison e Hall. MAGONZA e ANVERSA, figli di R. Schott.**



Illustrissimo Signor Conte

Non è la mia traduzione, ma è il lavoro di Garcia che a Lei mi fo pregio e dovere d'intitolare. Scoprendo quest'Opera la giusta via che conduce alla parte tecnica del Canto, ed appianando di molto quella che mena alla Pratica, non è dubbio che non vada a riuscire di sommo giovamento anche alle scuole del nostro Conservatorio. Sotto quali altri auspici adunque poteva io porla che valessero quelli di Lei, egregio Signor Conte, che con sì indefesso zelo, e paterno affetto dirige questo sì fiorente Istituto! Nella speranza perciò ch' Ella non voglia disaggradire quest'offerta, mi tengo fortunato di poter nuovamente protestarmi

Di Lei Illustrissimo Signor Conte

Dev. ed Obb. Servitore
Alberto Mazzucato.

TAVOLA DELLE MATERIE

| | |
|--|--|
| <p><i>Prefazione del Traduttore</i> pag. VII</p> <p><i>Prefazione dell'Autore</i> " IX</p> <p><i>Relazione dell'Accademia delle Scienze sulla Memoria del signor Garcia</i> " XI</p> <p><i>Descrizione compendiativa dell'Apparecchio vocale</i> " XIII</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO I.</p> <p><i>Osservazioni generali</i> " 1</p> <p><i>Disposizioni dell'allievo</i> " ivi</p> <p><i>Eccessi</i> " 2</p> <p><i>Precauzioni</i> " ivi</p> <p><i>Osservazioni generali sul modo di studiare</i> " ivi</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO II.</p> <p><i>Classificazione delle voci coltivate</i> " 4</p> <p><i>Voce di Contralto</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di Mezzo-soprano</i> " 5</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di Soprano</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di Basso</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di Baritono</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di Tenore</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di Contraltino</i> " 6</p> <p><i>Quadro della classificazione delle voci</i> " ivi</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO III.</p> <p><i>Dei timbri</i> " 7</p> <p><i>Timbro aperto</i> " ivi</p> <p><i>Timbro chiuso</i> " ivi</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO IV.</p> <p><i>Respirazione</i> " ivi</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO V.</p> <p><i>Emissione e qualità della voce</i> " 8</p> <p><i>Modo di disporre la bocca</i> " ivi</p> <p><i>Colpo della glottide</i> " ivi</p> <p><i>Quadro generale per l'emissione dei suoni</i> " 11</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO VI.</p> <p><i>Unione dei registri</i> " 11</p> <p style="text-align: center;">CAPITOLO VII.</p> <p><i>Della vocalizzazione ed in ispecial modo dell'agilità</i> " 14</p> <p><i>Portamento di voce</i> " ivi</p> <p><i>Agilità di portamento</i> " ivi</p> | <p><i>Agilità legata e granita</i> pag. ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>martellata</i> " 15</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>pichettata</i> " ivi</p> <p><i>Esercizio sopra il portamento della voce</i> " 16</p> <p><i>Scale, volate e volatine</i> " 17</p> <p><i>Figure di due note</i> " 23</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di tre note</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di quattro note</i> " 24</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di sei note</i> " 25</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di otto note</i> " 26</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di dodici note</i> " 29</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di sedici note</i> " 50</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>di trentadue note</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;">— <i>diverse</i> " 32</p> <p><i>Del poggiare</i> " 33</p> <p><i>Inflessioni</i> " ivi</p> <p><i>Arpeggi</i> " 35</p> <p><i>Scale minori</i> " 39</p> <p><i>Scale e passi del genere cromatico</i> " ivi</p> <p><i>Tenuta della voce</i> " 44</p> <p><i>Suoni tenuti di egual forza</i> " ivi</p> <p><i>Suoni filati</i> " ivi</p> <p><i>Suoni filati con inflessioni o ad eco</i> " 45</p> <p><i>Ribattimento o ripetizione del medesimo suono</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Esercizj per i suoni filati</i> " 46</p> <p style="padding-left: 40px;">— <i>per il ribattimento</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 40px;">— <i>per i suoni ripetuti</i> " 48</p> <p><i>Appoggiature</i> " 50</p> <p><i>Gruppetto</i> " 51</p> <p><i>Trillo</i> " 54</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Trillo isolato</i> " 55</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Trillo in progressione del genere diatonico</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Trillo in successione di gradi disgiunti</i> " 56</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Scala cromatica trillata</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Portamento di voce trillata</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Trillo mordente</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Trillo raddoppiato</i> " 57</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Trillo lento e molle</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Difetti del trillo</i> " ivi</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Esercizj per le differenti specie del trillo</i> " 58</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Esercizj per il mezzo respiro</i> " 62</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Appoggiature</i> " 63</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Esercizj sull'accordo di nona maggiore</i> " 64</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Riassunto dell'agilità</i> " 66</p> <p style="padding-left: 20px;"><i>Modo di comporre esercizj</i> " ivi</p> |
|--|--|

PREFAZIONE

DEL TRADUTTORE

Il mistero in cui sempre s'avvolse e s'avvolge tuttora la formazione della voce umana, e specialmente di quella modificazione di voce che al canto viene assegnata, fece sì che fino al presente tante e sì contrarie tra loro venissero da' maestri del canto fissate le regole per ottenere il maggiore sviluppo e volume vocale.

E chi trovava giusto di rotondare, chi di quadrare la bocca, chi di aprire sguaiatamente le vocali, chi di chiuderle, a tale che un povero allievo cui fosse venuto il grillo di cambiare più volte d'insegnatore, anche passando da uno riputato ad un altro più riputato ancora, trovavasi ogni volta in un nuovo caos se non per altra causa, per la disparità ch'aveavi nel modo di far emettere la voce; e non di rado avveniva che nello sforzo di ridurre a nuova forma l'organo vocale vi perdesse anche la voce medesima. Nè parlo di ciò come di cosa passata, chè al giorno d'oggi pure non avvi maestro di canto il quale non abbia idee sue proprie e sì disparate dalle altrui, da sembrare persino, sarei per dire, non trattarsi dell'istessa materia. Non così negli strumenti propriamente detti. Ivi la buona, la vera scuola è una; ed ogni istitutore (e m'intendo istitutore valente) parte da un principio, che ad eccezione di modificazioni lievissime è sempre lo stesso e s'accorda cogli altri tutti. Nè a modo d'esempio un allievo di Rolla avrebbe dovuto rifare intero il suo studio ed anzi dimenticare come biasimevole il già fatto, se posto si fosse in seguito sotto la scuola di Paganini. Ben altrimenti nel canto, lo ripeto, dove salvo rare eccezioni ogni maestro trova falso il metodo dell'altro maestro e rimette il nuovo allievo affatto ai principj, inculcandogli di dimenticare totalmente i studj già fatti e i vizj nell'antecedente scuola appresi. E perchè dunque?

Per due ragioni, a mio modo di vedere: 1.^o *Per totale o quasi totale ignoranza del meccanismo e modo di agire dell'organo vocale.* 2.^o *Per ignoranza delle differenti e rilevantissime modificazioni cui va soggetto quest'organo dall'uno all'altro individuo.* Tutti gli altri strumenti da corda o da fiato non derogando mai dalla loro forma fissata hanno pure una norma fissa per estrarne la maggior forza o delicatezza o rotondità di suono. Si vedono, si toccano, e toccati ad una guisa danno sempre eguali risultati. A parità di cause parità d'effetti. Non così nell'organo vocale umano. In esso, si viene a travagliare su d'uno strumento, del quale conoscesi, è bensì vero, la forma, ma non è possibile vederne la maniera d'agire, se non imperfettamente coll'immaginazione; e qui di più trattasi che non tutti anche questi organi o strumenti vocali trovansi identici: chè anzi dall'uno all'altro individuo hannovi tali modificazioni, che per ottenere effetti uguali conviene farli procedere da cause apparentemente disparate.

Egli è questo adunque che già ancora da qualche anno frullavami in capo di poter rendere a miglior luce. Fissar bene le forme dello strumento vocale umano, conoscerne il sistema d'azione

e tutti i differenti effetti che dalle diverse maniere di agire possono derivare. Confrontar questi stessi modi di agire in due, in tre, in più individui, ed osservare scrupolosamente le differenze di effetto che ne risultano: allora risalire alla cagione di questi differenti effetti figli di cause apparentemente eguali; e riconoscere, fissare quell'infinito numero di modificazioni, per poter almeno separarle tra loro e dividerle in classi, riuscendo mediante siffatte osservazioni a scoprire la differente maniera di studio che conviensi all'organo *A*, all'organo *B* in relazione alla loro diversa conformazione; e da ciò giungere senza incertezze a precisare a qual modificazione appartenga il dato organo, e senza bisogno di titubanti esperimenti ad assegnargli con sicurezza a primo colpo d'occhio quello studio che lo conduca a trar dalla voce il suono il più simpatico, il più forte e il più voluminoso, primo scopo dell'artista cantante.

E già da un anno e più, coll'ajuto anche di qualche mio amico dotto nella conoscenza organica dello strumento vocale, stava tenendo e scrivendo memoria di queste mie osservazioni, che accingeami ad avventurare al pubblico giudizio: quando tutto all'improvviso venni sott'occhio la prima parte di quest'opera di *Garcia* che il mio intraprendentissimo amico *Giovanni Ricordi* volle far sua e regalare all'Italia. Colpito io dall'uniformità dello scopo del *Garcia* col mio, e maggiormente ancora dalla precisione, dalla ricchezza e dalla perfetta conoscenza della materia da esso lui trattata, ne assunsi con vero interesse d'arte la traduzione.

Quest'opera è divisa in due parti. Dal merito della prima possiamo arguire quello della seconda; e fosse anco minore, tanto ne rinchiude questo primo libro, che da per sè solo basta a mio parere ad innalzarsi sopra quante opere furono scritte o per meglio dire tentate su tale argomento fino a' giorni nostri. Sarebbe stato mio vivo desiderio di aggiungervi in più siti qualche mia modesta osservazione, là dove trovava le opinioni del *Garcia* non interamente al mio modo di vedere consentanee: ma la ristrettezza del tempo concessomi a tale lavoro me ne distolse, ed ho invece intenzione di pubblicare in seguito le mie idee, quali esse abbiano ad essere, in una specie di terza parte, od appendice che vogliasi chiamare.

Il trattato dei registri, quello nuovissimo e tanto importante de' timbri, il tutto confrontato con tanta precisione coll'azione meccanica dell'organo vocale, e le finitissime definizioni dell'intensità, volume, ecc., spandono una luce sull'insegnamento da non potersi abbastanza apprezzare.

La bellezza e ricchezza pure degli esercizi che dobbiamo quasi tutti al padre dell'autore, e l'ordine, la progressione, l'ingegno coi quali son disposti, che dobbiamo all'autore medesimo, sono frutto di lunghi e ragionati studj e di mente elevata. Egli è con tali esercizi che si formerà il vero cantante esecutore: e di questo studio v'ha tanto bisogno in giornata principalmente dal lato degli uomini, perchè ci troviamo ridotti a siffatto deperimento d'esecuzione, da riuscire difficilissimo e sarei per asserire impossibile il ritrovare un complesso d'artisti capaci di eseguire tal quale fu scritta un'opera di *Rossini*. Bisogna convenire che se a' giorni nostri il cantante ha forse guadagnato dal lato della declamazione e del cuore, ha sommamente perduto da quello dell'esecuzione.

Con questo Metodo o Scuola di *Garcia* possiamo adunque omai chiamarci giunti a quello scopo ch'io mi desiderava da tanto tempo e che si è quello come più sopra dissi che ci guida a conoscere almeno quanto basta per l'oggetto del canto *il meccanismo dell'organo vocale, e le differenti modificazioni cui va soggetto quest'organo dall'uno all'altro individuo*. Egli è così che finalmente gl'istitutori di quest'arte potranno una volta partirsi da un principio fisso, regolare le loro idee ed ottenerne tutti quei giusti e sicuri risultati che derivano da ferma conoscenza di causa, e fissare finalmente con chiari e sistemati assiomi quella *Scuola di canto*, che fino ad ora sembrò più mistero che positivo studio.

ALBERTO MAZZUCATO.

PREFAZIONE DELL'AUTORE

Sarebbe cosa interessante il conoscere l'andamento che tenne l'arte del canto dai tempi più remoti fino a dî nostri; e principalmente piacerebbe lo studiare ne' suoi dettagli il metodo d'insegnamento seguito nei secoli xvii e xviii dalle scuole dei Fedi, di Pistocchi, di Porpora, d'Egizio, di Bernacchi, ecc. che produssero tanti e sì belli risultamenti (1).

È però una sventura che quest'epoca non ci abbia trasmesso sulle sue tradizioni fuorchè documenti vaghi ed incompleti. Le opere di Tosi, di Mancini, i lavori di Herbst, d'Agricola, qualche passo sparso qua e là nelle storie di Bontempi, di Burney, di Hawkins, di Baini non danno che un'idea approssimativa e confusa dei metodi professati in que' tempi.

Figlio d'un artista generalmente stimato come cantante, e per la meritata rinomanza di molti fra i suoi allievi (2) commendabilissimo come maestro, io ho riunite le sue istruzioni, frutti d'una lunga esperienza e del più squisito gusto musicale.

E dunque il suo metodo che io qui riproduco, che soltanto ho procurato di ridurre a forma più teorica, e di rannodarvi gli effetti alle cause.

Siccome poi in ultima analisi tutti gli effetti del canto sono il prodotto dell'organo vocale, così ne sottoposi lo studio alle considerazioni fisiologiche. In conseguenza di tal metodo, io giunsi a riconoscere il numero preciso de' registri, e la vera estensione di ciascuno; ho potuto determinare i timbri (3) fondamentali della voce, il loro meccanismo e i loro caratteri distintivi, i diversi modi d'eseguire i passi, la natura ed il meccanismo dei trilli, ecc.

Io sono persuaso che l'insegnamento riguardato in questa maniera debba riuscire nel suo tutto più preciso e più completo. Tutti gli effetti, sia che appartengano ad una esecuzione particolare della melodia, sia che dipendano dal timbro speciale impresso alla voce dalla passione, sia finalmente che risultino da un accento qualunque, possono essere analizzati e trasmessi sotto una forma sensibile.

Per applicare in modo logico la teorica così concepita, è mestieri, secondo la nostra opinione, isolare le difficoltà e far di ciascuna l'oggetto d'un lavoro speciale. Nella prima parte di quest'opera sono indicati gli esercizi proprij a formare ed a sviluppare la voce. Nella seconda farò l'applicazione di questo primo studio alla pronuncia, all'arte di fraseggiare, al colorito delle passioni, ai varj stili ecc.

Forse qualcuno s'attende a trovare in quest'opera de' vocalizzi; l'uso dei quali ci è ben noto essere antichissimo e quasi generale al presente. Se però noi li abbiamo esclusi da questo metodo ne fu cagione il non aver essi più secondo la nostra scuola que' vantaggi che porgevano altrevolte ed il condurre che fanno ad inconvenienti che gli antichi metodi sapevano prevenire (4).

I vocalizzi sono melodie senza parole che offrono all'allievo la riunione di tutte le difficoltà del canto. Questo esercizio suppone che l'allievo sappia già posar la voce, renderla pura, eguale, intensa, unire i registri, variarne i suoni, comandare all'emissione del fiato, eseguire le scale, gli arpeggi, i trilli, i mordenti, e per dirlo d'un tratto, ch'egli possieda tutte le qualità del cantante, eccettuata soltanto la pronuncia. Tutte queste parziali difficoltà amalgamandosi ne' vocalizzi, confondono e trattengono per molto tempo l'allievo. Qualcuno dirà, è vero, ch'egli può insistere isolatamente su quella parte che lo imbarazza; ma ciascuno di questi inciampi si rannoda ad un complesso di difficoltà della stessa natura che avrebbero dovuto essere anticipatamente e separatamente l'oggetto d'uno speciale esercizio. Il trillo, per esempio, invece d'essere studiato in una frase particolare, dovrebbe esserlo dapprima da sè solo e in tutte le sue forme diverse, e questo studio ne preparerebbe per certo l'applicazione a tutti que' passi in cui esso venisse ad offrirsi. Principiando in tal guisa si avrebbe guadagno sul tempo, e si otterrebbero de' risultamenti più estesi e più completi.

Ecco i motivi che ci hanno fatto preferire il metodo analitico al sistema contrario più generalmente adottato.

(1) Uscirono da queste scuole gli illustri cantanti, Ferri, Farinelli, Raff, Bernacchi, Tosi, ecc.

(2) Maria Malibran, Adolfo Nourrit, ecc.

(3) Vedasi la nota alla pagina xii.

(4) Questo si riferisce ad alcuni curiosi dettagli della Storia musicale. Ne' secoli xvi, xvii e xviii non si studiava la musica fuorchè col soccorso della voce. Gli allievi destinati specialmente al canto erano, in questo studio, diretti dallo stesso maestro, che loro aveva appreso il solfeggio. Talvolta, e per isfuggire alle difficoltà che nella nomenclatura delle note presentava il sistema delle mutazioni, allora in vigore, al nome delle note si sostituiva una vocale. Da questo modo impiegato per caso nacque l'uso, ora sì comune, d'insegnare indistintamente col mezzo del vocalizzo, e la musica e il canto speciale. L'odierno sistema non sembra a prima vista che la continuazione dell'antico; eppure l'applicazione ne è essenzialmente diversa. Allora nell'insegnamento del solfeggio il maestro con attente precauzioni preveniva tutte le viziose abitudini che avrebbero potuto nuocere ai futuri studj del cantante. Egli lo invigilava nella emissione della voce, nell'articolazione del nome delle note, nel modo di respirare; lo rendeva familiare ad un sentimento puro e corretto della musica, ecc. In seguito si applicava, col mezzo di esercizi speciali e vocalizzati, allo sviluppo completo di tutte le qualità della voce; e si aveva ricorso alla *Messa di voce*, al *portamento*, al *trillo*, al *gruppetto*, alle *smorzature*, ecc. Adesso lo studio della musica e quello del canto non sono più affidati ad uno stesso maestro, e il primo è spesso il preparazione incompleto o vizioso del secondo. Inoltre, scomparse ora interamente le difficoltà dell'antica nomenclatura, nulla avvi che ci costringa a sopprimere i nomi delle note, ed a privarsi per tal modo del mezzo il più efficace d'istruirsi nella lettura musicale. Finalmente il vocalizzo, usato come unico esercizio per lo studio delle difficoltà materiali del canto, presenta degli inconvenienti che ci poniamo a sviluppare.

RELAZIONE

SULLA

Memoria riguardante la voce umana

PRESENTATA ALL'ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI PARIGI

DAL SIGNOR

EMANUELE GARCIA

(ESSENDO COMMISSARJ I SIGNORI MAGENDIE E SAVARY, E DUTROCHET RELATORE.)

(Estratta dai *Reso-conti delle sedute dell'Accademia delle Scienze*, seduta del 12 aprile 1841.)

» L'Accademia diede l'incarico ai signori *Magendie*, *Savary* ed a me di darle ragguaglio intorno ad una Memoria che le venne presentata dal sig. *Emanuele Garcia* col titolo di - MEMORIA SULLA VOCE UMANA. - La salute mal ferma non avendo permesso al sig. *Savary* di far parte della Commissione, ne venne aggiunto un altro collega, il sig. *Savart*, al quale l'acustica è debitrice di tante originali indagini, e di cui dobbiamo compiangere la recente perdita: egli al par di noi fu testimonia dei fatti de' quali siamo per render conto all'Accademia.

» La teoria della formazione e della variazione de' suoni per mezzo dell'organo vocale umano è ben lontana dall'essere completa; non essendosi neppure d'accordo sul genere di strumento a cui possa essere comparato. Piacquero a quasi tutti i fisici considerarlo siccome del genere degli stromenti a fiato ne' quali il suono producesi per le vibrazioni di alcuni corpi solidi ed elastici; ma contro tale opinione, il sig. *Savart* ha paragonato l'organo vocale ad uno di quegli stromenti de' quali i cacciatori si servono per imitare il canto di varj uccelli, stromenti del genere de' flauti, e nei quali il suono è unicamente prodotto dalle vibrazioni dell'aria che percuote sulle pareti d'una cavità o che si rompe sul tagliente d'un'ugnatara.

» Bisogna però confessare che ad onta dell'autorità di cui in materia d'acustica godeva il nostro collega, la sua teoria sulla voce non fece molti proseliti, per cui egli stesso ci comunicava, pochi di prima della sua morte, che voleva recarvi delle modificazioni e renderla compiuta, e ne giova sperare che fra gli scritti da lui lasciati si rinverranno le tracce di questo lavoro che riuscirebbe di massimo interesse.

» Checchè ne sia, riflettendo all'estrema perfezione dell'organo vocale, ed a' suoi sì meravigliosi e sì svariati risultamenti, saremmo indotti a credere che esso non sia uno strumento solo, ma che goda del mirabile privilegio di trasformarsi senza posa in una moltitudine di stromenti diversi. Consideratelo, per esempio, quando lavora colla voce di petto; consideratelo quando si esercita in quella di falsetto (1), e poi ditemi se non sembra che queste due specie di registri derivino da due stromenti, che si avvicino l'un l'altro? Egli è fuor di dubbio che non si giunse ancora a determinare qual sia la differenza fra il meccanismo della produzione di queste due qualità di voce, i cui caratteri sono sì nettamente diversi fra loro; cionullameno si è già raggiunta la certezza ch'esse sieno affatto distinte, e non l'immediata continuazione dell'una coll'altra. Difatti nella vicinanza del punto di congiunzione di queste due voci o registri, dove le note più basse della voce di falsetto succedono alle note più alte della voce di petto, molte di queste note si possono ottenere con ciascuna di queste due voci. Questo fatto, noto agli artisti, fu introdotto nella scienza fisiologica soltanto da pochi anni in qua, e si trova citato per la prima volta nell'opera del dottore *Rusch* intitolata - FILOSOFIA DELLA VOCE UMANA - opera di cui una parte fu voltata dalla lingua inglese nella francese dal dottore *Ben-nati*. Non bisogna immaginarsi, dice il sig. *Rusch*, che la scala particolare a questo genere di voce (il falsetto) sia compresa fra l'ultima nota della voce naturale (la voce di petto) e la più alta che si possa eseguire. Si può anche formare una specie di falsetto un poco al di sotto del punto che lega la voce naturale a questo genere d'intonazione. - Questa asserzione fu pienamente confermata dai fatti

che ci furono esposti dal sig. *Emanuele Garcia*, il qual valente professore di canto formò degli allievi, cui apprese l'arte di svolgere il loro organo vocale con tanta facilità, da separare con chiarezza ed a lor piacimento gli uni dagli altri i suoni della voce di petto e quelli della voce di falsetto. Per tal modo ci avvenne d'intendere voci d'uomini e di donne, dopo aver seguito i suoni diatonici che appartengono alla voce di petto fino al loro più elevato limite, prender la voce di falsetto per salir più alto, e poi discendere diatonicamente, conservando sempre il falsetto, fino ad una certa distanza sotto il limite a cui si era fermata la voce di petto, in guisa che i medesimi suoni diatonici ch'erano stati prodotti nell'ascendere dalla voce di petto, si trovavano nel discendere prodotti dalla voce di falsetto. Ma v'ha di più: noi udimmo un cantante eseguire a piacere ed alternativamente la stessa nota tanto di petto che di falsetto, per cui i suoni prodotti dalle due voci venivano in tal maniera posti a parallelo. L'estensione della parte comune alle due voci o registri di petto e di falsetto è variabile a seconda degli individui e dell'abitudine che loro ha reso più o men facile la facoltà d'usare d'uno o dell'altro di questi due registri nel loro distacco; la più ordinaria è quella d'una sesta ad un'ottava, ma talvolta s'estende anche ad una decima. Al dire del sig. *Garcia* questa parte comune ai due registri abbraccia le stesse note tanto nelle voci d'uomo come in quelle di donna.

» Dietro questi fatti non è più dubbio che la voce di petto e quella di falsetto non siano prodotte ciascuna da una particolare ed importante modificazione nel meccanismo dello strumento vocale. Questa conclusione vien anche confermata da una osservazione del sig. *Garcia*, osservazione dalla quale era stato particolarmente colpito il nostro collega *Savart*, che al pari di noi stessi ne fu testimonia. La voce di petto e quella di falsetto, per produrre la medesima nota in quella parte di scala diatonica che ad esse è comune, impiegano una quantità d'aria ossia di fiato, che non è a d'assai la stessa fra loro; fatto che il sig. *Garcia* ci dimostrò col seguente esperimento. Un cantante dopo aver riempito i polmoni di quanta aria erano capaci produsse con voce di petto una data nota presa nella parte comune ai due registri, e prolungò questo suono vocale fino al votamento dell'aria contenuta ne' suoi polmoni. Il pendolo d'un metronomo misurava colle sue oscillazioni il tempo della durata di questo suono, esaurito il quale il cantante empi di nuovo i suoi polmoni d'aria e ripeté la nota stessa colla voce di falsetto, prolungandola per quanto gli fu possibile. Da questi due esperimenti comparativi più volte ripetuti noi vedemmo risultare che il pendolo nel tempo della durata della voce di petto diede da ventiquattro a ventisei oscillazioni, mentre non ne batté che sedici a diciotto nel tempo della durata dello stesso suono in voce di falsetto.

» Questo esperimento prova che in un dato tempo, e per la produzione dello stesso suono diatonico, lo strumento vocale, nel produrre la voce di falsetto consuma maggior fiato di quello che adopere nel produrre la voce piena o di petto.

» Secondo l'opinione comune agli artisti, la voce di falsetto costituisce un particolare registro, differente al tempo stesso e dal registro della voce di petto che gli è inferiore, e dal registro della voce di testa che gli è superiore. Siffatta opinione è

(1) Avendo il sig. *Garcia* adottato in tutto il corso di questo suo metodo il termine di registro di falsetto invece di quello di registro di mezzo, il Traduttore ha creduto bene di preferire egli pure l'espressione dell'Autore, tanto più che è opinione di quest'ultimo, come più tardi vedremo, che il registro di mezzo e quello di testa non sieno che un solo, compresi sotto la denominazione di registro di falsetto-testa.
Nota del Traduttore.

reietta dal sig. Garcia. Egli considera la voce di falsetto e quella di testa siccome appartenenti ad uno stesso e solo registro, che in tutta la sua estensione presenta lo stesso meccanismo per la produzione de' suoni. Egli a tal proposito fonda la sua opinione su questo, che la voce di falsetto e la voce di testa offrono una continuazione perfetta e costante: non v' hanno in essi de' suoni limitrofi che possano essere alternativamente prodotti dall'una o dall'altra di queste due voci, come vedesi relativamente al passaggio della voce di petto a quella di falsetto. Quest'ultima voce e quella di testa apparirebbero dunque ad uno stesso e solo registro, che il sig. Garcia designa col nome di registro di *falsetto-testa*.

» E generalmente noto che allorché la voce umana sale dal grave all'acuto, tanto nella voce di petto quanto in quella di *falsetto-testa*, la laringe ascende gradatamente. Questa graduata ascensione è stata considerata siccome influente sull'aumento progressivo dell'acutezza dei suoni, per questo che una tale ascensione opera il raccorciamento progressivo del condotto vocale. Fu posto in dubbio da qualche fisiologo che questo raccorciamento del condotto vocale potesse avere quell'influenza che gli veniva per tal modo attribuita sul grado dell'acutezza dei suoni vocali. Non è nostro istituto di occuparci in questo luogo di tali questioni teoriche: il nostro dovere è quello di averare i fatti, e qui l'arte del canto ce ne presenta di nuovi, ed ecco in che consistono:

» La voce di petto e quella di falsetto, sembrando che ciascuna conservi il suo modo particolare di produzione, possono offrire due varietà principali nel loro timbro (1), varietà che il sig. Garcia indica sotto i nomi di timbro *aperto* (*clair*) e di timbro *chiuso* (*sombre*) (2), i quali due timbri sono in generale designati dagli artisti, il primo col nome di voce *bianca* (*voix blanche*), ed il secondo con quello di voce *cupa* (*voix sombre*). Ora nella produzione delle voci di petto e di *falsetto-testa*, sia col timbro aperto, sia col chiuso, nella posizione della laringe e in quella del velo del palato si manifestano cangiamenti assai notevoli. Citiamo i fatti de' quali il sig. Garcia ci rese testimonj.

» Nella produzione diatonica dei suoni del grave all'acuto, tanto colla voce di petto quanto colla voce di falsetto-testa in timbro *aperto*, si osserva una ascensione continua e graduata della laringe, mentre il velo del palato è allora costantemente abbassato; il che non succede quando la voce passa in timbro *chiuso*.

» Nella voce di petto prodotta in questo timbro *chiuso*, e nel salire dai suoni più profondi di questo registro ai più alti che gli sono propri, la laringe giace costantemente ferma nella sua più bassa posizione, mentre il velo del palato è rialzato. Lo stesso accade nella produzione in timbro *chiuso* della parte più bassa della voce di falsetto, o di quella le cui note possono essere egualmente prodotte colla voce di petto; ma quando il cantante passa, sempre in timbro *chiuso*, alla parte più alta della voce di falsetto, quella che è specialmente indicata dagli artisti col nome di voce di testa, allora la laringe s'alza un poco, ma sempre assai meno che non suole quando questa stessa voce di testa è prodotta in timbro *aperto*. Per far sentire questa differenza ai vostri Commissarij, alcuni allievi del sig. Garcia, ben esercitati a dare alle voci secondo loro piace il timbro *aperto* ed il *chiuso*, ci fecero udire in voce di falsetto delle scale, ciascuna nota delle quali era eseguita alternativamente in voce di falsetto in timbro *aperto* ed in voce di falsetto in timbro *chiuso*. Allora si distingueva perfettamente la differenza di questi due timbri, risuonante l'uno, e l'altro alquanto sordo, e quantunque la nota prodotta fosse pure la stessa nota di voce di falsetto, noi vedevamo la laringe ferma in una posizione alta per la produzione di questa nota in timbro *aperto*, discendere considerabilmente per la produzione di questa nota medesima in timbro *chiuso*: e potevamo seguire coll'occhio e col dito questa ascensione e questa discesa alternativa della laringe.

» Queste osservazioni non sono del tutto nuove per la fisiologia della voce.

» Infatti il primo Giugno 1840 (3) venne presentata all'Accademia delle Scienze dai signori Diday e Pétriquin una Memoria, il cui oggetto è lo studio fisiologico della voce *sombree*, voce particolare che a quell'epoca era conosciuta in Francia soltanto da tre anni, portatavi dall'Italia da un celebre artista addetto al nostro primario teatro

lirico. In questa memoria trovasi registrato il fatto fisiologico della posizione bassa e ferma della laringe nella produzione diatonica di tutti i suoni della voce di petto in timbro *chiuso*; ma questi autori non tennero dietro a questo stesso timbro nei fenomeni che presenta, quando riveste la voce di falsetto del carattere a sè particolare; anzi pareva ch'egli avessero pensato che questo timbro *chiuso* non fosse applicabile che alla sola voce di petto. Il sig. Garcia può quindi dimandare per sè una parte nella osservazione del meccanismo che presiede alla formazione della voce in timbro *chiuso* (4). Questo meccanismo fa conoscere che tanto colla voce di petto, quanto colla voce di falsetto o di testa, l'organo vocale umano può produrre le stesse scale con lunghezze assai diverse del condotto vocale, non producendo questa differenza di lunghezze se non il solo cambiamento del timbro della voce. Da ciò risulta che le varie lunghezze di questo canale non hanno indispensabilmente sulla determinazione dei toni tutta quella influenza che ad esse era stata attribuita, e che queste stesse differenze nella lunghezza del condotto vocale sono costantemente in rapporto coll'esistenza o del timbro aperto o del timbro *chiuso* della voce.

» Oltre ai due timbri principali indicati col nome di timbro *aperto* e timbro *chiuso*, ve n' hanno molti altri secondarij, quali per esempio, il timbro *gutturale*, il timbro *nasale* ecc. Il sig. Garcia si studia di determinare le condizioni meccaniche di questi timbri; sulla qual cosa non faremo parola, non avendo verificate le asserzioni del medesimo.

» Esiste talvolta nella voce umana un registro, inferiore per la gravità de' suoni alle note più profonde che possono prodursi da un basso in voce di petto. Questo registro, chiamato dal sig. Garcia, registro di *contro-basso* non fu ancora notato nel suo pieno sviluppo che in alcuni cantanti che in Russia s'impiegano ne' canti religiosi. Il primo che ne desse notizia ai fisiologi fu il dottor Bennati. I suoni di questo registro appartengono fuor di dubbio ad uno stromento vocale *sui generis*, differentissimo da quello cui sono dovuti i suoni della voce di petto. Ne' suoni più profondi di quest'ultima voce o di quest'ultimo registro la laringe si abbassa al di sotto della posizione che occupa in istato di quiete; invece ne' suoni assai più profondi del registro di contro-basso, la laringe si porta alla maggior possibile elevazione. Il sig. Garcia non ha potuto farci udire in questo registro che un suono molto basso ed assai rauco, piuttosto simile al grugnito d'un animale che al suono di voce umana. Uno però fra noi ha potuto studiare sul cantante russo Yvanoff la voce di contro-basso posseduta da questo artista e che discende fino al sol dell'ottava al di sotto de' bassi ordinarj; ma quantunque questa nota per la sua qualità fosse di molto superiore al suono, o per dir meglio al rumore che il sig. Garcia ci fece intendere, essa sarebbe ben difficilmente ammissibile nel canto.

» Dietro questo transunto, riesce facile il comprendere che uno stesso e solo meccanismo non saprebbe spiegare la formazione di tutti i suoni musicali che possono essere prodotti dall'organo umano. Quest'organo può essere veracemente considerato siccome capace di rappresentare da solo una riunione di stromenti diversi l'un dall'altro; modificazioni misteriose, che sopraggiungono e si fissano con una rapidità mirabile, obbedienti alla volontà dell'esperto cantante. Se poi, lasciando da parte l'organo della voce considerato come uno stromento musicale noi ci faremo ad osservare tutti i suoni non musicali che esso può produrre, quali i suoni della parola, l'imitazione di certi rumori, o delle grida di certi animali ecc. Non si potrà a meno di non essere profondamente meravigliati della molteplicità dei cambiamenti di meccanismo de' quali è suscettibile quest'organo, in apparenza tanto semplice nella sua struttura.

» Riepilogando quindi noi diremo essere nostra opinione che il sig. Garcia coll'acutezza e precisione de' suoi studj, come professore di canto, ha notato e descritto nella sua Memoria molti fatti interessanti, i quali d'ora innanzi dovranno essere ammessi nella teoria fisica della voce umana. Abbiamo quindi l'onore di proporre all'Accademia, che voglia dargli testimonianza della sua soddisfazione ».

Le conclusioni di questa relazione furono adottate.

(1) Non trovandosi nella nostra lingua e nella nostra scuola musicale parola che corrisponda al timbre nel significato speciale che le dà l'Autore come lo studioso se ne convincerà nel corso dell'opera, il Traduttore ha creduto opportuno di far uso della parola stessa dandole la desinenza italiana. Nota del Traduttore.

(2) Il Traduttore ha pure creduto di render meglio l'idea dell'Autore, voltando le parole *clair* e *sombre* in quelle di *aperto* e *chiuso*. Nota del Traduttore.

(3) La memoria del sig. Garcia fu presentata all'Accademia delle Scienze ai 16 Novembre 1840.

(4) In una lettera che venne letta all'Accademia delle Scienze ai 19 Aprile 1841 il sig. Garcia ha provato che la posizione bassa e ferma della laringe era da lui conosciuta fin dall'anno 1832, e che da quest'epoca in poi non cessò mai di propagare questo fatto insegnandolo a tutti i suoi allievi.

DESCRIZIONE COMPENDIATA

DELL' APPARECCHIO VOCALE

Crediamo opportuno premettere a questo metodo una descrizione compendiata dell'apparecchio vocale per lo stesso motivo per cui non giudichiamo possibile che si possa ben comprendere il meccanismo d'uno stromento, se prima non si ha qualche nozione delle parti diverse che lo compongono.

Non si rivolge ai fisiologi, ma solo ai cantanti questo mio discorso anatomico, e per tal cagione torremo alla scienza soltanto quei cenni strettamente necessari all'intelligenza delle nostre teorie, ed alcune tecniche espressioni che dovrem pure presentare quali ci verranno dalla anatomia: ma ciò non vi spaventi, o lettori. Queste poco numerose espressioni vi si renderanno in breve familiari, nè daranno occasione ad alcuna positiva difficoltà.

L'apparecchio vocale, nel suo insieme complicatissimo, sta sotto l'immediata dipendenza di quello della respirazione, e queste due funzioni, la respirazione e la voce, sono fra loro intimamente legate, ed appartengono ad un complesso d'organi comune. Per tal modo, se vuolsi produrre un suono, bisogna prima assorbire l'aria nel petto, e quando la si respinge fuori, la voce esce formata in conseguenza d'una azione reciproca tra l'aria ed alcune parti del canale percorso dalla medesima. Noi porgeremo qui la descrizione degli organi vocali tenendo dietro al cammino seguito dal fiato durante il fenomeno della espirazione.

In prima vogliansi considerare i due polmoni, masse spongose elastiche in sommo grado che occupano ciascun lato del petto e ne seguono i movimenti. Queste parti essenziali alla respirazione stanno nel petto siccome il mantice nell'organo che somministra il vento necessario alle vibrazioni sonore. I polmoni, per poter ricevere l'aria esterna, hanno bisogno che le pareti del petto, scostandosi, presentino loro una capacità, ove possano liberamente dilatarsi. Concorre a questo aumento di capacità, col suo deprimersi, il diaframma, muscolo largo e convesso dal lato del petto che serve a questo di base e lo separa dall'addome. L'aria penetra ne' polmoni e ne esce da una moltitudine di tubi chiamati bronchi, i quali disposti a guisa de' rami degli alberi, sono sottilissimi là ove spuntano, poi aumentano di volume nel riunirsi, e per ultimo formano un solo condotto che prende il nome di trachea, e sale verticalmente alla parte anteriore del collo.

Questa trachea è un canale leggermente mobile ed estensibile formato da cerchietti cartilaginei sovrapposti l'un l'altro. Il diametro di questo condotto è di otto a dieci linee circa, ed in

generale proporzionato al volume de' polmoni. Sopra la trachea è posta la laringe colla quale essa comunica. Quest'organo si compone di molte parti moventisi le une sulle altre, ed il cui complesso può altresì muoversi relativamente alle altre parti circostanti e principalmente nel senso dell'alzarsi e dell'abbassarsi.

Le parti che compongono la laringe e che si chiamano cartilagini, son quattro, cioè la tiroidea, la cricoidea e le due aritenoidi. La laringe è situata alla parte anteriore del collo, ove forma una sporgenza sensibile alla vista ed al tatto, detta volgarmente *il pomo d'Adamo*. Le dimensioni della laringe variano presso gli individui in proporzioni non sempre analoghe alla loro statura; si osserva nondimeno che per l'ordinario nell'uomo essa è più sviluppata e posta più basso che non lo sia nella donna e nel fanciullo. Essa offre in qualche modo nel suo assieme la forma d'un cono la cui base sia rovesciata. La sua cavità si restringe d'assai verso il mezzo dov'essa presenta due membrane orizzontali l'una a destra, l'altra a sinistra, che si chiamano *CORDE O TENDINI VOCALI*.

L'apertura compresa fra queste due membrane dicesi *glottide*, e perciò le corde vocali si chiamano anche i *labbri della glottide*. L'aria che entra o che esce dai polmoni non ha altro passaggio che questa apertura, la cui forma è presso a poco triangolare, larga appena di poche linee alla parte posteriore, molto ristretta all'anteriore.

Di sopra alle corde vocali si trovano due infossamenti allungati che chiamansi i *ventricoli della laringe*, sormontati ciascuno da una piegatura parallela alle corde vocali. Queste piegature lasciano fra loro uno spazio che è la *glottide superiore*.

I movimenti delle cartilagini aritenoidi possono ravvicinare le estremità posteriori della glottide, e nel riserrarla gradatamente farle mutar forma, dalla triangolare da noi testè descritta fino a quella d'una fessura strettissima che si chiuderà anche compiutamente se i labbri della glottide si combaciaranno l'un l'altro. Questi restringimenti dell'apertura che succedono massime durante la produzione della voce, hanno la proprietà di rendere i suoni di grado in grado più acuti. Lo stesso accade alla glottide superiore ed anche a tutta la laringe, la cui capacità in pari circostanza sensibilmente diminuisce.

La laringe termina in un'apertura piuttosto spaziosa formata lateralmente da due pieghe della membrana mucosa unite per davanti alla base della lingua e per di dietro alle cartilagini

aritenoides. Queste membrane ebbero il nome di membrane o pieghe *aritano-epiglottiche*. L'apertura che queste lasciano libera fra loro durante l'atto della inspirazione, rimane nel tempo dei movimenti della deglutizione affatto ricoperta da una specie di linguetta chiamata *epiglottide* posta dietro alla lingua.

La voce, sfuggendo dalla glottide va a risuonare al di sopra della laringe, nella *faringe*, cavità irregolare e molto estensibile che abbraccia lo spazio interposto fra la parete posteriore che si scorge nel fondo della bocca abbassando la lingua, infino all'arco che forma il contorno verticale della gola. La parete del fondo è formata dai muscoli che diconsi *constrictori*.

La faringe comunica in alto colle fosse nasali, che sono due cavità collocate al di sopra della volta del palato e che si estendono dalla faringe fino alle narici.

È inutile il dire che la bocca è circonscritta all'indietro dalla faringe e dal velo del palato, in alto dalla volta palatina, a basso dalla lingua, ai lati dalle guancie.

Dicesi *palato* la parte superiore della bocca, e *velo del palato* quella piegatura larga e ondeggiante che posteriormente termina la volta del palato. L'orlo di questa piegatura presenta

un prolungamento carnoso che dicesi *ugola* e par che formi un arco a doppio sesto. Dal luogo donde l'ugola sporge si vedgono staccarsi due piccoli fili che discendono formando l'orlo libero dell'arco palatino. Questi sono i *pilastri posteriori* innanzi ai quali se ne stanno due altri meno sporgenti che partono dallo stesso punto (l'ugola) e che nel discendere s'allontanano dai primi lasciando fra loro uno spazio triangolare dove hanno sede le *glandule tonsillari* o *amigdale*. L'apertura compresa fra i due pilastri posteriori e la base della lingua si dice l'*istmo della gola* od anche l'apertura posteriore o *gutturale* della bocca.

La faringe e la bocca sono suscettibili a ricevere le più variate dimensioni; la faringe in ragione de' movimenti del velo del palato, dei constrictori e della base della lingua; la bocca in ragione de' movimenti della mascella inferiore.

In questo schizzo abbiamo ommesso la descrizione delle altre parti dell'apparecchio vocale da noi paragonato al meccanismo d'uno stromento, sia perchè troppo estranee al nostro piano sotto il punto di vista ove ci siamo collocati, sia perchè troppo note per meritare d'essere in questo luogo descritte.

ESTRATTO DELLA MEMORIA

PRESENTATA ALL'ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI PARIGI

DELLE DIFFERENTI SPECIE DI SUONI VOCALI.

La voce umana va soggetta ad innumerevoli modificazioni sotto l'influenza dell'età, dei sessi, delle costituzioni. Oltre le decise differenze che distinguono le voci degli individui fra loro, l'organo di ciascun individuo è capace d'un numero illimitato di gradazioni, potendo ogni voce piegarsi alle inflessioni delle più opposte passioni ed imitare perfino le grida degli animali e tutti i rumori che colpiscono il nostro orecchio.

Noi abbiamo verificato che, eccettuate i rumori e la voce inspiratoria, tutte le modificazioni possibili, il grido, l'esclamazione, la voce alta o bassa, la voce cantante in tutta la sua estensione, l'intensità del suono, tutte derivano da un piccolo numero di principj primitivi e fondamentali. Classificando tutti i fatti simili sotto una stessa denominazione, si può stabilire che la voce umana, nel suo più esteso significato si compone dei varj registri

Di petto;
Di falsetto-testa (1);
Di contro-basso;

Di due timbri principali;

Il timbro aperto;
Il timbro chiuso;

Finalmente di diversi gradi d'intensità e di volume.

Dei registri.

Colla parola registro, noi intendiamo una serie di suoni consecutivi ed omogenei partenti dal grave fino all'acuto, prodotti dallo sviluppo d'uno stesso principio meccanico, e la cui natura differisce essenzialmente da un'altra serie di suoni del paro consecutivi ed omogenei prodotti da un altro principio meccanico. Tutti i suoni appartenenti allo stesso registro sono per conseguenza della stessa natura, qualunque siano d'altronde le modificazioni di timbro o di forza che loro si facciano subire.

Non faremo parola dei registri di contro-basso, nè della voce inspiratoria in quanto stiamo ora per dire: queste due sorta di voci formeranno il soggetto d'un paragrafo speciale.

In una parte della loro estensione i registri coincidono, nell'altra si succedono. I suoni compresi in una data estensione possono appartenere nel tempo stesso a due differenti registri, e la voce può percorrere questi suoni si parlando che cantando, senza confonderli.

Ciò succede per le note di petto e di falsetto che si imbattono

nella estensione di dodicesima, compresa fra il *sol*²



ed il *re* (2).

(1) L'estensione designata sotto il nome di falsetto-testa benchè appartenente ad un solo registro, vien considerata dai maestri siccome formata da due registri contigui, di cui il più basso prende il nome di falsetto o di mezzo e il più alto quello di testa. Noi ci serviremo provvisoriamente di questa divisione, ond'essere più facilmente intesi, riservandoci di provarne in séguito l'inconsistenza.

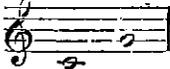
(2) La designazione qui marcata la quale consiste nell'accompagnare il nome di ciascuna nota con un numero è quella che fu adottata dai fisici. Il numero rappresenta l'ottava alla quale appartiene la nota indicata. Per esempio: la scala che si estende dal *do* prodotto dalle canne aperte di 8 piedi e dalle canne chiuse di 4, ovvero il *do* basso de' violoncelli fino alla settima superiore *si*, porta il numero 1, l'ottava seguente cominciando dal *do* fino al *si*, il numero 2 e così di séguito per ogni ottava.

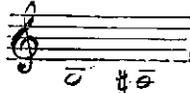
Al di sopra o al di sotto di questa estensione, ognuno dei due registri si estende isolatamente. La scala totale dei suoni che la voce di uno stesso individuo può percorrere è sempre composta dei registri di petto e falsetto-testa, ciascuno di una estensione variabile, non nello stesso individuo ma da un individuo all'altro.

Voce dei fanciulli.

Nella fanciullezza, dall'età più tenera fino all'epoca della pubertà, la voce umana, identica nelle fanciulle e ne' ragazzi, presenta la distinzione completa dei registri di petto, di falsetto e di testa.

Nel principio il registro di petto di rado s'estende oltre questa

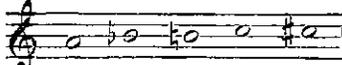
quinta  ma poi fortificato dall'età l'oltrepassa nei due sensi, e se rare volte discende sotto il *si* 2 od il *la* 2

, per compenso ei può raggiungere nei suoni

acuti fino gli estremi limiti *do* 4 e *do* #4 . Bisogna per altro confessare che tali note non si ottengono che a

costo di sforzi violenti.

Questa osservazione si verifica facilmente nei fanciulli di chiesa, i quali costretti a cantare dall'età di sette a dodici anni entro vasti edifizj e spesso in mezzo a masse di voci rimbombanti, gridano senza riguardo nè ai polmoni nè alla gola. Gli è in queste circostanze che si intendono formare forzatamente questi

suoni *las si* b 3; *si* b 3; *do* 4 e *do* #4 .

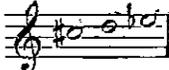
di petto, e che si può predire la sicura ruina delle loro voci.

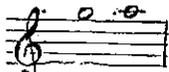
L'organo vocale, a quest'epoca della vita, è sottile, gracile, pieghevole e poco sviluppato, e il registro di petto se ne risente. Chiaro, gridante, stridulo esso è ben noto colla denominazione di voce di fanciullo di chiesa.

Il registro di falsetto assai più appannato, assai più debole di quello di petto, segue quest'ultimo per un'estensione identica alla sua.

I fanciulli parlano in generale in voce di falsetto.

A questi due viene ad aggiungersi il terzo registro, ovvero la voce di testa, che altro non è fuorchè la continuazione della voce di falsetto. La voce di testa principia al *do* #4, al *re* 4, ovvero al

mi b 4  e nell'alzarsi diventa rotonda, dolce, ar-

gentina, e si estende fino al *sol* 4 ovvero al *la* 4 .

Havvi però una differenza essenziale che distingue in ogni età questo registro dai due precedenti, la quale consiste in ciò, che i due primi coincidono e si sovrappongono, mentre questo li tocca all'estremità, li continua, ma non li attraversa giammai.

Della mutazione.

La voce perde la sua natura debole e gracile di mano in mano che l'età s'avanza a rinforzar l'organo, e giunta la pubertà, si effettua allora in pochi anni quella che si chiama mutazione della voce. Durante questo tempo di crisi è d'uopo lasciar operare la natura, unica dispensatrice delle forze dell'individuo, il quale in quell'epoca di rigenerazione, dovrà fare il maggior risparmio delle sue forze ed aver tutti i riguardi alla sua con-

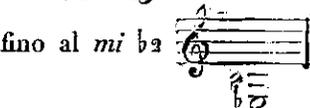
stituzione. Se coll'esercizio del canto, o con qualunque altro strapazzo si logorasse l'organo vocale, sarebbe lo stesso che disseccar la pianta prima che sia atta a portare i suoi frutti; sarebbe un far succedere la caducità alla fanciullezza, uccidendo la virilità.

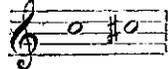
Terminata la mutazione della voce allora si potrà dar principio ai serj studj del canto, nelle fanciulle dai 14 ai 16 anni, ne' giovanetti dai 17 ai 19, secondo la costituzione degli individui e l'influenza dei climi. A quest'epoche la voce nelle fanciulle ha preso consistenza, pienezza, estensione; ma nell'uomo ha provato un cambiamento più completo, avendo acquistato l'importanza maschile coll'essersi abbassata d'un'ottava.

Voce di petto nella donna.

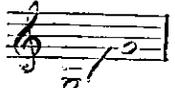
La base essenziale della voce della donna al par di quella dell'uomo e del fanciullo è il registro di petto. Questo registro netto, sonoro, pieno di brio segue un cammino parallelo al registro di falsetto, ma può oltrepassarlo d'assai nelle note basse, terminando sempre il falsetto al *si* b 2, ovvero al *la* 2

quando i suoni di petto possono discendere

fino al *mi* b 2  Negli acuti, l'estensione dipende dalla

pieghevolezza dell'organo vocale. Talvolta, come avvien nei fanciulli, essa raggiunge i limiti estremi  ai quali soltanto ad alcuni *contralti* è dato di pervenire.

Ne' casi d'eccezione, l'estensione possibile di questo registro è d'una tredicesima (1);  Ma le voci ordinarie

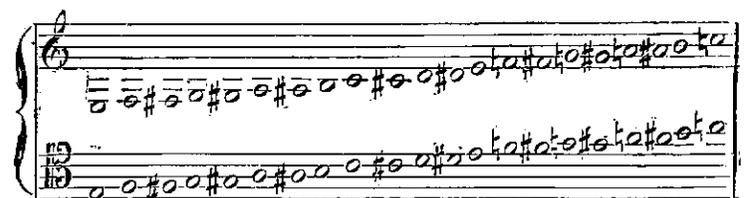
non oltrepassano questa ottava .

Voce di petto nell'uomo.

La voce di petto è la parte fondamentale della voce dell'uomo; essa è forte, rotonda, chiara e per l'ordinario comprende una quindicesima d'estensione. Riunendo in una sola scala le estremità raggiunte da varj individui, bassi e tenori dotati d'una segnalata organizzazione, questo registro percorre

le tre ottave comprese fra il *do* 1 ed il *do* 4 (2) .

È un fatto piacevole ed interessante a chi si dà il pensiero d'avverarlo, l'osservare che nell'uomo e nella donna il registro di petto coincide ne' suoni seguenti:



L'uomo parla sempre nel registro di petto, la donna rare volte.

(1) La Malibran, la Pisoni.

(2) Haitzinger, Rubini, Duprez fra i tenori, Porto fra i bassi.

Falsetto nella donna.

Il falsetto, che in modo più speciale appartiene alla donna ed al fanciullo, è un registro debole, chiuso, e che molto rassomiglia, massime nella parte inferiore, ai suoni bassi del flauto. La sua estensione totale è di una decima all'incirca



Quando più i suoni discendono dopo



il *res* tanto più vanno morendo e cessano affatto



sotto il *la* 2.

E qui vuoi notare che questa stessa estensione appartiene a due registri, perchè, come già abbiamo osservato se ne possono articolare tutti i suoni indistintamente sia in voce di petto che in quella di falsetto. Le donne in generale parlano in voce di falsetto.

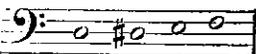
Falsetto nell'uomo.

Nell'uomo il falsetto è della stessa natura, ed abbracciante le medesime corde di quello della donna.



Soltanto i suoni bassi riescono difficili ad articolarsi e sfuggono alla laringe mascolina meglio esercitata a produrre questi suoni con voce di petto. In qualche uomo

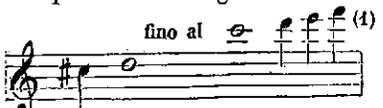
può cominciare il falsetto ai suoni


Voce di testa nella donna.

La parte più distinta e brillante della voce della donna è la voce di testa, che segna al punto del primo suono



i limiti dei due precedenti registri. La sua estensione comprende dal



Quando le donne ed i fanciulli mandano acute grida, fanno uso della voce di testa.

Voce di testa nell'uomo.

Nella mutazione della voce gli uomini perdono la voce di testa, sebbene qualche individuo ne conservi talvolta la prima terza maggiore.

RIASSUNTO.

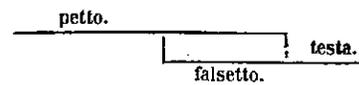
La voce di petto nell'uomo oltrepassa co' suoni bassi quella della donna.

(1) La Persiani, la Demeric.

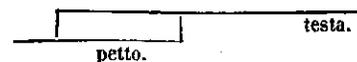
La voce di falsetto è comune ad entrambi.

La voce di testa supera nella donna quella dell'uomo.

Voce d'uomo



Voce di donna e di fanciullo

*Registro di contro-basso.*

Io voglio indicare con questo nome una serie di suoni gravi e rauci molto simili al tremolo dell'organo o ad un russare forte e continuato. Questa specie di voce comprende i suoni più profondi del contrabasso e può estendersi dal *mi* b₁, fino alla quinta inferiore.

Per ottenere una tale estensione bisogna far salire interamente la laringe ed enfiare la cavità della faringe. Le prime prove disseccano la gola, il che produce degli accessi di tosse.

Mettendo a confronto questo registro con quello di petto, si scorge non solo che i suoni che lo compongono differiscono per la loro natura da quelli di petto, ma che s'aggirano in una sfera molto più bassa.

Da quanto è a mia notizia, questo registro non fu adoperato finora che da qualche basso russo. Quantunque questi bassi facciano uso in modo meraviglioso di questo registro per accompagnare le altre voci, a me non sembra in generale applicabile all'arte del cantante, e ciò per due ragioni. In primo luogo, parlando delle voci ordinarie esiste una lacuna fra le più basse note di petto e i suoni di *contro-basso*. Questa lacuna però scomparirebbe nelle voci d'un basso profondo, alle quali non solo sarebbe possibile di riunire queste due parti della voce, ma di formar anche dei suoni comuni ai due registri.

Il secondo inconveniente e il più dannoso, consiste nel deterioramento degli altri registri infallibilmente prodotto dall'uso frequente e prolungato di questo, osservazione comprovata dal fatto degli stessi bassi russi, ai quali dopo un certo tratto di tempo più non rimane che la loro voce di *contro-basso* ed una debole estensione di quella di petto.

Voce inspiratoria.

È noto siccome la voce può essere formata non solo all'atto dell'uscita dell'aria rinchiusa nel petto, ma ben anco al momento in cui l'aria attraversa la laringe per penetrare ne' polmoni. Questa voce inspiratoria è rauca ed ineguale, nondimeno assai estesa massime ne' suoni alti che possono sorpassare i suoni più acuti della voce di testa tanto nell'uomo che nella donna. Non si saprebbe dove collocare questa voce nel canto propriamente detto: essa vien riservata unicamente alla declamazione nella quale può servire ad esprimere certi movimenti estremi di passione, come i gemiti, i singhiozzi compressi ecc. Ma i vantaggi che si possono trarre da questo mezzo d'arte devono essere regolati e guidati dal più severo e rigido gusto.

QUADRO COMPLESSIVO

Dell'estensione possibile degli organi cantanti umani e di ciascun registro, eccettuata la voce inspiratoria.



Da questo quadro e dalle altre figure precedenti i lettori si saranno accorti che noi abbiain sempre posto due o tre suoni per limiti di ciascun registro a motivo della elasticità degli organi umani che or più or meno restringe e dilata i limiti stessi.

La voce umana, considerata come si fece da noi in tutti i registri ed in tutta l'estensione possibile de' medesimi, offre al fisiologo uno sviluppo di sommo interesse; ma per noi l'applicazione è molto più circoscritta della teoria, e fra tutti i registri da noi passati in esame, il cantante non può far uso che di quelli di petto, di falsetto e di testa; anzi neppur tutti questi possono in modo naturale adoperarsi da tutte le voci senza distinzione, perchè i limiti estremi di ciascuno non si raggiungono che a grande stento, e solo a pochi artisti è concesso l'arrivarvi.

A detta de' fisiologi, i suoni si producono all'uscir dell'aria contenuta ne' polmoni, per effetto della sua azione sui ligamenti inferiori della glottide. Dal riserrarsi e dal tendersi progressivo di questi ligamenti derivano il rimpicciolirsi de' ventricoli, il diminuirsi della capacità della laringe ed il tendersi delle pareti del condotto vocale. Finora con questi principj non si giunse a spiegare che la sola produzione del registro di petto; quello di falsetto-testa non fu per anco trattato che imperfettamente, e quello di contro-basso non fu ancora studiato.

Dei timbri (1).

La voce umana va soggetta all'azione inevitabile de' timbri nella stessa guisa ch'essa è sottoposta alla distinzione de' registri. Chiamiam **Timbro** quel carattere proprio e variabile all'infinito che ogni registro, ogni suono può prendere, fatta astrazione della intensità.

Quando la laringe produce un suono, appena emesso, la faringe se lo appropria e lo modifica.

Due specie di condizioni dirigono la formazione del timbro: 1.º le condizioni stabili che caratterizzano ciascun individuo, quali la forma, il volume, la consistenza, lo stato di salute o di malattia dell'apparecchio vocale di ciascuno; 2.º le condizioni mobili, siccome la direzione che il suono prende nel condotto vocale durante il suo scorrimento sia pel naso sia per la bocca, la conformazione e la capacità di questo stesso condotto, il grado di tensione delle sue pareti, l'azione de' costrittori, quella del velo del palato, l'allontanamento delle mascelle e dei denti, la disposizione delle labbra e le dimensioni dell'apertura ch'esse danno alla bocca, infine l'enfiamento o la depressione della lingua ecc.

Noi non ci occuperemo nei nostri esami dei varj timbri che danno un carattere e rendono differente la voce secondo gli individui, ma soltanto dei diversi timbri che la voce d'uno stesso individuo presenta.

Tutte le modificazioni di timbro producendosi con due mezzi contrarj, i timbri possono ridursi in ultima analisi a due principali, l'*aperto* ed il *chiuso* (2).

L'apparecchio vocale non può formar suono che non rivesta dell'uno o dell'altro timbro, e ciascun timbro imprime il suo carattere a tutta l'estensione della voce.

Timbro aperto, registro di petto.

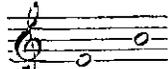
Il timbro aperto comunica al registro di petto un carattere metallico e brillante. In Francia questo carattere vien significato col nome improprio di voce bianca (3) che assai meglio direbbesi *timbro bianco*. Per poter determinare le nostre idee sul timbro aperto, sul risuono metallico e sulla potenza di cui è capace, io non citerò che qualche esempio notissimo. Il *re* di Lablache nel finale del *Matrimonio segreto*, *Andiam subito a vedere*; le

note *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* di Levasseur in quella frase del Roberto il Diavolo, *Eh quoi! tu trembles déjà!* Il *fa* di Rubini nel passo, *Il mio tesoro*; il *fa* di Garcia alla ripresa del motivo, *Fin che dal vino*; finalmente il *do* di Duprez nel Guglielmo Tell; tutte queste note prese in differenti parti della voce da differenti cantanti, sono tutte di registro di petto in timbro aperto. Portando questo timbro all'esagerazione si rende la voce stridula e gridante.

Timbro chiuso, registro di petto.

Al contrario, in questo registro il timbro chiuso rende il suono pieno e rotondo; ed è solo col mezzo di questo timbro che il cantante può comunicare alla sua voce tutto il volume di cui è suscettibile; pregando i lettori a badar bene che io parlo del volume e non della forza e del metallo. Questo timbro portato all'esagerazione vela i suoni, li soffoca, li rende rauci e sordi.

L'azione dei timbri è meno sensibile nei suoni bassi che negli alti d'un registro.

I suoni compresi fra il *mi* e il *si*  quando

si fanno di petto in tutta la loro pienezza in timbro chiuso, rivestono un certo carattere drammatico si nell'uomo che nella donna, che indusse la maggior parte in errore perfino nel valutare la natura. Invece di vedere in essi l'influenza del timbro chiuso unita all'intensità ed in condizioni d'effetto più favorevoli che in qualunque altra circostanza, non vi ravvisarono altro che un caso d'eccezione e perciò indicarono questi suoni coi nomi di *suoni misti*, o di *voce mista*, (*sombree*). Il cantino del violoncello riproduce con molta imitazione lo stesso effetto, quantunque più debolmente.

Timbro aperto e chiuso, registro di falsetto.

Quantunque in questo registro la differenza dei timbri sia positiva siccome nel precedente, pure l'effetto è meno sensibile.

Timbro aperto e chiuso, registro di testa.

Questo registro cambia di nome quantunque non sia che la continuazione di quello di falsetto. La cagione di questo mutamento è eguale a quella da noi testè indicata per gli stessi suoni presi un'ottava sotto nel registro di petto. Il timbro chiuso li modifica in un modo più sensibile, e si volle ravvisare un fatto nuovo laddove non vi avea che il proseguimento del fatto stesso.

Il timbro chiuso sopra alcune voci di testa produce un effetto assai degno di osservazione, perchè rende questo registro puro e limpido come i suoni d'un'armonica.

Ora che abbiain data una descrizione completa della voce, passeremo allo studio dei mezzi meccanici che servono alla produzione dei timbri.

Posizioni differenti della laringe.

Dalle osservazioni che noi abbiain fatte risulta essere fuor d'ogni dubbio che per la produzione de' timbri sono indispensabili le forme, i diametri, la tensione delle pareti, e le diverse lunghezze alle quali è soggetto il condotto vocale; anzi queste stesse condizioni sono già determinate 1.º dalle differenti posizioni della laringe; 2.º dai movimenti corrispondenti del velo del palato. Diffatti, servendo la laringe di base al tubo vocale, essa deve necessariamente alzarsi od abbassarsi

(1) Vedi Nota 1. Pag. xii.

(2) Vedi Nota 2. Pag. xii.

(3) Questa parola presso gli Italiani, dai quali fu presa, significa la voce delle donne e dei fanciulli. In Francia però in conseguenza d'una falsa idea dei timbri, si chiama voce bianca il timbro aperto, siccome dicesi voce mista il timbro chiuso.

per dar luogo a questo tubo di accorciarsi o di allungarsi, e di variare la sua forma, il suo diametro e la tensione delle sue pareti.

Le nostre osservazioni ci provarono che allorché la voce percorre in tutta la loro estensione ciascun registro, i movimenti della laringe succedono in sensi diversi secondo che la serie dei suoni appartiene al timbro aperto od al chiuso.

Quando nel registro di petto la voce monta gradatamente dal suono più profondo al più acuto, se il timbro è aperto, nel primo momento la laringe occupa un posto alquanto più basso di quello in cui trovasi quando è in quiete; poscia con regolari movimenti ascensorj di mano in mano che la voce monta verso gli acuti essa pure leggermente s'innalza. Quando poi la voce raggiunge l'estremità a lei possibile del registro, la laringe risale contro la mascella ricevendo un movimento oscillatorio sensibilissimo che può verificarsi col tatto. Le note prodotte in quest'ultimo periodo dell'ascensione della laringe riescono secche e strozzate, ed a questi estremi limiti dell'estensione del registro, la testa si riversa alquanto indietro per dar agio all'alzarsi della laringe.

Lo stesso andamento si riproduce quando la voce percorre i registri di falsetto e di testa in timbro aperto. La laringe comincia a partire dalla stessa posizione bassa siccome fa per il primo suono profondo di falsetto, poscia risale con movimenti leggerissimi, ristretti, poco estesi, corrispondenti all'alzarsi de' suoni. Al momento in cui la voce perviene ai suoni di testa la laringe si innalza rapidamente al posto della deglutizione, ed in questo momento estremo le note escono aride e stridenti.

Ma se la voce, percorrendo il registro di petto, conserva il timbro chiuso per tutte le note, la laringe giace ferma alquanto al di sotto della sua posizione di riposo. Questo abbassamento si fa maggiormente palese quando l'individuo cerca con un ultimo sforzo d'esagerare il timbro e di dare alla sua voce tutto il *volume* del quale è suscettibile: in quest'ultima supposizione la laringe sta immobilmente fissa nel posto più basso per tutta l'estensione del registro, e per agevolare questa posizione bisogna piegare la testa un poco avanti. La distinzione dei timbri non comincia a farsi sensibile che verso il



La laringe prende ancora la stessa bassa posizione sudde-
scritta quando produce il registro di falsetto in timbro chiuso, e la conserva invariabilmente massime se si tenta d'aumentare il volume della voce. Riguardo ai suoni di testa, la laringe li produce quasi sempre risalendo con rapidità; nè si potrebbero impedire questi movimenti se non che facendo sforzi dannosi e spesso inutili per ingrossar la voce.

Qualunque più leggera modificazione nel timbro trae seco di necessità un cambiamento nella postura della laringe. Chi vuol convincersene provi a passare alternativamente su tutti i toni dal timbro più aperto al più chiuso e vedrà la laringe prendere delle posizioni progressivamente più alte o più basse in ragione della chiarezza o della cupezza del timbro.

Alle differenti posizioni della laringe corrispondono i movimenti della faringe qui sotto notati.

Siccome la faringe fra tutte le parti componenti il tubo vocale è quella che riunisce gli organi più importanti, essa è del pari quella che nel suo assieme può principalmente servire di cavità destinata a modificare i suoni emessi dalla laringe. I mutamenti di forma dei quali è suscettibile sono dovuti all'azione del velo del palato e della lingua; per conseguenza il cantante deve portare la sua attenzione principalmente su questi due organi.

Il velo del palato posto fra la bocca e le fosse nasali, colle sue posizioni diverse può far variare le dimensioni e la forma di queste aperture. Presentandosi esso declinato alla colonna d'aria, la rompe e la divide in due correnti, una delle quali potrà

prender suono nel naso, l'altra s'effonderà per la bocca. Queste due correnti avranno un'importanza diversa secondo l'angolo d'inclinazione del velo del palato. Se questo si rialza fino alla posizione orizzontale, chiude l'apertura posteriore delle fosse nasali, ed allora la colonna d'aria va a battere contro la volta palatina che si presenta ricurva ad angolo retto, e soltanto la bocca costituisce il canale sonoro. Se l'abbassamento del velo del palato è completo, la colonna d'aria scivola immediatamente dietro ad esso e sale per le cavità nasali che sole offrono al suono un'uscita. Durante l'operazione di questi movimenti del velo palatino, la lingua dal canto suo segue sempre l'azione della laringe alla quale è aderente. I movimenti della lingua e della laringe succedono sempre in senso contrario a quelli del velo del palato, e quindi allorché il velo del palato s'incurva, la lingua sotto l'influenza della laringe che l'attrae s'incava profondamente lungo la linea mediana della parte posteriore, e l'istmo della gola presenta la forma d'un ovato. Se il velo del palato s'abbassa, la lingua si rialza e si gonfia dalla base, e questi due organi possono ravvicinarsi al punto di mettersi in contatto. La forma che gradatamente risulta da questo avvicinamento rassomiglia quasi ad una mezzaluna.

Abbiamo finora considerato sotto quali forme il corpo dell'istromento può presentarsi alla colonna d'aria; esaminiamo adesso i punti del condotto contro i quali la colonna d'aria può battere, secondo che la laringe, in ragione del suo innalzamento e dei movimenti d'oscillazione che ha ricevuti, gli imprime una direzione verticale o inclinata in avanti.

Quando la laringe è abbassata, essa dà alla colonna d'aria una direzione verticale; quand'essa è risalita, può, in ragione de' movimenti d'oscillazione più o meno decisi che ha ricevuti, dirigere la colonna d'aria o contro l'arco del palato, o di contro al suo velo, o in tutto avanti contro la parte ossea.

Questo canale percorso dal suono per le sue qualità di potersi allungare od accorciare, divenir più largo o più stretto, prender la figura ellittica o rompersi ad angolo retto; tenersi finalmente in una qualunque fra le numerose conformazioni intermedie, adempie a meraviglia le funzioni di riflettore o di tromba-parlante.

Vediamo ora in qual modo si denno impiegare i diversi movimenti della laringe e della gola per comunicare alla voce i timbri diversi.

Timbro aperto.

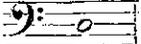
Quando si vuol produrre il timbro aperto principando dal primo suono basso, la faringe si dilata più che nello stato di quiete; ma dal momento in cui la voce abbandona questo primo suono per innalzarsi fino agli estremi confini del registro in timbro aperto, tutte le parti che costituiscono l'istmo della gola tendono a ravvicinarsi, restringendosi progressivamente a proporzione dei gradi d'elevazione della laringe e della voce. Difatti il velo del palato si abbassa e la lingua, quantunque depressa lungo la linea mediana verso la parte posteriore, si rialza sui lati e si avvicina al velo del palato. La forma che questi movimenti vanno grado a grado comunicando al tubo sonoro, di sua natura molto corto e leggermente rotondato nella sua lunghezza, è quella d'una volta schiacciata, la cui stretta apertura s'affaccia immediatamente al di sopra della laringe. L'apertura posteriore delle fosse nasali si trova in questo momento libera a cagione dell'abbassamento del velo del palato, abbassamento che dura per tutta l'estensione del registro fin tanto che rimane nel timbro aperto.

Tuttavia la colonna sonora, per la direzione inclinata che la laringe le comunicò, si trova avviata verso la parte ossea ed anteriore del palato, e la voce, senza andar a colpire nelle fosse nasali, quasi spinta dal velo del palato, deve uscire risuonante e pura. In questo punto bisogna scostare gli angoli della bocca.

La vocale *a*, e le altre due *e* ed *o* larghe sono modificazioni del timbro aperto che riducono l'organo a questa conformazione.

La disposizione generale degli organi da noi ora analizzata, si riproduce anche pei registri di falsetto e di testa; nondimeno lo spazio che l'istmo della gola presenta è per l'ordinario minore che non sia nel registro di petto, il che deve in parte attribuire alla posizione della lingua che non comincia ad abbassarsi lungo la linea mediana fuorchè per i suoni di testa nello stesso tempo che si gonfia sui lati a tal punto di lasciar appena scorgere l'ugola.

Timbro chiuso.

Abbiam detto più sopra che la distinzione dei timbri non si rende sensibile che verso il *re* 2 . Per produrre

il timbro chiuso, dal punto di questa nota il velo del palato deve rialzarsi tanto da chiudere pienamente l'apertura posteriore delle fosse nasali, e la lingua strascinata alla sua base dall'abbassamento della laringe ridursi profondamente accanallata. Allora la faringe rappresenterà una volta allungata, e il corpo sonoro avrà quindi ricevuto una forma lunga ricurva ad angolo retto e molto ristretta. La colonna d'aria innalzandosi verticalmente andrà a battere contro l'arco palatino; il suono si farà intendere rotondo, pieno e chiuso, ed è quello che chiamano voce mista o voce *sombrée*. Le vocali *e* ed *o* chiuse e la vocale *u* sono modificazioni del timbro chiuso che comunicano queste disposizioni all'organo (1).

E qui deve osservare che ne' due timbri di cui trattiamo, i gradi diversi di forza aggiunti ai suoni non apportano alcuna modificazione sensibile nei movimenti degli organi, accadendo invece il contrario per poco che il cantante si provi d'alterare il colorito del timbro, perchè al momento stesso il velo del palato si abbassa nel timbro aperto, e nel chiuso s'innalza e la faringe si dilata. E questo dilatamento si rende massimamente sensibile quando il cantante dà alla sua voce tutto il *volume* ch'essa può comportare, quantunque i suoni non escano che debolissimi; il che merita d'essere avvertito. Questa esagerazione di *volume* non può aver luogo che nelle condizioni del timbro chiuso ed in conseguenza di sforzi violenti.

Questi timbri devono essere considerati siccome i due principali; indipendentemente però da questi havvene un gran numero d'altri, i quali, onde si possano produrre, prendono, gli uni dal timbro aperto, gli altri dal chiuso, ciò che questi timbri hanno d'essenziale nel loro meccanismo. Si vede difatti che la voce può assumere dei caratteri svariatissimi sia che si formino le diverse vocali e tutte le modificazioni delle quali è suscettibile ciascuna, sia che si emettano de' semplici suoni sotto l'influenza delle passioni. Non evvi un solo di tutti questi numerosi caratteri che dopo essersi lungamente esercitato, non si giunga a riprodurre a proprio piacimento.

Fra tutti gli altri porremo lo studio solamente in quelli che o per le loro qualità o pei loro difetti devono appunto essere principalmente conosciuti dal cantante.

Timbro gutturale.

Quando la lingua si enfia dalla base in su, respinge l'epiglottide sulla colonna d'aria e la voce esce siccome schiacciata. Una tale disposizione della lingua si può verificare calcando esternamente le dita sull'osso ioide. Quest'ultima circostanza fa prendere al suono un timbro gutturale, il quale, se la lingua non fosse enfiata dalla base in su, non si presenterebbe per certo, neppure sotto la pressione delle dita.

È facile lo scorgere da ciò che per correggere la viziosità di questo timbro, bisogna incavare la lingua dalla base in su, e questa disposizione dev'essere conservata, a gradi diversi, nell'emissione di tutte le vocali, onde renderle tutte sonore. Per conseguenza, la lingua cui principalmente incombe di trasformare co' suoi movimenti la voce in vocali, dovrà eseguirne la maggior parte cogli orli laterali, pochissimi col mezzo e nessuno colla base; tornando anche opportuno l'avvertire a questo luogo che l'allontanamento delle mascelle dev'essere presso a poco uniforme per tutte le vocali, che si produrranno tutte pure e d'un colorito eguale, quando tutte queste condizioni saranno state adempite.

Timbro nasale.

Quando l'apparecchio vocale si mette nelle condizioni che producono il timbro aperto, la voce può ricevere un carattere nasale, se la colonna d'aria sonora va direttamente a prendere il suo risuono nelle fosse nasali prima d'effondersi per la bocca. Bisogna che si turi le narici chi vuol accorgersi se la colonna d'aria, all'uscir della laringe, s'avvia verso le fosse nasali prima di attraversar la bocca, ovvero se essa si dirige immediatamente verso quest'ultima cavità. In questo caso il suono escirà chiaro e puro; nel precedente la voce sarà tutta nasale.

Timbro rotondo.

Quando la laringe prende una postura alquanto più bassa di quella che suol prendere pel timbro aperto e che il velo del palato discretamente s'innalza, la colonna sonora si rad-dizza alquanto e va a colpire nel suo mezzo il palato, ed allora la voce esce chiara, ma più rotondata di quello che producesi in timbro aperto.

La voce perderà in chiarezza ed acquisterà in rotondità, se il velo del palato s'innalzerà maggiormente in modo da non lasciar più che una leggera comunicazione colle fosse nasali. In questa circostanza la colonna d'aria di un solo momento inclinata batterà dicontra all'arco palatino.

Timbro rauco.

Se all'istante in cui il velo del palato sta innalzato si aumenta lo scostamento de' pilastri, la voce può diventar rauca e cavernosa.

Il cupo colorito della voce aumenterà sempre più se si frapporrà un ostacolo al corso delle onde sonore, e perciò la lingua rilevata in punta o le labbra ravvicinate, basteranno a produrre un tale effetto.

L'ipertrofia, od enfagione delle amigdale, o glandule tonsillari può anch'essa assordire la voce col far l'ufficio di ostacolo. La giovinezza offre sovente l'esempio di questo fatto, che in essa va anche accompagnato dalla difficoltà di formare e di estendere la voce di testa: difficoltà per altro comune ad ogni organo di donna in istato di stanchezza.

Si rende rauca la voce anche consumando il fiato fuor di misura, e ne sono esempio i suoni soffocati ed i profondi sospiri. Il fiato eccedente strofinando le pareti dell'istromento cagiona uno strepito che contribuisce a scolorare i suoni.

Dal poco che abbiam detto è facile l'arguire che saranno altrettante le gradazioni ne' timbri quante le varietà nel combinarsi delle condizioni meccaniche che noi abbiamo poc' anzi descritte.

Intensità, volume.

Non bisogna confondere insieme l'intensità ed il volume, quantunque si trovino spesso riuniti, perchè l'accrescimento

(1) La vocale *i* non avendo un carattere suo proprio può ricevere i due timbri egualmente.

di forza non trae sempre con sè l'aumento del volume, potendo un suono esser debole e voluminoso a un tempo stesso.

Primiéramente l'intensità della voce dipende dalla presenza d'un corpo sonoro. È noto diffatti che le vibrazioni d'una corda o d'un beccuccio d'istromento a fiato producono sempre un suono debile, e che per compierlo bisogna riunire il beccuccio o la corda ad un corpo di stromento che risuoni, colla massa d'aria che contiene, all'unisono del vibratore. Nella stessa guisa la laringe separata dalla faringe non darebbe che suoni secchi e stridenti. Le doti che costituiscono la potenza assoluta della voce d'un individuo sono l'attitudine a vibrare delle corde vocali, le dimensioni della laringe, del torace, dei polmoni, delle cavità della faringe, della bocca e del naso, e le disposizioni di queste stesse cavità a rendere i suoni.

I fisici attribuiscono l'intensità alle compressioni più o meno forti che l'aria ha ricevuto dal corpo sonoro. Dunque quanto più l'aria escendo dal petto sarà spinta con forza, tanto maggiori saranno le vibrazioni delle corde vocali.

Il volume del suono, qualunque siasi il grado d'intensità, esige sempre una grande capacità della faringe, e la posizione bassa della laringe, ossia le condizioni del timbro chiuso.

Dunque, l'intensità ed il volume differiscono in questo, che la prima dipende dall'emissione maggiore del fiato, e dalla ampiezza delle vibrazioni ch'essa può comunicare alle corde vocali; il secondo dalla capacità del corpo sonoro. Per riunire in pochi detti queste idee sulla voce e le sue modificazioni, noi diremo che lo stromento dove la voce umana si produce è formato di tre parti, ciascuna delle quali ha il suo modo proprio d'azione, cioè;

Un mantice, o serbatoio d'aria (polmoni e trachea);

Un vibratore (laringe);

Un riflettore o modificatore del suono (faringe e cavità del naso e della bocca).

Un cantante che voglia farsi padrone delle materiali difficoltà dell'arte sua, dovrà possedere il meccanismo di tutte queste parti in modo da poterne isolare o combinare l'azione a seconda del bisogno.

SCUOLA DI GARCIA

TRATTATO COMPLETO

DELL'

ARTE DEL CANTO

DELL'EDUCAZIONE DELL'ORGANO VOCALE

CAPITOLO PRIMO.

OSSERVAZIONI GENERALI.

DISPOSIZIONI DELL'ALLIEVO.

Nell'esame che ci poniamo a tracciare delle qualità le più necessarie all'allievo, noi abbiamo in mira il cantante che vuol dedicarsi alla carriera teatrale. Tale allievo dovrà non solamente riunire quelle doti intellettuali che lo pongano in istato di poter soddisfare a tutte le esigenze della critica più severa, ma la sua costituzione ancora dovrà esser tale da poter sostenere tutte le fatiche che l'attendono nell'esercizio dell'arte sua.

Le più felici condizioni intellettuali sono: una vera passione per la musica, l'attitudine a nettamente colpire ed imprimere nella memoria le melodie e le combinazioni armoniche, un'anima espansiva unita ad uno spirito vivo ed osservatore. Riguardo poi alle disposizioni fisiche, metteremo in primo luogo la voce, che deve essere sicura, simpatica, estesa e forte; ed in secondo il vigor della costituzione, legata solitamente alle accennate qualità dell'organo.

Colui che vuole elevarsi al rango di artista distinto, deve essere così organizzato: ma non credasi perciò che per quanto rara sia la riunione di tutti questi doni naturali, basti da sé sola a costituire il vero talento. Le più belle disposizioni hanno d'uopo d'essere nella loro applicazione coltivate e dirette da uno studio lento e ragionato. Un cantante che non conosca le sorgenti degli effetti e i segreti dell'arte non è che un talento incompleto, un semplice consuetudinario.

Non basta imbevversarsi alla spiccia di qualche nozione musicale: gli artisti non s'improvvisano: non si formano anzi che assai lentamente: abbisogna che il talento loro sia sviluppato di buon'ora col mezzo d'un'accurata educazione e di ben applicati studj. Basterà una parola sola sull'avvantaggio d'una distinta istruzione, ed è, che un artista di cui lo spirito non fosse stato coltivato, assai difficilmente riuscirebbe a colpire l'insieme d'una parte, a comprenderne la portata ed iscoprirvi que' tratti caratteristici che danno una vera ed originale impronta al personaggio del dramma.

L'educazione che spetta adunque al cantante componesi dello studio del solfeggio, di quello d'uno stromento e dello studio infine del canto e dell'armonia: anche la conoscenza di quest'ultima è indispensabile; poichè egli è col mezzo dell'armonia che, senza bisogno di maestro, può il cantante da sé solo adattare le differenti tessiture alla sua voce, ornare la musica, sempre rispettando il carattere che le è dovuto, farne risaltar le bellezze, e rinforzare col proprio il genio del compositore. La sola conoscenza dell'armonia può metterlo in istato di variare i suoi canti senza apparecchiarsi dapprima, tanto per ravvivarne l'effetto, quanto per ischivare con arte la difficoltà di qualche passo se una subitanea indisposizione lo priva d'una parte dell'estensione della sua voce.

E ciò succede ben di sovente nella carriera teatrale, ed è allora che si giudica e si scopre il sapere dell'esecutore, e guai per questi in tal caso se si trova ad essere un semplice *orecchiante*. Ne succede che privo d'una parte de' suoi mezzi, e pressato dalla circostanza, non fa sentire che incompletamente il pensiero del compositore, oppure anche lo sfigura affatto volendo cambiarlo, esponendosi in ambi i casi al riso del suo uditorio.

Accade spesso volte di dover essere forniti del più fino discernimento per riconoscere nell'organo dell'allievo le qualità di cui pure possiede il germe: trovandosi ben sovente queste qualità in uno stato senza sviluppo oppure velate da numerosi difetti, dai quali è forza purgarle.

Il punto essenziale sta da principio nel provarne l'esistenza: data questa, con pazienti e ragionati studj si perverrà sempre a completarne lo sviluppo.

Esaminate le voci in istato naturale trovansi quasi sempre rozze, ineguali, mal ferme, tremolanti, stentate e poco estese: il solo studio, ma studio adatto ed indefesso, può renderle intonate. depurarne i timbri e perfezionare l'intensità ed elasticità del



suono. Collo studio perdesi l'asprezza, si tolgono le incoerenze de' registri, e riunendoli tra loro, estendonsi le dimensioni della voce. Lo studio farà pur acquistare l'agilità, qualità in generale assai neglimentata. Severi esercizj devono sottomettere non soltanto gli organi ribelli, ma anche quelli che strascinati da troppa e dannosa facilità, non sono padroni de' loro movimenti. Questa facilità apparente si trova unita alla mancanza di precisione, di tenuta, di sicurezza e di larghezza, in una parola di tutti gli elementi dell'accento e dello stile.

Non si giudichi degli allievi troppo severamente, anche se si presentassero sotto infausti auspici. I soli difetti che devono togliere ogni speranza sul loro avvenire, sono:

Intelligenza limitata;

Voce ed orecchio falsi (1);

Voce in parte od interamente rauca o tremante.

L'allievo affetto da quest'ultima disposizione sia continuamente, sia dopo breve esercizio, dà pochissime speranze.

Quello, cui anche dopo esserglisi operata per intero la mutazione, rimane una voce esile, interrotta e debole, deve rinunciare alla professione di cantante. Altrettanto dicasi di chi ha la gola costantemente infiammata. Riscontrasi sovente in questa parte un'ipertrofia considerevole nelle tonsille, e la voce si risente sempre di questo stato malattico, abbenchè la laringe ed i polmoni restino perfettamente sani; perchè è falso il credere, come si fa generalmente, che il solo petto forte basti a dare una voce ferma e piena: al contrario si esige che tutti gli organi della voce siano ugualmente vigorosi.

Rinunci pure al canto ogni individuo di costituzione debole e valetudinaria: giacchè riesce impossibile all'artista di delicata salute il poter comunicare al suo canto l'energia, primo carattere della passione.

E C C E S S I.

Di tutti gli stromenti, la voce umana è il più delicato e fragile. Essendo gli organi, che servono a produrla, soggetti alla doppia influenza e delle cause generali di salute o di malattia, e di tutte le passioni che ci agitano, essi trovansi esposti a mille differenti pericoli. I cantanti, cui tanto preme la conservazione del loro istromento, conosceranno la necessità di cure delicate ad oggetto di prevenirne le alterazioni o la perdita totale.

E prima d'ogni altra cosa, è dover loro d'evitare ogni eccesso di qualsiasi genere; chè non ve n'ha un solo che non eserciti immediatamente sugli organi vocali un'azione funesta. Per limitarci all'abuso che nel canto istesso può far il cantante de' suoi mezzi, fissaremo come dannoso: 1.º l'uso troppo frequente de' suoni acuti di petto e di testa: 2.º lo smodato sforzar della voce: 3.º l'esagerazione dei timbri, principalmente nei canti eseguiti a piena voce ed in suoni alti. De' due timbri, quello del quale l'esagerazione riesce maggiormente dannosa, si è il chiuso, a cagione degli sforzi cui obbliga i muscoli della faringe; 4.º finalmente, il ridere a gola spalancata, i lunghi e troppo animati discorsi, i gridi, i clamori. Simili eccessi affaticano l'organo, lo rendono momentaneamente rauco, e ripetuti sovente lo distruggerebbero del tutto (2). E ciò nascerrebbe infallibilmente se tali imprudenze avessero luogo all'aria aperta, e più ancora sotto l'influenza d'un atmosfera freddo ed umido di sera.

Freschezza e spontaneità sono le più pregevoli qualità della voce, ma sono ad un tempo anche le più fragili. Perdute non si riacquistano; ed il timbro ne rimane offeso senza speranza di guarigione. Una voce ridotta a tale spossamento appellasi

voce *rotta*. Spesso l'abuso dello studio può condurre a conseguenze non meno gravi.

P R E C A U Z I O N I.

V'hanno distinti cantanti che hanno l'abitudine d'esercitarsi sur un *piano di corista* più basso di quello che i fabbricatori di stromenti impiegano d'ordinario, e che l'uso ha fatto introdurre nelle orchestre. Senza questa precauzione, l'eseguimento ripetuto d'un passo diventerebbe troppo stancheggiante; e gli allievi che non vogliono adottare questo metodo, faran bene se non altro di trasportarlo in un tono inferiore.

Sono nocivi alla voce, tanto lo studio prolungato d'un istromento qualsiasi, quanto gli esercizj del corpo troppo violenti.

Il cantante deve evitare l'istantaneo cangiamento di temperatura, e soprattutto l'umidità, le quali cose non mancherebbero di procacciargli infreddature e raucedini.

L'esercizio del canto fatto in ore troppo vicine al pasto nuoce alla digestione ed altera la salute.

Cantare in un appartamento sordo, ovvero di contro ad ostacoli, tali che un piano verticale, una tapezzeria, un muro ecc.; è lo stesso che esporsi senza niun guadagno ad un'ingente fatica di gola e polmoni.

Le vivande irritanti, gli olj contenuti in certi frutti secchi, le bibite riscaldate sono cose contrarie all'organo. Gli alimenti del cantante sieno sani e semplici. E chiaro che appena la gola provi il più leggero male è forza sospendere ogni esercizio.

Essendo della massima importanza che il cantante lasci alla sua fisionomia tutta la libertà di movimento ad oggetto di esprimere ogni differente colorito della passione, ne segue di ben guardarsi negli studj da qualunque contorcimento, da qualunque abitudine viziata che potesse in tale facoltà essergli d'incampo; perciò lo consigliamo a situarsi davanti ad uno specchio affine d'evitare i movimenti del corpo, de' sopraccigli, delle palpebre, della fronte, della testa, della bocca, ed in una parola ogni gesto ed ogni smorfia intaccante il suo talento.

O S S E R V A Z I O N I G E N E R A L I S U L M O D O D I S T U D I A R E.

Dovendo l'allievo, innanzi ogni altra cosa, dedicarsi ad acquistare un'irreprensibile giustezza d'intonazione, vale a dire a colpir l'esatto rapporto tra i suoni formanti un qualunque intervallo, è cosa importante che il piano sul quale si eserciterà lasci nulla a desiderare per la perfezione dell'accordatura: nè ci sembra d'insistere mai abbastanza su questa necessità così poco compresa nel generale. L'istromento che l'accompagna dev'essere la sicura guida dell'allievo, nè questi dovrà mai esercitare la sua voce senza consultarlo (3).

Un istromentista indefesso studia il suo stromento quattro, sei, otto ore per giorno, e se la sua applicazione è basata su metodici e sicuri principj, non dura gran fatica a vedersi coronato da pronti successi. Se tale sistema dovesse seguirsi anche dai cantanti, il loro stromento, incomparabilmente più fragile, soccomberebbe sotto tale sforzo e si esaurirebbe ben tosto. Il suonatore può cambiare l'istromento se troppo usato; il cantante invece, perduta una volta la voce, l'ha perduta per sempre.

Convien dunque esercitarsi moderatamente, facendo precedere l'esercizio mentale al materiale, ad oggetto d'evitare incerte esecuzioni, che non servirebbero ad altro che a stancare l'organo anche il più robusto, invece ch'essere un mezzo di progredimento.

(1) Questa imperfezione non comprova nè l'inattitudine a formar de' suoni giusti, nè una viziosa conformazione dell'orecchio, che gli impedisca di distinguere con precisione i suoni: ella dinota soltanto un'insufficiente intelligenza musicale. È cosa evidente di non concepire una sfavorevole prevenzione contro un allievo che nello studio de' primi esercizj non canti intonato. Tale difetto non devesi in alcun caso dichiarar incorreggibile se non se dopo qualche mese d'infruttuosi tentativi.

(2) Una prova frequente di quest'ultime osservazioni, l'abbiamo negli avvocati, nei predicatori, negli oratori, nei comandanti militari, e nei ragazzi al finire dei loro giochi.

(3) « Un fameux chanteur que j'ai vu à Rome (dice *Gretry*, *Essais sur la Musique*, tome I, page 268), Gizziello, envoyait son accordeur dans les maisons où il vouloit montrer ses talents, non-seulement de crainte que le clavecin ne fût trop haut, mais aussi pour la perfection de l'accord. » *Gioacchino Conti*, che da sè solo s'avea posto il soprannome di Gizziello, in attestato di gratitudine per le cure ch'avea avuto per lui il suo maestro Domenico Gizzi, era uno de' più gran cantanti del XVIII secolo e rivale di *Farinelli*.

Ne' primi giorni adunque, non si applichino gli allievi a' loro esercizi per più di cinque minuti consecutivi; i quali minuti potranno tuttavia essere rinnovati quattro o cinque volte al giorno, sempre però a grandi intervalli.

In seguito, aumentando gradatamente di cinque minuti per volta il tempo allo studio impiegato, potrà portarsi anche ad una mezz'ora, limite che non si dovrà mai oltrepassare. E dopo cinque o sei mesi queste mezz'ore d'esercizio possono fissarsi fino a quattro per giorno, ma niente più; ed anzi ben inteso, che anche queste devono essere divise da lunghissimi riposi.

Lo studio giornaliero, cominci dall'emissione della voce. Su questo punto rimandiamo i lettori all'articolo che ne tratta particolarmente.

Non ci occuperemo a prima giunta de' suoni filati, dei quali non crediamo dover trattare che verso il fine di questa prima parte.

Filare i suoni, significa polirli, dar loro l'ultima vernice: e per riuscirvi, bisogna che l'allievo sia già padrone del movimento de' polmoni e dell'azione della faringe. Se ne' primi principj si volesse apprendere all'allievo lo studio de' suoni filati, non si farebbe che stancarlo senza istruirlo. In certo modo la facoltà di filare i suoni deve essere il risultato di tutti gli altri studj; perciocchè filare bene i suoni ed essere già *cantante* è tutt'uno.

Facciasi abitudine di studiare gli esercizi a piena voce, essendo più difficile lo sviluppare che il raffrenare l'intensità dei suoni. Ritengo inutile l'avvertire che accennando questo studio a *piena voce*, non si deve per questo nè ingrossarla, nè forzarla, nè renderla stridula ed aspra.

I suoni alti del registro di testa nelle donne, e del registro di petto negli uomini, devono essere in generale dolci e rotondi.

Non potendo ogni singola voce arrivare ad uno stesso grado d'agilità, bisognerà accontentarsi di dare all'organo dell'allievo l'ultimo maggiore sviluppo possibile di celerità relativa. Più le voci son chiare, bianche, sottili, sciolte, e più son atte a divenir agili, e viceversa.

I soprani dovranno raggiungere il grado $\text{♩} = 152$ del metro-nomo di Maëzel.

Appena che la voce di petto sarà sviluppata e che l'allievo potrà passare da questo registro a quello di falsetto marcan-done ben distinto il passaggio, si darà mano agli esercizi.

Abbenchè questi esercizi sieno scritti in *do*, dovranno trasportarsi per semitoni, avendo cura di non far mai oltrepassare alla voce il suono più grave e più acuto, cui giugne senza sforzo.

Se un esercizio riescirà troppo complicato per l'allievo, egli lo stenderà in iscritto in tutti i differenti toni che l'estensione della sua voce gli dà campo di percorrere. Tale sistema gli farà schivare lunghe dubbiezze, e gli renderà prontamente famigliari le forme dei passi.

Per rendere più sicura l'intonazione del principiante, sarà ben fatto dal maestro il variare l'armonia degli accompagnamenti.

Non bisogna durante lo studio dell'allievo nè suonargli sul piano la sua parte, nè soffocarne la voce accompagnandolo troppo forte. Sarà anche ben fatto a quando a quando di sospen-dere l'accompagnamento: essendo che in tal guisa i difetti di esecuzione restano più marcati e più facili ad essere distinti.

Ogni esercizio deve essere eseguito regolarmente in misura: ma se trovasi lungamente continuato senza pause, l'allievo, ad ogni fiato, potrà fermarsi dopo la prima nota della misura, e di questa impiegherà il restante ad aspirare: poi riprenderà l'esercizio dal suono dove s'era arrestato. Così gli esempj seguenti:

S' eseguiranno così:
Si prenda fiato Si prenda fiato

S' eseguiranno così:
Si prenda fiato

S' eseguiranno così:
Si prenda fiato Si prenda fiato

In proporzione dei progressi dell'allievo diventeranno meno frequenti le respirazioni; in nessun caso però, non cerchi egli di prolungare la durata del fiato oltre il limite naturale.

L'allievo deve tenersi a tale sistema perchè possa rendersi

famigliare la grande aspirazione, che è la più importante. L'omissione di tale studio renderebbe l'aspirazione precipitata, affannosa, asmatica, breve e balzante. Nè tampoco deve l'allievo lasciarsi scappare, sulla nota che abbandona, la quantità d'aria

che gli rimane ancora ne' polmoni. L'azione del petto deve essere sempre elastica e leggera.

Abbenchè siasi da noi adottato, nella disposizione delle materie di questa prima parte, l'ordine a nostro modo di vedere il più ragionato, non pretendiamo però che tal ordine non possa invertirsi dal maestro, che cangerà la disposizione degli esercizi, o anche ne sopprimerà alcuno in ragione dell'attitudine o de' bisogni dell'allievo.

In qualunque esercizio, esigonsi le seguenti qualità:

Si attacchino i suoni con purezza e con un colpo di glottide proporzionato all'intensità del suono.

In tutta la durata di questo sia perfetta ed invariabile l'intonazione.

Conservisi a tutto rigor di termine ad ogni singola nota l'ugual forza e valore.

Sia mantenuta puramente e senza alterazione la vocale adottata.

Il timbro differente dipenderà dalla vocale: sta al maestro a scegliere il più conveniente all'allievo. Dovendo però il suono essere pieno e caratterizzato si prescegliranno in generale le vocali aperte arrotondandole leggermente.

Per i suoni del terzo registro si sceglierà il timbro chiuso.

Sia allo stesso tempo legata e distinta l'agilità; perchè così la vuole la sua natura stessa; gli altri modi d'esecuzione della medesima non servono che al colorito.

Superate le prime difficoltà si cominci ad esercitarsi sulle sette vocali

a, e (stretta), e (larga), i, o (stretta), o (larga), u,

avvertendo però di preferire all'*i* ed *u* le altre cinque.

Generalmente parlando l'agilità si eseguisca legata dai tenori e dalle donne; i bassi invece avran cura di staccarla, il che pure dovrà fare ogni voce chiusa e cupa.

Il metronomo di Maëzel (4) servirà a che la misura e i valori sieno conservati con perfetta regolarità, e lo si impiegherà appena vinti i primi scogli. Tale istromento può servir anche a marcare i diversi gradi di accelerata esecuzione ed a renderla vieppiù regolare. Questo studio comincerassi da un lento movimento, e non si accelererà che allorquando il passo sarà riuscito puro e corretto.

In qualsiasi passo, non si cerchi mai di neglegere od evitare il passaggio duro e pronunciato del registro di petto a quello di falsetto e *viceversa*. Anzi affrontando francamente tale difficoltà ogniquale volta si presenta, sarà il mezzo sicuro di rendersela familiare, e di vincerla insensibilmente. E qui consiglierai di preferire il timbro aperto, evitando però di renderlo gutturale, pericolo al quale immediatamente si va soggetti.

CAPITOLO II.

CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI COLTIVATE.

VOCI DI DONNA.

La voce della donna, più bella e più pieghevole di quella dell'uomo, è l'interprete della melodia per eccellenza.

Secondo la diversa conformazione degli individui, le voci di donna variano in estensione, forza e carattere. Dal risultamento di tali considerazioni vengono divise in tre classi:

Contralti, che sono le voci più basse;

Mezzo-soprani, che occupano appunto il giusto mezzo tra i contralti ed i soprani, e che sono d'una terza più alti dei primi;

Soprani, che son i più alti, ed una terza più all'insù dei mezzo-soprani.

CONTRALTO.

Le voci di *contralto*, solitamente hanno un carattere maschio ed energico nel registro di petto, del quale la potenza e la rotondità sono le qualità distintive.

E nelle donne e negli uomini e ne' giovanetti la base essenziale della voce sta nel registro di *petto*, il quale, negletto e fors'anche sconosciuto da parecchi maestri, principalmente in Francia, rimane ignorato da buon numero d'allievi; privandoli in tal guisa d'uno de' più preziosi mezzi della voce.

Ecco l'estensione di questo registro (2)



Si rimarchi in questo esempio, che i suoni indicati con caratteri più minuti riescono di stento ad emettersi, ed anche dannosi a tentarsi: tanto più che ben pochi son forniti d'un organo che si presti a formarli senza sforzo e di retto giudizio per non applicarli fuor di proposito. Nulla di più imprudente che pretendere di ottenerli contro natura.



la porzione  è debole, nè puossi sostenere

colla stessa forza che nelle medesime note può dare la voce di petto. Ed è perciò che, siccome faremo vedere più innanzi, prescegliamo in questa porzione il registro di *petto* al *falsetto*.

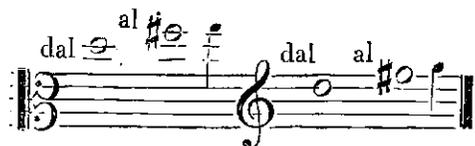


I suoni  hanno intensità e carattere, quando non s'indugi ad esercitarli, e quando lo studio forzato de' medesimi nel registro di *petto*, non li abbia soffocati in quello di falsetto.

(1) Le divisioni di questo stromento son basate sulla durata d'un minuto primo. Ogni numero, indica quante siano le oscillazioni che il bilanciare deve eseguire appunto in un minuto: per esempio, allorchè si fissa il peso nel numero 60, il bilanciare segnerà un'oscillazione ad ogni minuto secondo.

(2) La Pisoni.

Il registro di *testa* s'estende



Quest'ultimo registro è faticosissimo pe' contralti: nè se ne do-



si estendono alcune fiate più in su e in giù; per esempio:



ma la terza bassa come pure i

suoni acuti possono riguardarsi in certo modo come formanti eccezione (1).

Il mezzo-soprano è sommamente adatto a' coloriti musicali; poichè se non rinserra tutta la potenza del contralto nel regi-



I suoni compresi nell'intervallo di questa quinta inferiore



sono senza carattere e d'una debolezza estrema: è mestieri dunque assolutamente sostituirvi i corrispondenti suoni di petto, i quali, benchè non molto potenti, non mancano però di spicco. I suoni più alti del secondo registro son deboli, ma puri. Abbiam già fatto vedere che ogni voce di donna ha il registro di mezzo identico per dimensione, differente per intensità e bellezza.

VOCI D'UOMO.

Fatto esame all'estensione, al carattere e alla forza delle voci, ecco l'ordine col quale furono classificate:

Il basso, che è anche il più basso di tutte;

Il baritono, che è una terza più alto;

Il tenore, che è una terza più alto del baritono;

Il contraltino, che è il più alto di tutti ed una terza più del tenore.

BASSO.

I bassi possono limitarsi al solo registro di petto. La voce di basso sonora e voluminosa estendesi (3)



vanno affrontare i suoni che di volo nei passi. Ogni canto che vi poggiasse sopra sostenutamente diverrebbe insequibile.

MEZZO-SOPRANO.

Ecco nel seguente esempio indicata l'estensione de' tre registri del mezzo-soprano:

stro di petto, nè la spontaneità del soprano in quello di testa. è fornito però di ben maggior pienezza dell'ultimo ne' suoni medii e bassi, e di maggior facilità del primo negli acuti. Le voci di mezzo-soprano sono, o possono divenire coll'impiego de' tre registri, uguali e piene in tutta la loro estensione.

SOPRANO.

Le voci di soprano spiccano principalmente per la facilità e spontaneità dell'ultimo registro. Queste voci son brillanti, sciolte, metalliche; son potenti ne' suoni alti, deboli ne' bassi. Eccone l'estensione:

I bassi profondi durano fatica ad attaccare il falsetto; i suoni di testa mancano loro affatto. Per un capriccio deplorabile, la moda, che regola tutto, li ha in oggi pressochè esclusi dai teatri. Vengono invece rimpiazzati dal baritono.

BARITONO.

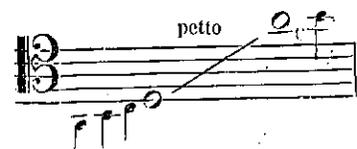
Questa voce, meno voluminosa della precedente, è piena e colorita. Si estende



Tutti i baritoni, come pure i tenori e i contraltini (vedi *Prodotti dell'organo vocale*), hanno la facoltà di formare i suoni di falsetto, e questo della stessa estensione di quello delle donne. Tuttavia ben pochi baritoni potranno servirsene con buon successo.

TENORE.

Queste voci, meno voluminose delle precedenti, han più rotondità, più chiaroscuro, e son più facili negli acuti. Rare volte la loro estensione è di due ottave.



(1) La Malibran.

(2) I suoni *re*, *mi*, *fa* son rari. Udii dalla Sontag e dalla Persiani il *re* e il *mi* b: ma il *fa* soltanto dalla Demeric, alla sua prima comparsa nel 1819. È noto di qual incomparabile bellezza e purezza fosse la voce di quest'artista.

(3) Porto, Levasseur.

I suoni compresi nell'intervallo



sono

deboli, quando invece i suoni corrispondenti delle voci di mezzo-soprano e di contralto sono metallici e pieni.

Per i tenori, più che per i baritoni, è un mezzo felice e naturale l'unione del registro di petto a quello di falsetto.

La tropp'alta tessitura della musica che componesi oggi per i tenori, non permette loro di poter esimersi dall'impiego del falsetto. Però l'impiego di tal mezzo deve sempre essere determinato dall'attitudine dell'organo a fondere insieme il metallo de' due registri; altrimenti, per quanto bene si renda insensibile il passaggio dell'un registro all'altro, la disparità de' suoni urta l'orecchio ed annienta l'unità d'effetto; sembrerebbe nè più nè meno d'ascoltare due diversi individui cantare alternativamente in una stessa frase.

Ancora più sensibile è il contrasto che produce la voce di

testa con quella di petto; ed è perciò che la s'impiegherà con più riserva ancora.

CONTRALTINO.

Il contraltino è la voce d'uomo più acuta. Questo genere di voci, chiare e sciolte, della medesima estensione del contralto, ed anzi composte delle medesime corde, s'estendono (1)

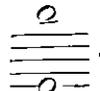


In queste voci, congiungesi a perfezione il registro di petto con quello di falsetto; ma abbenchè più sottile e più femminile che in tutte le altre voci d'uomo, quest'ultimo ha una diversità di carattere col registro di testa, il quale è riserbato esclusivamente alla donna.

QUADRO

DELLA CLASSIFICAZIONE DELLE VOCI.

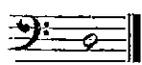
(1) Rubini. — Haitzinger.

L'estensione classica ammessa nelle scuole d'Italia per tutte le voci era . Il rimanente dell'estensione possibile, e in su e in giù, era rimessa al cantante.

Nel quadro sopra descritto, trovansi indicati due o tre suoni a limite di ciascun registro perchè la voce umana offre appunto un campo di tali varietà.

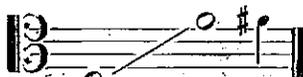
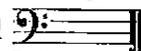
CAPITOLO III.

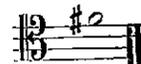
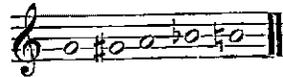
TIMBRI.

La precisa distinzione de' timbri non ha luogo che dal  in avanti: la loro divergenza aumenta ascendendo di suono in suono.

TIMBRO APERTO.

Il timbro aperto è il solo che renda la voce sciolta e penetrante. Quantunque possa comunicare il suo carattere a tutta l'estensione della voce, egli è soprattutto in questa decima del

registro di petto  che esercita il maggior grado d'azione. I bassi devono abbandonarlo al  esclusivamente (1).

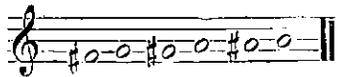
Oltrepassando il *fa* #  questo timbro si fa disagiata, e, per quanta sia l'abilità dell'esecutore o dell'esecutrice i suoni  riescono strillanti, ed anche cantati in un locale vasto, fan ricordare la voce dei ragazzi, che cantano ne' cori.

Spinto all'esagerazione, questo timbro rende la voce aspra, stridula, muggiante.

I suoni acuti del registro di petto riescono più facilmente nel timbro aperto, che nel chiuso; giacchè quello lascia alla gola tutta la pieghevolezza e libertà di cui è capace.

TIMBRO CHIUSO.

Il timbro chiuso rende la voce di petto rotonda, piena e

dolce. Ciascuno de' registri ammette in questo timbro tutto il volume che l'individuo può comunicare al suo organo: e soprattutto i suoni  acquistano uno

spicco ammirabile in ambi i sessi. Perciò ne' passi di grande energia dovranno sempre emettersi in questo timbro, giacchè gli stessi suoni in falsetto sarebbero deboli e senza colore. Pochi tenori e cantanti possono azzardare con successo i suoni che oltrepassano il *la naturale*.

Non essendosi mai fino ad ora accuratamente stabilita nè analizzata la distinzione de' registri e de' timbri, ne segue che non si è potuto bastantemente misurare il vigore maschio ed imponente, che acquistano i suoni alti di petto nel timbro del quale stiamo parlando. Questo vigore ha dato luogo a mille dissensioni ed a parecchie bizzarre denominazioni, che han trascinato fuor di strada e maestri ed allievi.

Si chiamò per esempio la quarta delle note su indicate nota di *voce mista*, come fosse di petto e falsetto ad un tempo; la si chiamò pure di *voce di mezzo*, perchè difatto trovasi situata in mezzo all'estensione. Se la si chiamava a dirittura *voce di petto in timbro chiuso*, si avrebbe compresa a colpo d'occhio l'imprudenza di volerla ottenere a qualunque costo.

Ambi i timbri e aperto e chiuso convengono pure al falsetto, quando però sieno puri e sicuri: il primo dà spicco robusto, il secondo corpo e rotondezza. L'azione del timbro chiuso sul registro di testa è assai distinta, e preferibile a quella del timbro aperto: ma l'esagerazione dello stesso timbro falsa la voce, e la rende velata e rauca.

I timbri temperansi e correggonsi l'un l'altro, facendo prendere meccanicamente alla faringe tra le due estreme una conformazione media che dia al suono tutte le qualità che deve riunire. Di ciò parleremo più a dilungo nell'articolo dell'*Emissione della voce*.

Quali noi li abbiamo descritti, i timbri sono assoluti nello stesso organo, relativi in organi diversi.

CAPITOLO IV.

RESPIRAZIONE.

Chi non possiede l'arte di rendersi padrone del proprio fiato non può chiamarsi cantante vero.

Il fenomeno della respirazione componesi d'una doppia azione: la prima è l'inspirazione, per mezzo della quale i polmoni attirano l'aria esterna; la seconda è l'espiazione, che fa loro rimettere l'aria ricevuta.

Per inspirare facilmente, tengasi il capo ritto, le spalle spianate senza tensione e il petto libero. Poscia con movimento lento e regolare si sollevi il petto, e facciasi rientrare la fontanella dello stomaco. Appena cominciati questi due movimenti, i polmoni andranno dilatandosi fino a che siensi riempiti d'aria.

Se i polmoni si saranno riempiti a gradi e senza scosse potranno ritenere l'aria senza fatica e lungamente. Questa inspirazione lenta e completa chiamasi *respiro*, differente dall'altra ch'è leggera, istantanea, che non dà a' polmoni che un piccolo aumento d'aria pel momentaneo bisogno, e che appellasi *mezzo-respiro*.

In ambo i casi, il passaggio dell'aria per la gola non deve cagionare il più lieve rumore, il quale sarebbe nocevole all'effetto del canto, e produrrebbe secchezza e rigidità nella gola.

Il meccanismo dell'espiazione è inverso di quello dell'inspirazione. Consiste nell'operare per mezzo del torace e del

(1) Questo timbro rende la voce di alcuni cantanti squillante, metallica, potente, quale sarebbe per esempio quella di Levasseur nella frase di *Roberto il Diavolo*, « *Eh quoi! tu trembles déjà?* » Così pure il *re* gigantesco di Lablache nel primo finale del *Matrimonio segreto*, « *Andiam subito a vedere.* » Né dimenticherassi mai il *fa* di Rubini nella notissima frase « *Il mio tesoro intanto,* » e quello di Garcia alla ripresa del motivo: « *Fin che dal vino.* »

diafragma una lenta e graduata pressione sui polmoni ripieni d'aria. Le scosse, i colpi di petto, la caduta precipitosa delle coste e l'istante abbandono del diafragma farebbero scappare il fiato al momento stesso.

In fatti, i polmoni, masse spugnose ed inerti, sono inviluppati in una specie di cono (il torace), la base del quale (il diafragma) è convessa verso il petto. Una sola fessura di poche linee di lunghezza (la glottide), situata all'apice del cono, serve di passaggio all'aria.

Acciò che l'aria possa penetrare ne' polmoni, bisogna che le

coste si allontanino e che il diafragma s'abbassi: allora l'aria riempie i polmoni. Se, in tale stato di cose, lasciassi ricadere le coste e sollevassi il diafragma, i polmoni, compressi da tutti i lati come una spugna sotto la mano, abbandonano all'istante l'aria che avevano inspirato.

Non si lascino dunque ricadere le coste, nè abbandonisi il diafragma che di quel tanto necessario all'alimento de' suoni.

Da questo mezzo fisico dipende la tenuta della voce, di cui più avanti parleremo.

CAPITOLO V.

EMMISSIONE E QUALITÀ DELLA VOCE.

Diamo cominciamento da questo studio, siccome quello che prepara il suono, base del talento dell'allievo. Il più prezioso elemento del canto è la qualità della voce, nè tal verità è mai ripetuta abbastanza. Mio padre diceva sovente che il novantanove per cento del potere d'un cantante viene costituito dalla bellezza della voce. Ogni voce non coltivata, trovasi senza eccezione in parte almeno difettosa, o sotto certi rapporti meno sviluppata di quello che potrebbe comportarlo la sua natura spesse fiate felice. Alcune voci son tremule, altre nasali, altre gutturali, velate, dure, stridule; ve n'ha di quelle mancanti di potenza, d'estensione, di sicurezza, di tenuta, d'elasticità, di pastosità. Spetta al maestro non solamente a togliere ogni difetto naturale o contratto, e combattendo tali difetti, prevenire altre viziose abitudini che a queste potrebbero subentrare, ma altresì discernere e sviluppare di tutte le qualità di suono che può offrire la voce dell'allievo, quella che riunisce maggiormente ogni desiderabile condizione.

Quando si tratti adunque di correggere i difetti della voce, come pure di perfezionarne la qualità, farà d'uopo basarsi sul fatto incontrastabile, cioè: che qualunque modificazione prodotta nel timbro d'un suono ha origine da un'analogia varietà nella disposizione interiore del tubo che percorre la voce. Ogni gradazione di timbro nel suono rappresenterà dunque la posizione data al tubo. E perciò, atteso che un tubo flessibile può subire gradatamente un numero infinito di modificazioni, e corrispondendo nel caso nostro ogni differenza di posizione ad una differenza di suono, possiamo anche asserire che queste differenze di suono son moltiplicabili all'infinito. Fra tutte queste appunto l'allievo dovrà scegliere quella che conviene interamente alla sua voce. Il suono dunque che questi si darà cura di appropriarsi, preferibile in quanto a bellezza d'istrumento, sarà quello che esce rotondo, vibrato, pastoso: importante risultato, cui devono tendere di concerto maestro ed allievo.

Le altre qualità di suono, utili anch'esse a loro luogo, si adopereranno a seconda delle diverse passioni da esprimersi, e noi ne parleremo all'articolo *Stile*.

La purezza maggiore del suono ottiensi: 1.º appianando la lingua in tutta la sua lunghezza: 2.º sollevando mediocrementemente il velo palatino: 3.º allontanando i pilastri dalla base in su. Scopresi allora l'orifizio della laringe, e la faringe riflette una prima volta la colonna sonora in modo d'incamminarla verso la parte anteriore del palato. La voce riflessa di nuovo da questa parte, consistente e vicina all'apertura della bocca, esce spiegata e rotonda. Il cantante dunque conformi il suo istrumento dalla glottide alle labbra, modificando la faringe, i pilastri, la volta palatina, la lingua, l'allontanamento delle mascelle, quello delle labbra, in guisa tale che i raggi sonori dirigansi contro la parte ossea del palato e si riflettano nella

direzione dell'assè della bocca. Così il suono è aumentato, e l'emissione favorita. Se qualche raggio restasse perduto per falsa direzione della parte che serve a riflettere il suono, la voce perderebbe della sua intensità e della sua purezza. Non sapremmo raccomandare abbastanza la più possibile pieghevolezza della faringe e della regione sotto-joidea, dipendendo da tale pieghevolezza esclusivamente l'elasticità e pastosità del suono. Non mancherebbe il suono di uscire duro e strozzato, ogniqualvolta o la parte anteriore del collo o le pareti della faringe fossero irrigidite. Dimostrando in che modo si ottengano i timbri gutturale, nasale, rauco, ecc. abbiamo anche insegnato a riconoscerli ed evitarli. (*Ved. Estratto della Memoria*).

MODO DI DISPORRE LA BOCCA.

Il modo di disporre la bocca nel canto fu anche pegli antichi maestri riguardato sempre siccome cosa della massima importanza. Essendo le labbra quelle che segnano il limite del tubo pel quale scorre il suono, ne segue, che per quanto bene fosse appreso dall'allievo il modo di disporre questo tubo, ogni effetto sarebbe perduto se la bocca fosse male disposta. Una bocca aperta ovalmente a guisa di pesce produce suoni di carattere lamentoso e borbottante; le labbra spinte avanti a forma d'imbuto danno una voce dura ed abbaiente; la bocca troppo aperta e che lascia i denti troppo scoperti, dà un suono aspro: come invece il tenere i denti stretti produce suoni aggrinzati. L'unico modo ragionevole di muovere le labbra è quello di avvicinarne od allontanarne l'estremità. Posto che il dato spazio tra le due file di denti debba essere invariabile, riesce evidente che la sola maniera d'ingrandire l'uscita del suono sta nell'allontanamento delle estremità della bocca; e trovandosi i denti allora compressi dalle labbra ne risulterà guadagno sensibile nella voce. Se invece volessi aumentare tale uscita col mezzo dell'allontanamento delle labbra in senso d'altezza, se ne otterrebbe al contrario il ravvicinarsi delle estremità, e arrotondandola, si diminuirebbe l'apertura della bocca, e da ciò l'assordimento della voce, la nessuna distinzione delle vocali, l'articolazione inceppata, la fisionomia tesa, ecc.

Tosi (1) nel 1723, e più tardi anche Mancini (2), piantano per base « che il cantante debba disporre la bocca come quando sorride naturalmente, cioè in modo che i denti superiori si trovino a perpendicolo degl'inferiori, e l'apertura che li separa sia media e naturale, vale a dire nè ristretta nè allungata di troppo (3) ».

Passiamo allo studio de' suoni.

§ 1.º Colpo della glottide.

Tengasi il corpo ritto, tranquillo, ben equilibrato sulle gambe, lontano da qualsiasi punto d'appoggio (4); aprasi la

(1) *Opinioni di cantori antichi e moderni.*

(2) *Osservazioni pratiche sopra il canto figurato.*

(3) Facciasi distinzione tra il maggiore o minore aprirsi della bocca, e la fisionomia ridente.

(4) Vedi *Respirazione*. — Fo tenere le braccia all'indietro, per lasciar libero il movimento del petto.

bocca, non nella forma ovale d'un O, ma allontanando la mascella inferiore dalla superiore, e ciò lasciandola cadere pel suo proprio peso; e si ritirino un poco le estremità della bocca, senza però giungere alla posizione del sorriso. Questo movimento farà tener le labbra mollemente compresse su i denti, ed aprirà la bocca in giuste proporzioni, dandole ad un tempo una forma aggradevole. Tengasi la lingua abbandonata ed immobile (senza elevarla nè alla radice nè alla punta); e per ultimo allontanisi la base de' pilastri, e rendasi pieghevole e pronta tutta la gola. In tale posizione si aspiri *lentamente e lungo tempo*. Ciò fatto, appena i polmoni saran riempiti d'aria, attacchisi il suono con tutta nettezza sulla vocale A ben chiara mediante un piccolo colpo secco della glottide, e senza dare la minima tensione nè alla parte costituente l'organo vocale, nè a qualunque altra del corpo. La vocale A sia presa precisamente dal fondo della gola, perchè nessun ostacolo s'opponga all'uscita del suono.

Questo colpo della glottide sarà preparato chiudendola momentaneamente, il che arresta ed accumula l'aria a questo posto; poi, come vi succedesse una rottura col mezzo d'una molla, la si apre mediante un colpo secco e vigoroso, non dissimile dall'azione delle labbra nel pronunziare energicamente la consonante *p*. Questo colpo di gola può assomigliarsi anche all'azione della volta palatina eseguendo il movimento necessario all'articolazione della sillaba *ca*.

§ 2.º Registro di petto. (VOCI DI DONNA).

Innanzi che sugli altri, le donne dovranno esercitarsi sui suoni  che noi prescegliamo come generalmente

facili. Se non si sbaglia nel modo di attaccarlo, il suono riuscirà puro e caratterizzato. Lo si tenga breve tempo, e lo si riprenda più fiate. Poi si passi al semitono superiore, e così

fino al  dal quale si discenderà per semitoni fino al suono più basso che si potrà emettere senza sforzo.

Più si ascenderà partendo dal , e più converrà

aprire il fondo della gola, avendo cura a tale uopo che la vocale *a* sia il più possibilmente aperta, senza però che la bocca si spalanchi in guisa di rendere il suono gutturale, che una espressione triviale, ma dall'uso consacrata, appella voce di *anitra* (1).

Dato il caso che uno dei suoni del registro di petto si rifiuti d'uscire, prendasene un altro del quale si sia già sicuri, e sulla vocale *a* ben chiara facciasi un vigoroso portamento di voce fino a condursi al suono renitente: al quale bisognerà pur dare una lunga tenuta affine di stabilirlo; e procedendo con tale sistema dal cognito all'incognito, si svilupperà tutta la voce di petto in timbro aperto; ben inteso, che, ed in questo e negli altri esercizj, farà d'uopo di tutto il rigore sulla giustezza d'intonazione.

Siccome base dell'insegnamento, questa prima lezione ha bisogno d'essere sommamente ripetuta; e raccomando di nuovo di por attenzione al colpo della glottide, perchè da questo solo dipende la purezza e la sicurezza nell'attacco de' suoni. I suoni bassi non si attacchino con forza.

(1) *Canard*. Così in Francia. (Nota del Traduttore.)

(2) Avviene talvolta di dover ricorrere alle vocali interamente chiuse.

Guardiamoci bene dal confondere il colpo della glottide con quello di petto che rassomiglia alla tosse, od allo sforzo che si fa allorchè vuolsi cacciare dalla gola qualche corpo estraneo che l'irriti. Il colpo di petto fa perdere una grandissima parte della respirazione, fa uscire la voce aspirata, soffocata, incerta nell'intonazione. Sola funzione del petto deve esser quella di alimentar d'aria i suoni, non mai di spingerli ed urlarli.

Abbiassi pur cura che l'intonazione non sia mai cercata colla voce, strascinando i suoni fino a che la si abbia raggiunta: ella dev'essere colpita a dirittura e con sicuro ardore. E perciò, dopo che l'allievo si sarà ben preparato, con un colpo di glottide e sulla vocale *a* attaccherà il suono, giusto, secco, puro e caratterizzato. Ciò dipenderà dalla conveniente disposizione della faringe allontanando i pilastri ed abbassando il velo palatino.

Osservinsi tali precetti scrupolosissimamente, chè da questo solo dipende la giustezza e purezza de' suoni.

Non si gonfi la base della lingua, nè si spinga verso l'arco del palato; ciò renderebbe la voce gutturale e strozzata; nè si elevi la punta della lingua chè toglierebbe al suono la nettezza.

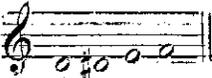
Tali osservazioni devono essere applicate ad ogni registro, ad ogni vocalizzazione.

L'esperienza m'è apprese a non far nel corso degli studj oltrepassare in registro di petto il , anche se la

voce si trova disposta ad ascendere maggiormente. Più tardi, e quando l'allievo sarà molto avanzato, sarà permesso di fargli oltrepassare questi limiti in frasi di grande vigore, se però prenderà i suoni acuti senza stento. Ne darò esempj nella parte che tratta dello stile.

§ 3.º Registro di falsetto. (VOCI DI DONNA).

Si passerà quindi allo studio del falsetto.

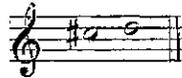
A cagione della estrema esilità de' suoni 

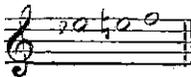
nasce talvolta che riesce difficile lo stabilirli; allora, come nei casi precedenti, partasi da un suono dello stesso registro che si emetta spontaneamente, e vadasi a poggiare sul suono incerto mediante portamento di voce assai marcato. Si potranno negligere i suoni inferiori al *re b*.

Sia cura del maestro lo insistere perchè i suoni si emettano in falsetto puro, e perchè sieno attaccati col colpo della glottide.

La qualità di questi suoni è spesse volte infantile; parecchie altre velate. Il primo difetto correggesi col timbro chiuso, restringendo la vocale *a* quasi a sembrare un *o* (2); il secondo invece si combatterà col timbro aperto, servendosi della vocale *a* ben chiara.

Il registro di falsetto esaurisce prontamente il fiato, e non è che col tempo e coll'esercizio che si rimedia a questo inconveniente.

Molte volte le ultime note  del registro di falsetto sono aride, senza carattere, quando invece le susseguenti

 che sono le prime del registro di testa, of-

fronsi rotonde e pure. Tale rotondità, non avendo origine che dalla disposizione della faringe, sarà comunicabile anche alle note precedenti arcuando il velo palatino. Adunque *questi due registri s'uguagliano* mediante la posizione assunta dalla faringe nel timbro chiuso.

§ 4.^o *Registro di testa. (VOCI DI DONNA).*

La rotondità è il carattere del registro di testa. Talvolta questo registro trovasi arido per troppa giovinezza dell'allievo: ed allora è forza attendere che l'età fortificando la voce comunicata al registro quella pienezza che gli manca; altre volte l'aridità dipende da inabilità dell'individuo: si opererà la medesima correzione sull'organo dirigendo la voce sulla sommità della faringe; come già s'è detto. Ma in nessun caso deve oltrepassare il *sol*; chè maggior numero di voci devono la loro distruzione all'abuso de' suoni acuti piuttosto che alla vecchiaja.

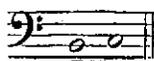
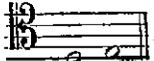
Generalmente ritienesi che i suoni acuti si perdano per mancanza d'esercizio; al contrario devono invece essere economizzati anche nelle voci per natural tessitura altissime.

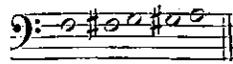
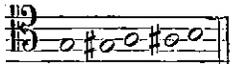
Non è che allorché la gola si sarà resa flessibile, che si potrà azzardarsi ad allargare i limiti che noi qui segniamo; ma per raggiungere tale scopo, non facciasi mai uso de' suoni filati; farà d'uopo esercitarsi colle agilità; poichè è sempre più facile colpire in una volata di slancio un suono che attaccato isolatamente rifiuterebbe di prodursi; ed è così che possono toccarsi poco a poco gli estremi limiti della voce. Ma bisogna procedere moderatamente, e dar tempo ad ogni nuovo avanzamento di ben sistemarsi: giacchè in proporzione de' progressi la conformazione della gola va soggetta necessariamente a modificazioni che han bisogno di tempo per divenire stabili e normali.

§ 5.^o *Voci d'uomo.*

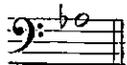
Quanto abbiam detto relativamente ai tre registri della voce di donna, si può applicare a' medesimi registri nell'uomo, avuto riguardo pertanto alle osservazioni seguenti.

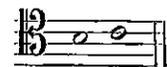
I bassi ed i tenori dovranno attaccare i suoni nello stesso modo indicato per le donne. I bassi cominceranno in voce di

petto dal  ed i tenori dal . I suoni

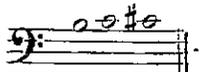
dei bassi ed i suoni  

dei tenori offrono un fenomeno meritevole d'attenzione, ed è: che se non vi si mette una diligente cura, riesce assai difficile di emetterli in timbro aperto; poichè la faringe tende continuamente a chiuderli; e ne risultano da ciò note mancanti d'energia e metallo, e stancanti altresì l'esecutore. È mestieri dunque combattere siffatta tendenza e servirsi dell'unico mezzo che valga a consolidare questa parte dell'estensione vocale, cioè impiegare il timbro aperto allargando la vocale *a* sempre

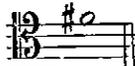
maggiormente. Non è che al *la b*  per i bassi ed al

 per i tenori che si potrà cominciare ad arro-

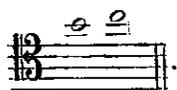
tondare ma leggermente il suono dove il timbro assolutamente aperto riuscirebbe troppo sbiadato. E si continuerà ad arrotondare (facciasi ben attenzione che dico soltanto arrotondare il

suono, non adoperare il timbro chiuso) i suoni .

Dal *re* in poi, ambidue i timbri sono applicabili; ma non si accinga allo studio del chiuso in questi ultimi suoni, innanzi d'essersi bene impadroniti dell'aperto, che quantunque più difficile ad ottenere in questa parte d'estensione, è però il solo che possa dare l'intero sviluppo ai suoni suddetti. Il negligenza questo mio avvertimento, sarebbe esporsi al velamento e soffocamento della voce.

Negli esercizi i tenori non oltrepassino il  di

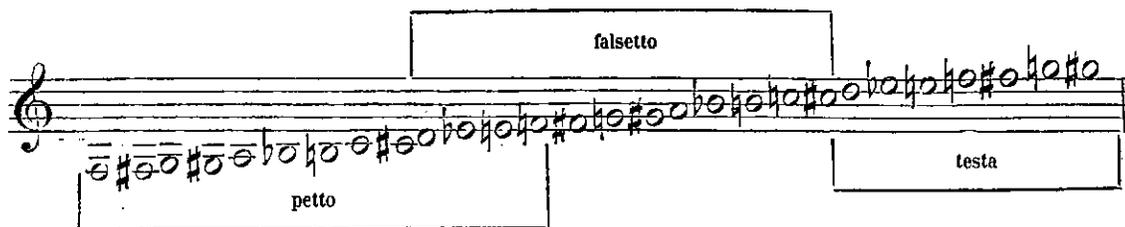
petto: ed anzi, più sovente ancora, prendano il falsetto al *re*

e lo continuino fino al .

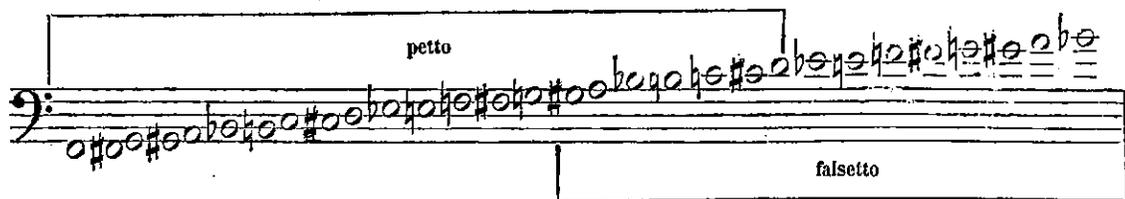
QUADRO GENERALE PER L'EMMISSIONE DE' SUONI.

OGNI SINGOLA VOCE S'ASTENGA DALL'OLTREPASSARE I LIMITI CHE LE SON PROPRI.

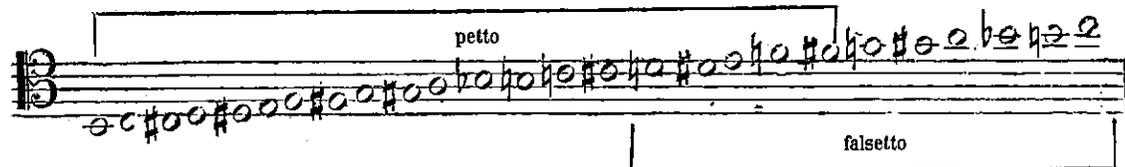
Voci di Contralto, Mezzo-Soprano e Soprano.



Voci di Basso e Baritono.



Voci di Tenore e Contraltino.



CAPITOLO VI.

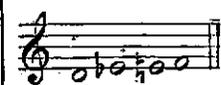
UNIONE DE' REGISTRI.

§ 1.º *Voci di donna.*

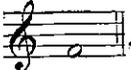
Come già dissimo, abbenchè dall'applicazione del registro di petto si possa tirare immenso partito, ed anzi quantunque l'abbandono dei suoni ch'egli abbraccia privi il cantante dei più vivi effetti drammatici, de' contrasti i più felici, pure egli è generalmente dai maestri rinegato e rigettato, e cagione n'è il pericolo di porre a soqquadro l'organo intero dell'allievo collo studio di questo registro non avvalorato sufficientemente da profonde cognizioni, nonchè lo spavento della lunga e difficile fatica che costa l'unione di questo con quello di falsetto; e giudicossi cosa più semplice e più naturale di vincerne la difficoltà col nemmeno tentarla.

Allorchè siasi bene stabilita la voce di petto, il che non richiede che pochi giorni, converrà immediatamente porsi allo studio di riunire tale registro con quello che sussegue. Tal fiata scopresi che la natura stessa ha prevenuto tale studio, ma voci così favorite sono ben rare. Questo studio tanto necessa-

rio è pressochè sempre male accolto dall'allievo: sta al maestro ad abilmente regolarlo, e ad avere la massima cura della voce a lui affidata. Si eserciti adunque l'allievo a passare alternativamente d'un registro all'altro su ciascuno de' suoni

, senza interruzione e senza aspirare nel mo-

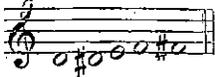
mento del passaggio. Questo succedersi di registri dovrà eseguirsi d'un solo fiato; e da principio i passaggi d'uno all'altro registro sien pochi ed eseguiti con lentezza, marcandone ben distintamente il distacco; in seguito si aumenti la celerità e il numero delle successioni. L'attacco del suono sia ora di petto ed ora di falsetto. Ed anzichè schivare, marchisi bene sensibile quella specie di singhiozzo che succede nel passaggio di registro, non essendo che il solo continuato esercizio che potrà addolcirlo da principio, e farlo sparire più tardi.

I suoni di petto non oltrepassino il .

Quando però abbiassi acquistata una certa facilità, sarà lecito estendersi .

Non si cerchi di diminuire la pienezza e la forza de' suoni di petto, come pure devesi dare al falsetto tutta l'energia di cui è suscettibile. Do' questo avvertimento, perchè è opinione di taluni esser meglio ridurre la potenza del registro più forte alle proporzioni di quella del più debole; il che è affatto erroneo, comprovandoci l'esperienza che un simile procedere non farebbe che impoverire la voce. Nè ceda l'allievo all'istinto che

lo porta ad aspirare i suoni di falsetto nel momento che abbandona il registro di petto, sia che questo esercizio facciasi su d'un suono solo, quanto su due suoni diversi. Faccio coincidere i due registri di petto e di falsetto su i cinque suoni

 acciocchè si acquisti la facoltà di cambiare di registro a piacimento su qualunque di queste note.

§ 2.º *Voci d'uomo.*

Le regole esposte convengono istessamente ed alla voce di tenore ed a quelle di donna. Se anche i bassi ed i baritoni amano riunire i registri di petto e falsetto, non hanno che a fare il medesimo studio, una terza minore più basso.

ESERCIZIO SPECIALE PER L'UNIONE DEI REGISTRI DI PETTO E DI FALSETTO.

N.° 1. Falsetto.....
VOCE
Petto.....
PIANO-FORTE
ecc. e così sul sul sul

N. 2. Falsetto.....
Petto.....
ecc. ecc. ecc.
così pure sui suoni sui suoni sui suoni

N.° 3. Falsetto.....
Petto.....
ecc. ecc. ecc.
così pure sui suoni sui suoni sui suoni

N.° 4. Falsetto.....
Petto.....
ecc. ecc. ecc.
così pure sui suoni sui suoni sui suoni

CAPITOLO VII.

DELLA VOCALIZZAZIONE ED IN ISPECIAL MODO DELL'AGILITÀ.

Vocalizzare significa cantare sopra vocali. Noi ristigueremo però il vago significato della parola *vocalizzazione* alla semplice *agilità della voce*, ed esamineremo tale facoltà sotto ciascuno de' suoi rapporti.

E perciò *vocalizzare* secondo noi significherà:

Eseguire colla voce, alternativamente su tutte le vocali,
 In ambi i timbri,
 Ne' tre registri,
 In tutta l'estensione della voce,
 In tutti i gradi di forza,
 In tutti i gradi di celerità,
 Qualunque passo:
 Portandolo;
 Legandolo;
 Martellandolo;
 Pichettandolo;
 Aspirandolo (maniera eccezionale);
 Marcandone ogni differente inflessione;
 Facendovi delle sospensioni;
 Combinandovi tutti questi mezzi (4).

L'utilità di questo studio complicatissimo non si restringe soltanto a fornire al cantante tutti i materiali che più tardi dovrà impiegare; ma ancora egli è il solo che mette l'organo in istato di passare prontamente e con facilità per qualunque intonazione; è il solo, come già dissi, che eguagli tutta l'estensione della voce e ne renda di questa famigliare ogni parte; ed è questo studio insomma che solo porge il mezzo di sviluppare tutti gli acuti possibili alla voce senza sforzo dell'organo.

§ 1.º Portamento di voce.

Chiamasi *portare la voce*, allorchè la si conduce d'un suono ad un altro passando per tutti i suoni intermedj possibili. Il portamento di voce può limitarsi all'intervallo d'un semitono, come può abbracciare anche tutta l'estensione della voce. Contasi il principio della sua durata dall'ultima porzione della nota che si abbandona per trascinarsi all'altra. La maggiore o minore celerità sta in ragione del movimento del passo cui appartiene.

Il portamento può farsi passando dal *piano* al *forte* o dal *forte* al *piano*, e può essere *assolutamente piano* od *assolutamente forte*. E questi diversi modi d'esecuzione gli son sempre applicabili sia che il portamento ascenda, sia che discenda.

Il portamento di voce serve anche ad eguagliare i registri, i timbri e la forza della voce.

La voce non farà che toccare appena la nota reale esagerandone il portamento stesso.

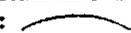
Le scale de' numeri 32 al 37 sono i migliori esercizj per acquistargli ardore e prontezza.

Si indica così: 

§ 2.º Agilità di portamento.

Con questo nome vien significata una successione di suoni che sien legati da portamenti di voce. Questa maniera d'esecuzione è *eccezionale*; ed è l'ultima da studiarsi. È necessario soprattutto non incorrere nel difetto, dominante in Francia, di attaccare i suoni con portamento di voce inferiore. È un

difetto che può paragonarsi a quello del colpo di petto. E si l'uno che l'altro distruggono la più bella melodia, e si attirano il biasimo dell'uomo di gusto.

L'agilità di portamento s'indica collo stesso segno del portamento semplice: 

§ 3.º Agilità legata e granita.

Appellasi *legare i suoni*, il passare da un suono all'altro, nettamente, prontamente, e con naturalezza, senza che la voce s'interrompa o si strascini su d'alcun suono intermedio.

Un esempio di siffatto modo d'esecuzione lo abbiamo negli organi e negli stromenti a fiato, i quali legano i suoni, senza strascinio nè interruzione; ed è questo il principale risultato cui mira lo studio dell'agilità. Il legamento de' suoni forma la qualità predominante dell'agilità: le altre maniere non sono che a questa subordinate, e non si adoperano che a titolo di varietà impiegate a maggior colorito.

Perchè possa dirsi che l'agilità legata riunisce tutti i caratteri della perfezione, fa di bisogno che l'intonazione sia d'un irreprensibile giustezza, che abbiavi perfetta eguaglianza di valore, forza e timbro fra tutte le note, e che tutti i suoni insieme, sieno legati d'uno stesso grado l'un l'altro. Ritengo che a ciò richiedasi non meno d'un anno e mezzo di buono studio.

Non riesce sempre possibile d'ottenere direttamente l'agilità legata, tanto più se la gola dell'allievo trovasi avere delle tendenze viziose, o naturali o contratte, le quali lo portino ad una esecuzione pesante, stentata, confusa, sdruciolante. Questi difetti si potranno combattere martellando una ad una tutte le note (*Vedi* Agilità martellata). Se dopo due o tre mesi di studio, questo mezzo riuscisse insufficiente, devesi in tal caso ricorrere ai suoni pichettati (*Vedi* Agilità pichettata), poi ricondursi ai precedenti ed alternarli.

Quando l'organo abbia acquistato una bastante elasticità, si potrà riprendere lo studio dell'*agilità legata*.

Se l'esecuzione fosse aspirata, a colpi, come per esempio (2) il passo



Io t'a - do-ho-ho-ho-ho-ho-ho-ho-ro.

Invece di:



Io t'a - do - - - - - ro.

Allora ricorrasì all'agilità di portamento come mezzo di correggere questo nuovo difetto.

Essendo il *legato* la qualità più costante di qualsiasi agilità, si pensò di non servirsi d'alcun segno per indicarla; e per lo appunto ogniquale volta si rinverranno i passi senza indicazioni,

(1) Nel 1780, Martini chiamava non senza ragione le varietà di coloriti, *gli accenti della voce*.

(2) L'allievo potrà conoscere che aspira, se ponendosi vicino alla bocca una candela accesa, ne agita molto la fiamma, od anche la spegne.

se ne sottintenderà l'esecuzione legata, evitando egualmente di portarli, o martellarli, oppure pichettarli.

§ 4.º *Agilità martellata.*

Lanciar i suoni rendendoli ad un tempo distinti, e poggiando sopra ogni uno partitamente, senza nè staccarli nè abbandonarli, è ciò che appellasi *martellare i suoni*. Si raggiungerà tale scopo col supporre di dover far intendere a chi ascolta la ripetizione o il ribattimento della stessa vocale tanto numero di volte quante sono le note componenti il passo; e ciò senza discontinuare il suono nè coll'aspirazione nè altrimenti. Si eseguirà al tempo medesimo una debile pressione dello stomaco per ciascuna vocale, in modo che la faringe provi ad ogni suono un leggero dilatamento. Esempio:



e non



Il doppio vantaggio che ricavasi da questa specie di agilità sta nel correggere l'abitudine di precipitare i suoni, e nel contribuire alla maggior uscita della voce; essa è preferibile alle altre pei bassi e per le voci sorde; ed è d'altronde uno dei principali mezzi di colorito ne' passi. L'agilità martellata conviene in principal modo ai passi diatonici, ed alle volate per conseguenza. Il maestro giudicherà il momento opportuno per alternare questa maniera coll'altra. In seguito si impiegherà il legato e il martellato, come due mezzi l'uno dall'altro distinti, e che nulla devono più aver di comune, ad eccezione delle scale discendenti, ch'è sempre ben fatto d'appoggiare un poco verso la fine ne' suoni



Bisogna ben guardarsi dal confondere i suoni martellati coi colpi di petto. I primi vengono prodotti dall'impulsione data alla prima onda sonora di ciascun suono per dargli spicco maggiore, il che deve succedere senza che le vibrazioni dell'aria vengano un solo istante interrotte; senza che scappi la menoma particella d'aria insonora; dove i colpi di petto, all'incontro, non sono che viziose aspirazioni precedenti il suono e toglienti la sua purezza al momento dell'attacco; essi fan perdere inutilmente il fiato e danno al canto l'apparenza d'un rider serio, in egual misura strano ed insopportabile.

I suoni martellati s'indicano coi punti e colla legatura:



§ 5.º *Agilità pichettata.*

I suoni si chiamano pichettati, allorquando si attaccano individualmente con un colpo di glottide in guisa di staccare gli uni dagli altri. Quando, invece di solamente attaccarli col colpo di glottide e di abbandonarli all'istante, dassi loro una leggera inflessione che ne prolunga la durata, chiamansi allora *flautati* o ad *eco*.

I primi vengono indicati con punti, i secondi con virgole sovrapposte alle note,



il che equivale a

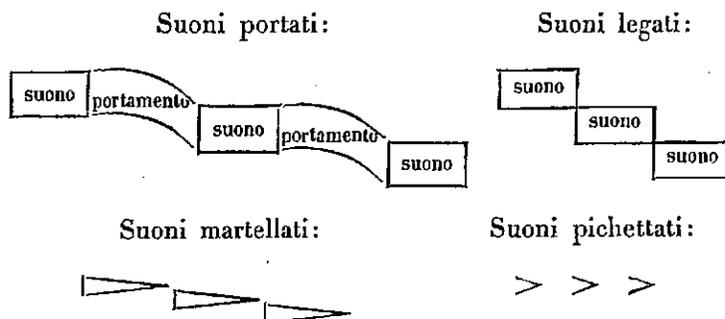


Oltre il brio che danno ad un pezzo, quando sieno adoperati con gusto, servono anche a dare elasticità ad una gola non pieghevole.

§ 6.º *Agilità aspirata.*

Di questo modo d'agilità formante eccezione parleremo più tardi alla pagina 47.

Se fosse possibile di presentare all'occhio de' segni esponenti le differenti maniere d'eseguire un passo, io li farei così:



Ho riportato in questo luogo alcuni degli esempj contenuti nel libro d'esercizj di mio padre (*Edizione di Gio. Ricordi, N.º 9068*); perchè tali esercizj son divenuti classici, e perchè ritengo che nessun altro vi si potrebbe sostituire.

PORTAMENTO DI VOCE

Nº 5

CANTO

PIANO

Musical notation for measures 1-5. The vocal line (CANTO) is in a single treble clef with a common time signature (C). The piano accompaniment (PIANO) consists of two staves: a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the vocal line, with a piano accompaniment of chords and moving lines.

6

Musical notation for measures 6-7. The key signature changes to one sharp (F#). The time signature changes to 3/4. The vocal line continues with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes.

7

Musical notation for measures 8-9. The time signature changes to 2/4. The vocal line has a more melodic, flowing character with slurs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

8

Musical notation for measures 10-11. The time signature changes to 2/4. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass line.

9

Musical notation for measures 12-13. The time signature changes to 2/4. The vocal line has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass line.

40

Musical notation for measures 14-15. The time signature changes to 2/4. The vocal line has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass line.

Quegli che volesse giungere al punto di fare con agilità la *volata*, senza essersi prima esercitato su due note, poi sopra tre, ecc. incorrerebbe il rischio di non eseguir mai bene alcuna specie di passo. Dalla esecuzione nitida di due note dipende quella di tre, quattro, cinque e d'un numero anche maggiore. Egli è per questo che bisogna applicarvisi colla più scrupolosa attenzione.

L' *Agilità ascendente* è più difficile della *Agilità discendente*. La voce, nell'ascendere, rallenta i suoni; al contrario, discendendo, li precipita. Questi due difetti verranno corretti giungendo a dare una forza eguale a tutte le note, le quali d'altronde dovranno essere perfettamente legate e distinte.

Nel seguente *Esercizio N.º 11*, si avrà cura di evitare che la nota più alta sia *calante* e che la più bassa sia *crescente*: doppio pericolo, a cui ci espone la tendenza naturale dell'organo a diminuire le distanze.

L' *Esercizio N.º 11*, non dev'essere puntato.

11 *Lento*

L' *Esercizio* che segue vuole una particolare attenzione. Quando lo si replica più volte di sèguito, la terza maggiore cala, ovvero la tonica cresce: spesso ciascuna delle due note tende a ravvicinarsi all'altra.

12 *Lento*

Bisognerà esser precisi a dare lo stesso valore tanto alle note discendenti che alle ascendenti; altrimenti succederà, nella replica del passo, che i suoni FA, MI, RE, DO riesciranno a un tempo stesso scivolati e precipitosi, mentre al contrario i suoni DO, RE, MI, FA andranno a rilento.

13 *Lento*

14 *Lento*

15 *Lento*

Se non si porrà studio a render sicura l'intonazione della *Sensibile*, questa nota riuscirà quasi sempre calante, tanto ascendendo che discendendo.

16

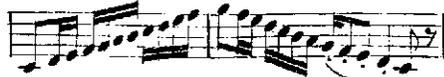
Il semitono dal 3º al 4º grado e dal 7º al 8º riuscirà giusto se si avrà cura di tener alto il 5º ed il 7º grado, ossia la *Mediante* e la *Sensibile*. In queste intonazioni, e principalmente in quella del 7º grado, si peccherà meno eccedendo che difettando d'elevazione. Avrebbe luogo il contrario sul 4º grado. Quando una scala discendente riesce stonata; si può esser sicuri che dipende dai due semitoni che non sono giusti, perchè il 3º e il 7º grado sono calanti.

17 *Lento*

18

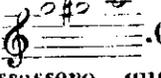
19

Se le prime note d'una scala discendente precipitano strisciando, bisognerà studiarsi di renderle sicure senza dilatare la gola nè ingrossar la voce. Se lo stesso succedesse negli ultimi suoni della scala medesima bisognerà rallentarli col rinforzarli e martellarli, (Vedi Pag^a 44); e si faccia posa sulla penultima nota, P. E:



e così dicasi di tutte le altre scale.

20

In questo luogo consiglierò per la seconda volta di non mai ascendere più alto delle note . Questo divieto deve pure estendersi a tutti quegli esercizi, che svoltane la data forma oltrepassassero queste note. In conseguenza bisognerà trasportare tali esercizi in tutti que' toni che permettano alla voce di restare entro questo limite. I Tenori e i Bassi prenderanno per guida le istruzioni contenute nella Pag. 44.

21

Coll'indicare l'ultima nota d'ogni scala della durata eguale alle precedenti, fu nostra mente d'insegnare che devesi abbandonarla sul momento. Se nello studio degli Esercizj si è contratto il difetto di prolungare l'ultimo suono facendo ciò che volgarmente chiamasi delle *cote*, egli è sicuro che questo difetto si riprodurrà in ogni pezzo.

22

23

24

25

Per poco che si acceleri il movimento di quelle scale nelle quali la 4^a nota è tenuta siccome ai N^o 26, 30, 37, 58, ecc riesce ben difficile lo staccarsi da questa prima nota al momento preciso, e quasi sempre se ne esagera il valore. Questo difetto rallenta il movimento delle scale: val meglio che lo slancio prorompa colla 4^a nota.

26

27

28

29

Si respiri
a lungo
e lentamente

Si respiri

Si respiri

30

31

In generale le distanze ascendenti di ottava e di decima sono calanti. Al contrario il più delle volte le stesse distanze discendenti sono crescenti. Se si avesse la precauzione di render pieghevole la gola, questa disposizione renderebbe l'intonazione più facile, ed agevolerebbe nello stesso tempo il passaggio dal registro di falsetto a quello di petto in timbro aperto.

Tutte le scale si canteranno da principio con lentezza, e respirando ad intervalli (Vedi Pag. 5 e 4), in séguito la crescente facilità permetterà all'Allievo di accelerarne l'esecuzione, e di respirare con minor frequenza; finalmente potrà eseguirle in tutta la loro rapidità e senza prender respiro.

Musical score for measures 32-35. It consists of five staves. The top four staves are for a vocal line, and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a series of ascending and descending scales with slurs and accents.

Musical score for measures 36-40. It consists of five staves. The top four staves are for a vocal line, and the bottom two are for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music continues with ascending and descending scales, including some trills and slurs.

Musical score for measures 56-57. It consists of three staves. The top two staves are for a vocal line, and the bottom one is for piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features ascending and descending scales with slurs and accents.

38

39

Musical score for measures 38 and 39. The first two staves (treble clefs) contain complex, rapid sixteenth-note passages. The third and fourth staves (grand staff) contain a piano accompaniment consisting of chords and eighth notes.

Musical score for measures 40 and 41. The first two staves (treble clefs) contain complex, rapid sixteenth-note passages. The third and fourth staves (grand staff) contain a piano accompaniment consisting of chords and eighth notes.

40

41

42

43

Musical score for measures 40, 41, 42, and 43. The first four staves (treble clefs) contain complex, rapid sixteenth-note passages. The fifth and sixth staves (grand staff) contain a piano accompaniment consisting of chords and eighth notes.

Tutti i seguenti Esercizj offriranno spesso il passaggio del registro di petto a quello di testa, e viceversa. Ben lungi dall'evitar questo passaggio, bisognerà farlo sentire arditamente ogni volta che nell' Esercizio si presenterà. Il tempo e la pazienza faranno scomparire la separazione, urtante sulle prime, dei due registri.

Quando si sarà giunti al punto di poter cantare d'un sol fiato la scala ascendente e discendente, bisognerà sopprimere le pause che le separano. In questo caso si potrà accompagnare ogni scala con un solo accordo.

Le note della terzina devono essere tutte tre eguali *in valore*: per ottenerlo, bisogna dare una specie d'accento alla nota sfuggente, che in generale è la seconda - Sta poi nel carattere della terzina che si accenti la prima nota.

Esempio 



Figure di due note

Figure di tre note

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

L' Esercizio N° 53 e tutti quelli che presentano del pari l'intervallo del tritono compreso fra il 4^{to} e il 7^{mo} grado, vogliono una particolare attenzione. I tre toni interi consecutivi sono duri all'orecchio, e si ha sempre una tendenza ad abbassare d'un semitono la quarta eccedente: questo abbassamento sviluppa una modulazione che vuolsi evitare dovunque essa non è marcata, onde avvezzare l'Allievo a questa difficoltà. Le quarte e le quinte sono in generale d'un'ardua intonazione; è quindi mestieri l'esercitarvisi.

Figure di quattro note

The image shows a series of musical exercises for the piano, each consisting of a sequence of four-note figures. The exercises are numbered 56 through 68, with a grand staff exercise at the bottom numbered 69. The music is written in 2/4 time and uses a treble clef for the single-line exercises and a grand staff for the final exercise. The figures are designed to practice tritone intervals and other challenging intervals mentioned in the text above.

L'Allievo svilupperà tutti gli esercizi che qui sono soltanto indicati, e per questo oggetto veggasi a pag. 66.

This block contains a single line of musical notation for exercises 69 through 78. Each exercise is a sequence of four-note figures, continuing the practice of tritone and other intervals. The exercises are numbered 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, and 78.

La divisione per sestuple s'accenta non a tre a tre, il che darebbe a questa figura il carattere della *terzina*, ma a gruppi di due o di sei note. In generale, per dare in qualunque modo un giusto ritmo, è mestieri accentare la prima nota del gruppo.

79 Figure di 6 note.

Musical score for 6-note figures, measures 76-93. The score is written in 6/8 time and consists of 18 staves. Each staff contains a sequence of six notes, with the first note of each group being accented. The notes are arranged in a specific rhythmic pattern, and the groups are repeated throughout the section.

Musical score for 6-note figures, measures 94-107. The score is written in 6/8 time and consists of 14 staves. Each staff contains a sequence of six notes, with the first note of each group being accented. The notes are arranged in a specific rhythmic pattern, and the groups are repeated throughout the section.

N.B. Tutte le linee continuano nella riga di contro

108 *Figure di 8 note.*

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118 119 120 121 122 123 124

125 126 127 128 129 130 131 132

The main musical score consists of ten staves of treble clef notation, each containing a dense, rhythmic melody. The notation is characterized by frequent sixteenth and thirty-second notes, often grouped in beams. The bottom staff is a grand staff, with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line, containing a sparse accompaniment of chords and single notes.

This section contains two staves of musical notation. The first staff is numbered 433 through 440, and the second staff is numbered 441 through 448. Both staves feature a continuous, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, similar to the main score above.

P 45081 Q.

149

450

451

452

453

454

455

Quando la voce si manterrà inalterabilmente pura sulla vocale A, allora sarà tempo di esercitarsi sulle altre vocali E ed O chiuse, E ed O aperte (*Vedi sulla pronuncia. Parte II.*) Le vocali I e U si studieran più tardi e solo quanto sarà necessario perchè la voce vi sia abituata

456 *Figura di 12 note*

456

457

458

459

460

461

462

463

464

(N.B. Tutte le linee continuano nella pagina di contro)

465 Figure di 46 note

466

467

468

This section contains four staves of musical notation for exercises 465, 466, 467, and 468. Each exercise is a single melodic line in treble clef, consisting of a continuous sequence of notes. Below these is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef) with chords and a simple bass line.

Le otto seguenti scale e loro combinazioni (1) sono un ottimo esercizio per rammorbidire la gola e dar dello spicco si manifesta tanto maggiormente in quanto il passo medesimo si ripete assai spesso.

469 Figure di 32 note

470

471

472

473

474

475

476

This section contains eight staves of musical notation for exercises 469 through 476. Exercises 469-475 are single melodic lines in treble clef, each consisting of a continuous sequence of notes. Exercise 476 is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef) with chords and a simple bass line.

(1) 477

478

479

480

This section contains four staves of musical notation for exercises 477, 478, 479, and 480. Each exercise is a single melodic line in treble clef, consisting of a continuous sequence of notes.

all'esecuzione. Noi abbiamo diggià notata la tendenza della gola a diminuire le distanze; questa tendenza

P 45081 0.

485

486

This system contains two systems of music. The first system (measures 485-486) features a treble clef with a common time signature (C) and a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The second system (measures 485-486) features a grand staff with treble and bass clefs, showing a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

487

This system contains two systems of music. The first system (measures 487-488) features a treble clef with a common time signature (C) and a melodic line with some rests. The second system (measures 487-488) features a grand staff with treble and bass clefs, showing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

488

This system contains two systems of music. The first system (measures 488-489) features a treble clef with a common time signature (C) and a melodic line with some rests. The second system (measures 488-489) features a grand staff with treble and bass clefs, showing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

This system contains two systems of music. The first system (measures 489-490) features a treble clef with a common time signature (C) and a melodic line with some rests. The second system (measures 489-490) features a grand staff with treble and bass clefs, showing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

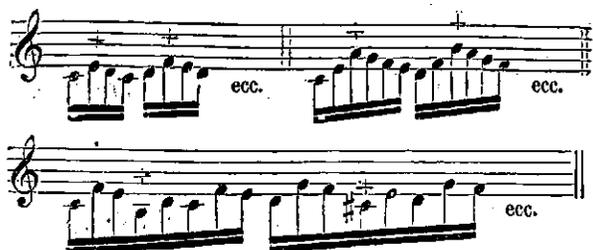
489

This system contains two systems of music. The first system (measures 489-490) features a treble clef with a common time signature (C) and a melodic line with some rests. The second system (measures 489-490) features a grand staff with treble and bass clefs, showing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

§ 7.º Del poggiare.

Il poggiare non è che un momentaneo prolungamento di valore dato ad una nota scelta a piacimento in un passo tessuto di note d'ugual valore.

Se, ne' seguenti esempj, vogliasi *poggiare* sulle note marcate dal segno +



Si eseguiranno così:



ESEMPIO:



piano.....
 un po' più forte.....
 mezzo-forte.....
 forte.....
 fortissimo.....

Quando l'allievo si troverà in grado di dare ad un intero esercizio una tinta unica e ben eguale, il che non è sì facile, si eserciterà a rompere queste tinte, vale a dire a dividere lo stesso esercizio in gruppi eguali od ineguali di note, i quali, si vocalizzeranno *piano* e *forte* alternativamente. Questi gruppi in seguito si divideranno e suddivideranno sempre più, fino a ridursi alle inflessioni parziali.

Dando il poggiare per l'appunto un appoggio alla voce, fa sì ch'ella possa rendere distinto ciò che senza questo avrebbe difettato di nettezza, ed i passi guadagneranno sensibilmente d'effetto.

Giunto l'allievo ad eseguire ciascuno de' precedenti esercizi su tutte le vocali larghe e strette tranne la *i* ed *u* (ved. *Pronunzia*), colla celerità $\text{♩} = 120$ del metronomo di Maelzel,

e conservando il medesimo valore a tutte le note, le quali pure dovranno essere d'una purezza e chiarezza perfette, si passerà a' chiaro-scuri, alle inflessioni.

§ 8.º Inflessioni.

I chiaro-scuri de' passi stanno nel variare la forza e il movimento; perciò un passo puramente vocalizzato sotto il rapporto dell'uniformità di timbro, dell'eguaglianza di valore e di forza dei suoni tra loro, dovrà eseguirsi primieramente il più piano possibile; poi un po' più forte, poi a mezza-forza, in seguito forte, e per ultimo in tutta la pienezza del suono, ma *senza violenza*. Ogni esercizio dunque dovrà passare per questi cinque gradi di forza.

Raccomandiamo perciò caldamente all'allievo di conservare esattamente in tutta la durata di ciascuna nota l'egual grado d'intensità, evitando attentamente di smorzare il suono, al che lo porterebbe naturale tendenza.

Quest'ultime consistono in un rinforzo che vien dato ad una sola delle note della figura o dell'esercizio, restando le altre eguali e di minor intensità. La scelta della nota da inflettersi deve variarsi acciocchè ogni nota del passo possa subire alla sua volta l'inflessione.

Le inflessioni parziali vengono indicate dal segno > sopra o sotto posto alla nota da inflettersi.

ESEMPI D'INFLESSIONI PARZIALI CHE DEVONO ESSERE MARCATE CON TUTTA FRANCHEZZA.



F P F P F P F P

l'inflessione sulla prima l'inflessione sulla seconda

l'inflessione sulla terza l'inflessione sulla quarta senza regola fissa

L'allievo non si accingerà allo studio delle tinte in massa, cioè dei *crescendo* e *diminuendo*, o viceversa per tutta l'estensione del passo, se non allorquando si troverà sicuro delle tinte per inflessioni.

ESEMPI DI TINTE IN MASSA:

PP FF PP

FF PP FF

Dim. Cresc. Dim. Cresc.

Da questo si potrà passare allo studio dei suoni pichettati, e ciò si farà eseguendo in istile pichettato tutti gli esercizi compresi tra i numeri 58 e 68.
 Nella stessa guisa che si avvicenda il piano e il forte, possono combinarsi anche i suoni legati ed i staccati, p. e.:
 Pichettando la prima nota di ogni tempo e legando le altre tre.
 Pichettando la seconda e legando la 1.^a, 3.^a e 4.^a, e la 1.^a del tempo che segue.

Pichettando la 3.^a e legando la 1.^a, 2.^a e 4.^a e la prima del tempo seguente.
 Pichettando la 4.^a e legando la 1.^a, 2.^a e 3.^a del tempo seguente. E così anche con altre figure.
 In seguito si potrà anche legarne due e pichettarne tre.
 Legarne tre e pichettarne tre.
 E via così discorrendo in tutte le combinazioni possibili.

ESEMPI:

ecc.

ecc. ecc.

Quando vuoi legarle a due a due, a tre a tre, a quattro a quattro, bisogna abbandonare, appena toccata, la 2.^a, 3.^a, e 4.^a nota sia ascendendo, sia discendendo.

I chiaro-scuro delle combinazioni del *legato* col *pichettato* occupano talmente tutti i mezzi della gola, che è ben raro di potervi aggiungere ad un tempo le *inflessioni* e il *martellato*.

Tutti questi mezzi o maniere di eseguire i passi, cioè:

I portati,

I martellati,

I legati,

I pichettati,

applicandovi tutte le vocali e i loro timbri;

Il poggiare,

Il forte,

Il pianissimo,

Il fortissimo,

Il piano,

Le inflessioni,

Il mezzo-forte,

e le diverse combinazioni di questi mezzi, formano l'inesauribile sorgente, da cui il cantante può ritrarre le risorse più bril-

lanti per dar vita alla sua esecuzione. Ci riserbiamo d'occuparci all'articolo *stile* dell'impiego di questi mezzi.

Lo studio alternativo degli esercizi contenuti ne' paragrafi precedenti conduce a superare le difficoltà l'una coll'altra. Un istesso passo sottoposto a tutti questi differenti processi di esecuzione potrà divenire materia di lungo studio, e cangerà di fisionomia tante volte quante saranno le differenti combinazioni che gli si avrà fatto subire.

L'applicazione del metodo a seguirsi nella scelta e distribuzione di questi esercizi esige lunga abitudine e somma sagacità nel maestro. Non è possibile assolutamente segnargli a drittura un cammino invariabile.

§ 9.º Arpeggi.

Nell'esecuzione dell'arpeggio abbisogna passare con precisione e fermezza d'un tono all'altro, qualunque siasi la distanza che li disgiunge, e ciò non istaccando nè portando le note, ma legando con naturalezza come sul piano. Per far questo converrà smorzare ognuno de' suoni al momento che si deve abbandonarlo e prendere il seguente con una leggera impulsione; abbiasi cura d'altronde, che la posizione della gola rimanga ben ferma, libera e naturale, senza abbandono nè tensione.

Gli arpeggi ascendenti dovranno essere leggermente lanciati: e spingendoli, devesi un po' restringere la gola.

190 figure di 4 note.

194 figure di 6 note.

498

Figure di 8 note

57

First system of exercise 498. The right hand features a complex figure-eight pattern of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of exercise 498, continuing the figure-eight pattern in the right hand and the accompaniment in the left hand.

499 Figure di 8 note

First system of exercise 499. The right hand has a dense figure-eight pattern of eighth notes. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes.

Second system of exercise 499, continuing the figure-eight pattern in the right hand and the accompaniment in the left hand.

200

First system of exercise 200. The right hand features a figure-eight pattern of eighth notes. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes.

Second system of exercise 200, continuing the figure-eight pattern in the right hand and the accompaniment in the left hand.

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 201-204) features four melodic lines (treble clefs) with complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The piano accompaniment (grand staff) provides harmonic support with chords and moving bass lines. The second system (measures 205-206) continues the melodic development with similar rhythmic complexity. The piano accompaniment in the second system includes a 3/4 time signature. The third system (measures 206-207) shows a continuation of the melodic lines and piano accompaniment, maintaining the 3/4 time signature. The fourth system (measures 207-208) concludes the section with further melodic and harmonic development.

SCALE MINORI

207.

SCALE E PASSI

DEL GENERE CROMATICO

Se la perfetta intonazione, l'eguaglianza e la purezza dei suoni costituiscono la perfezione di qualsiasi passo d'agilità, maggiormente queste qualità si renderanno indispensabili nelle scale cromatiche ed in tutti i passi di questo genere.

Essendo appunto queste scale e questi passi i più difficili a cantarsi con precisione, ne segue naturalmente che non potranno riuscir graditi all'orecchio che allorquando la fila delle note venga marcata sì giusta e nitida, da poter per così dire numerarle una ad una.

Per dividere un qualunque intervallo in esatti semitoni, si esige sicurezza grande d'organo vocale e finitissimo dono di intonazione. Per pochissimo che l'intonazione non sia ben fissa nella memoria o che la voce esca incerta, i semitoni riecono o calanti o crescenti. Nel primo caso l'esecutore marcherà un numero maggiore di semitoni di quello che il dato intervallo richiede, nel secondo un numero minore; ed in ambe le circostanze, e il soverchio e il meno è di cattivissimo effetto, ed è infatti nè più nè meno *stonare*.

L'allievo adunque, per acquistare la necessaria delicatezza e ferma intonazione, dovrà studiare gli esercizi

cromatici in tempo assai lento; cercherà d'ajutarsi da principio, fissando bene la prima ed ultima nota della data scala cromatica; poi dividendo quest'ultima in gruppi di due, tre o quattro note secondo il bisogno, e numerandoli mentalmente farà cadere la prima nota di ogni gruppo nel battere di ogni tempo di misura.

Si ricordi però di non aumentarne il movimento fuorchè allorquando si troverà sicuro nel tempo lento.

Si trasporteranno questi esercizi di mezzo in mezzo tono come i precedenti.

Io son d'avviso che debbasi evitare anche nei pezzi di dare un movimento troppo vivo all'esecuzione di questo genere di passi, perchè torrebbe all'uditore il tempo necessario per poterli comprendere.

Essendo qualità della scala cromatica quella d'appartenere a tutti i modi a un tempo stesso, ne nasce che l'allievo a primo aspetto si troverà incerto a riconoscere il rapporto delle intonazioni, e sarebbe probabilissimo che la sua voce abbandonata a sè stessa perdesse anche di giustezza; così noi ci permetteremo momentaneamente di derogare dalla regola che proibisce di toccare contemporaneamente i suoni della voce sul *piano*. Durante dunque i primi sperimenti si suonerà la scala nello stesso tempo che l'allievo la canta, e per non rendere dannoso questo ajuto avrassi cura che lo stromento sia accordato perfettamente. Ma appena l'allievo sarà in istato di poter giudicare della propria esecuzione, dovrà subito limitarsi al primo accompagnamento ordinario.

208 (1) *Tonica.* 2^{da} 3^{za} 4^{ta} *Tonica.*

209 4^o grado. 3^o 6^o b. 3^o 4^o

210 4^o grado. 3^o 6^o # 8^{vo} 8^{vo} 6^o b. 3^o 4^o

211 4^o grado. 3^o 6^o # 8^{vo} 10^o 4^o 8^{vo} 6^o b. 3^o 4^o

212 1^o 2^o # 5^o 7^o 9^o # 12^o 4^o 10^o 8^{vo} 6^o b. 3^o 4^o

213 1^o 3^o 6^o # 8^{vo} 10^o 12^o # 15^o 15^o 13^o b. 4^o 8^{vo} 6^o b. 3^o 4^o

The image displays six musical exercises, numbered 208 through 213, arranged in two columns. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Exercise 208 is marked with a '(1)' and shows a chromatic scale in C major, with notes grouped into pairs and labeled 'Tonica.', '2^{da}', '3^{za}', '4^{ta}', and 'Tonica.'. Exercises 209 through 213 show chromatic scales in various keys, with degree markings (1^o through 15^o) and accidentals (sharps and flats) indicating the specific notes. Dotted lines connect the notes in the treble clef to show the chromatic path, while the bass clef provides a harmonic accompaniment.

(1) In un Metodo pubblicato recentemente col nome di Lablache trovasi in testa d'ogni scala cromatica l'indicazione dei punti estremi da questa percorsi. Ciò ne parve ben fatto, e noi pure facciamo lo stesso. L'allievo abbandonerà questo mezzo e le pause che separano la scala ascendente dalla discendente, appena che si troverà sicuro d'intraprendere le due scale d'un sol fiato.

244

Piano-forte

Two staves of musical notation for measures 244 and 245. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Two staves of musical notation for measures 246 and 247. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Two staves of musical notation for measures 248 and 249. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Two staves of musical notation for measures 250 and 251. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

216

Piano-forte

Two staves of musical notation for measures 216 and 217. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Two staves of musical notation for measures 218 and 219. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Two staves of musical notation for measures 220 and 221. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

Two staves of musical notation for measures 222 and 223. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a complex, rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.

216

247

Piano-forte

This system contains three staves of music. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C). They feature a complex, fast-moving melodic line with many accidentals. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and is marked 'Piano-forte'. It contains a dense accompaniment of chords and arpeggiated figures, with some notes beamed together. There are several fermatas or long note values in the bass line.

This system continues the musical score from the previous system. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a common time signature (C), showing the continuation of the complex melodic line. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C), continuing the dense piano accompaniment with various chordal textures and rhythmic patterns.

218

Piano-forte

This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a 6/8 time signature and is marked 'Piano-forte'. It consists of a series of chords, some of which are beamed together, providing a harmonic accompaniment to the melody above.

219

Piano-forte

This system contains two staves of music. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and is marked 'Piano-forte'. It features a series of chords, some of which are beamed together, providing a harmonic accompaniment to the melody above.

220

Piano.

Musical notation for measures 220-221. The top staff is a treble clef with a complex melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with chords and some moving lines.

Musical notation for measures 221-222. The top staff continues the melodic line from the previous system. The bottom staff continues the piano accompaniment.

221

Musical notation for measures 222-223. The top staff shows a melodic line with some chromaticism. The bottom staff has a piano accompaniment with chords.

222

Piano.

Musical notation for measures 223-224. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a piano accompaniment with chords.

Musical notation for measures 224-225. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the piano accompaniment.

Musical notation for measures 225-226. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the piano accompaniment.

M 45084 M

TENUTA DELLA VOCE.

La *tenuta* della voce viene costituita dalla perfetta armonia dei timbri e dalla inalterabile sicurezza e giustezza de' suoni. Essa è la base del buono stile, ed una delle qualità più utili e più rare. Appellasi *manca di tenuta* ogni qual volta la voce sia spinta come a scoppj, o a sbalzi, o a colpi di polmone, od allorchè si frastagliano i canti male a proposito, o fuori di tempo si abbandoni o si riprenda un timbro.

Tutti questi difetti vengono prodotti da due cause principali:

1.º Dalla irregolarità dell'uscita del fiato durante l'emissione della voce o l'esecuzione d'un canto; questa irregolarità produce le scosse, l'aridità, l'ineguaglianza de' suoni.

2.º Dal frequente variare di timbro che distrugge l'unità di colorito ed urta l'orecchio.

Una respirazione ben sostenuta, il meccanismo della faringe determinato dal bisogno dei passi, e l'unità di timbro, meccanismo che deve riuscire indipendente dall'azione del petto, saranno le condizioni materiali per assicurare la *tenuta* nel canto, e le sole che procureranno sicurezza tranquilla ed inalterabile ne' pezzi.

SUONI SOSTENUTI

OVVERO PROLUNGAMENTO DEL SUONO PER TUTTA LA DURATA DELLA RESPIRAZIONE.

Prima d'applicarsi allo studio de' suoni sostenuti dovrà l'allievo trovarsi già sicuro del meccanismo della voce in modo tale di non aver più a peccare d'incertezza e di poter lusingarsi di sicuro profitto in qualunque nuovo tentativo. Lo studio di questo suono è basato tutto sui principj già esposti agli articoli della *Respirazione* e della *Tenuta della voce*.

I suoni sostenuti offrono quattro varietà:

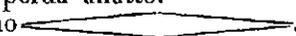
- 1.º Suoni tenuti di egual forza;
- 2.º Suoni filati;
- 3.º Suoni filati con inflessioni;
- 4.º Suoni ribattuti.

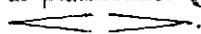
§ 1.º Suoni tenuti di egual forza.

Dalla sola loro denominazione si comprende chiaramente che questi suoni vanno sostenuti con intensità invariata, qualsiasi il modo con cui vogliansi attaccare o piano o mezzo-forte o forte.

§ 2.º Suoni filati, ossia *Messa* o *Spianata* di voce.

Questi suoni debbono cominciare *pianissimo*, ed essere rinforzati gradatamente fino alla più gran forza, la quale dovrà cadere precisamente alla metà della loro durata; poi, seguendo un cammino retrogrado, il suono percorrerà la stessa strada dal fortissimo al pianissimo fino a che si perda affatto.

I suoni filati vengono marcati dal segno .

Sarà ben fatto sul principio di dividere questo esercizio in due parti. D'un fiato si andrà dal pianissimo al forte, d'un altro dal forte al pianissimo. Questo studio è necessario quanto il precedente .

Ecco in che modo i migliori antichi maestri di canto cercavano di figurare la *Messa di voce* (1).



Gradi di aumentare la voce. Stato di piena voce. Gradi di diminuire la voce.

Durante il *pianissimo* la faringe si troverà ridotta alla sua minore dimensione, e non si dilaterà che in proporzione della forza del suono: poi, ugualmente in proporzione, si restituirà alla primiera forma di mano in mano che la voce diminuirà. Bisogna ben evitare due tendenze che son generali, cioè di crescere nel rinforzo de' suoni e di calare nella diminuzione.

La vocale pure non dev'essere alterata.

Si raccomanda anche di non attaccare il dato suono cominciando più basso e strascinandosi dopo all'insù, nè tampoco con un colpo di petto: dev'essere attaccato nella glottide limpidamente. Nel lasciarlo, l'allievo si guardi bene dal lasciar uscire assieme anche quella quantità di fiato che gli rimane per la caduta del petto e l'allentamento della fontanella dello stomaco: la trascuranza di tal precauzione produrrebbe una specie di gemito verso il finire del suono.

Egli è cosa assai difficile il *filare i suoni allo stesso tempo su ambedue i registri*, il che spetta alle donne ed ai tenori nelle seguenti note:



Abbiám già veduto che per passare d'un timbro all'altro sullo stesso suono non s'ha che ad alternare il meccanismo della gola dalla quale sono prodotti.

L'allievo comincerà il suono piano in *falsetto* e in timbro *chiuso*. Siccome ho già fatto vedere, questo modo rende fissa la laringe e riserra la faringe. Di poi, *senza variare la posizione, nè per conseguenza il timbro, dovrà passare al registro di petto*, rendendo sempre più fissa la laringe, onde non ne avvenga quell'involontario movimento che al momento del separarsi dei due registri produce il singhiozzo. Entrato ch'egli sia nel registro di petto farà risalire la laringe e dilaterà la faringe ad oggetto di cangiare il timbro da chiuso in aperto, in guisa tale, che questo abbia il suo pieno risuono e l'intera sua forza verso la metà della durata del suono. Per passar poi dal forte al piano s'invertirà il fin qui detto, vale a dire, che innanzi di ripassare al registro di falsetto, nell'atto di *diminuire la voce*, si renderà a poco a poco di timbro chiuso il suono di petto, tenendo sempre di nuovo fissa all'ingiù la laringe e restringendo la faringe a fine d'appoggiarlo e d'evitare l'urto del cangiamento di registro. Allora l'allievo passerà lentamente dal registro di petto al falsetto; e ciò fatto eseguirà gradatamente il suono, al quale oggetto si darà cura che la faringe trovi pieghevole ed obbediente. Tutto ciò deduco dal fatto fisiologico, che la laringe, quando sia tenuta fissa all'ingiù col mezzo del timbro chiuso, può produrre alternativamente i due registri senza muoversi affatto di posto. Ed anzi questo muoversi produrrebbe nel passaggio dell'uno all'altro, come dissi, quel così urtante e disagevole singhiozzo.

(1) Vedi *Gramatica, o sieno regole di ben cantare* di Anna Maria Pellegrini, Celoni, Roma.

§ 3.º *Suoni filati con inflessioni ad eco o, come dicesi, flautati.*

Questi suoni consistono in una serie non interrotta di piccoli suoni filati in proporzioni diverse, e ripetuti quanto può permetterlo la durata del fiato.

Queste inflessioni possono disporsi in differenti modi: p. e. possono essere di durata e forza eguali (1); possono seguire una progressione crescente o diminvente, ecc. I grandi cantanti ne fanno uso solitamente in tale disposizione: filano primieramente colla terza parte della respirazione un suono sostenuto: poscia fan seguire questo suono da un altro meno forte e meno lungo, ed a questo per ultimo una lunga successione di eco, sempre più spessi e diminuenti di forza, in modo che l'ultimo appena sia sensibile all'orecchio. Notisi che la gola deve restringersi e dilatarsi con tutta pieghevolezza ad ogni inflessione (2).

§ 4.º *Ribattimento o ripetizione del medesimo suono.*

Restando fissi su d'una stessa vocale, i suoni ribattuti possono considerarsi come una varietà delle tenute di forza eguale;

colla differenza che qui la voce senza mai interrompersi, suddivide con differenti percussioni la nota che nel primo caso avrebbe sostenuta.

Ognuna di queste percussioni viene articolata da uno de' movimenti di abbassamento e d'innalzamento che la faringe eseguisce nel trillo. Questi movimenti saranno leggeri, vivi; la nota dovrà essere ad ogni ripetizione spiccata da una specie d'appoggiatura di meno d'un quarto di tuono. Si eviterà attentamente d'aspirare le differenti articolazioni d'una stessa tenuta, e di eseguirle con voce tremola. Non potendo queste percussioni essere sentite e far piacere che allorquando son eseguite da un organo sciolto, egli è perciò che non convengono che alle voci di donna. Esse non devono oltrepassare quattro semicrome per ogni tempo del numero 100 = *f* del metronomo di Maëzel; e per ottenere bell'effetto, la loro successione sia sempre dolce e delicata.

Ben a torto in oggi trascurasi assolutamente lo studio de' suoni ribattuti, usati con bel successo nel xvii e xviii secolo (3).

Ora, si usa accontentarsi della ripetizione seguente, divenuta omai triviale (4).



(1) Da qualche autore ciò vien chiamato *vibrar la voce*. Catrufo nel suo metodo di vocalizzo indica un tale effetto col mezzo di sincopi.



(2) Velluti dice che *L'eco si fa flautato, e per riuscirlo si ingrandisce tutto l'arco di dentro.*

(3) Nessuno de' nostri odierni cantanti, eccettuata la Damoreau, si troverebbe preparato all'esecuzione del seguente passo, abbenchè assai semplice:



Martini, nella sua *Melopea* (1790), dando spiegazione de' diversi accenti della voce, chiama le percussioni, di cui stiamo parlando: *una stessa nota legata e ribattuta da colpi di gola*, aggiungendo che *la si potrebbe marcare (questa nota) con de' mordenti*: ed ecco l'esempio da lui adotto:



Prima di lui, nel 1658, G. A. Herbst dà per esercizio questo passo:



Ve-ni ve - - - ni ve - - - ni

Vedi Joh. Andr. Herbst *Musica moderna pratica*. Francofurti, 1658.

(4) Lichtenhal ritlene che questa ripetizione dell'appoggiatura sia stata introdotta da Pacchiarotti: *Si potrebbero chiamare, dice egli, appoggiature doppie ed anche aspirate.*

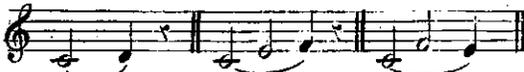
esecuzione.



ESERCIZJ PER I SUONI FILATI.

223

È cosa inutile filare i suoni che discendono al disotto del *no*, perchè l'occasione d'impiegarli di tal modo non si presenta mai. Riguardo alle note superiori al *la*, esse non sono più difficili ma più faticose a filarsi delle note inferiori, e per questo motivo sarà ben fatto il trascurarle fino al momento di farne l'applicazione ne' pezzi. La tavola qui sopra somministrerà anche materia allo studio delle tenute eguali, dei suoni filati, e dei suoni filati a inflessioni o ad ecc.

Bisognerà riprendere gli Esercizj N^o 5. 6. 7. 8. 9. 10,  ecc.

ed eseguire una *messa di voce* su ciascuna *minima* nel passare alla nota seguente con un portamento di voce lento e soave. La messa di voce riunita al *portamento* esige la più scrupolosa regolarità nella mossa del petto.

ESERCIZJ PER IL RIBATTIMENTO.

Quando l'Allievo dovrà respirare si fermerà conforme a ciò che fu detto a Pag.^o 3.

224

225

Avvi un' altra maniera di ribattere i suoni, che s'impiega soltanto in rapide successioni di note ripetute una volta ciascuna. Questa si può riguardare come formante eccezione, ed è quella che noi abbiamo chiamata col titolo di *agilità aspirata*.

ESEMPL.
Allegro.

a ha ha

Allegro.

a ha ha

Il mezzo di eseguire questi passi, consiste in una leggera espirazione situata avanti la ripetizione di ciascuna nota, e tale espirazione parte dalla glottide, che lascia scappare una particella d'aria insonora tra le due note unisone. Otterrassi in tal modo di renderle a bastanza distinte; nel mentre che nell'esecuzione di passi celeri, come quelli di cui si parla, le ripetizioni riescirebbero confuse ed anzi inintelligibili, se a questo volesse sostituirsi il mezzo da noi anteriormente prescritto.

ESERCIZI PER I SUONI RIPETUTI

226

226
a ha ha ha a ha ha ha

227

227
a ha ha ha a ha ha ha

228

228
a ha ha ha a ha ha ha

229

229
a a ha ha ha

230

230
a ha ha ha a

231

231
a ha ha ha a

232

232
a ha ha ha a ha ha ha ha

233

233
a a ha ha ha

234

234
a a ha ha ha

235

235
a a ha ha ha

Piano accompaniment for exercises 226-235, consisting of two staves (treble and bass clef) with chords and simple rhythmic patterns.

236

236
Piano. Musical staff for exercise 236, featuring a treble clef and a 3/4 time signature. The melody is more complex than the previous exercises, with slurs and accents.

237
 a ha ha ha ha ha ha
 238
 a ha ha

239
 hahaha

240
 a haha
 241
 a haha

APPOGGIATURE.

Di tutti gli ornamenti del canto, il più facile ad eseguirsi è l'appoggiatura, e ad un tempo stesso è il più frequente e più necessario.

Come il nome stesso lo indica, l'appoggiatura è una nota sulla quale la voce appoggia. Questa nota è per lo più estranea all'armonia; ella precede e serve ad attaccare una delle note reali dell'accordo. Può essere superiore od inferiore: se superiore, la si prende quale la richiede la scala o ad un tono (1) o ad un semitono di distanza (2); se inferiore, si fa pressoché sempre d'un semitono (3).

Talvolta trovasi far l'ufficio d'appoggiatura una nota dell'armonia, ed allora può essere separata dalla nota a cui appartiene da uno qualunque degli intervalli componenti l'accordo (4) (5).

L'appoggiatura può ancora non essere che il semplice ritardo d'una nota reale dell'armonia (6). Questo è il solo caso nel quale l'appoggiatura sia preparata; chè nelle precedenti ipotesi non lo era mai. Abbenchè indicata generalmente da una nota più minuta, pure l'appoggiatura va sempre poggiata maggiormente della nota alla quale appartiene.

Il passaggio dall'appoggiatura alla nota seguente va fatto limpidamente, e legando la voce senza strascinarla.

Ecco riunite in alcuni esempi tutte le suaccennate diverse appoggiature:

Tancredi, di ROSSINI.

È questo per me gior ----- no se - re - no co -- min --- cia il co - re a re -- spi - rarmi in se -- no.

(1) Tenuta a inflessioni (3) (2) (5) (5) (2) (4) Tenuta eguale.

È questo per me gior ----- no se -- re - no co - min ----- cia il co - re a re - spi - - rar - mi in se - no.

Orfeo, GRECH.

Tema (6) A B (6) A
Che fa -- rò sen - za Eu - ri -- di - ce, do - ve an - drò sen - za il mio ben. ec

Esecuzione
Che fa -- rò sen - za Eu - ri -- di - ce, do - ve an - drò sen - za il mio be - ne.

Nozze di Figaro, MOZART.

Tema
Sot ----- to i pi ----- ni del bo -- schet - to.

Esecuzione
Sot ----- to i pi ----- ni del bo -- schet - to.

La durata dell'appoggiatura varia moltissimo. Se la misura è pari, l'appoggiatura si appropria la metà del valore della nota che è destinata ad ornare. Esempio: A.

Se la nota principale ha il punto, o se la misura è dispari,

l'appoggiatura sottrae alla nota principale $\frac{2}{3}$ del suo valore. Esempio: B.

Essa poi assorbe l'intero valore della nota principale, quando la durata di questa è prolungata da una legatura. Esempio: C.

L'appoggiatura in ultimo luogo può essere estremamente rapida. Esempio: 4.

I bisogni e la natura della melodia determineranno la scelta di queste differenti applicazioni con più di sicurezza che i precetti non possono fare.

Fra le appoggiature è d'uopo distinguere l'*acciaccatura*. È questa una piccola nota viva che precede alla distanza d'un tono o d'un semitono una seconda nota istessamente corta. La voce precipita e scaccia, direi quasi, da sè queste due note, per non fermarsi che sulla terza.

ESEMPIO:

Esecuzione.



Buona.

Buona.

Cattiva.

L'ultima forma di questo esempio toglierebbe all'acciaccatura il carattere vivo e deciso che la distingue, per darle quello delle terzine.

Le appoggiature possono esser semplici o composte. Non rileva esercitarsi separatamente sulle prime; non presentando la loro materiale esecuzione difficoltà di sorta. Basterà studiarle quando s'incontrano nei pezzi; l'arte sta nel colpirne le diverse tinte e nell'usarne con gusto.

Gruppetto.

Fra le diverse combinazioni che offrono le appoggiature composte bisogna distinguere quelle formate di due o tre note consecutive discendenti ed ascendenti.



Le appoggiature de' due primi esempj vengono denominate da alcuni autori *mezzi gruppetti*; quelle degli altri due sempre portano il nome di *gruppetto* e s'indicano col segno ∞.

Fr. Domingo Varellas de San-José (1) e Johan Samuel Petris (2) indicano i due gruppetti contrarj invertendo lo stesso segno. Esempio:



Ogni altra combinazione d'appoggiature, come sarebbe



fa parte dell'appoggiature composte (Vedi gli Esercizj, pagina 63).

Dopo l'appoggiatura, il gruppetto è l'ornamento più adoperato, e perciò pure più necessario nel canto. Componendosi esso unicamente della riunione delle appoggiature inferiore e superiore colla nota principale, conviene applicargli la regola stabilita per le appoggiature, la quale prescrive di mettere sempre un semitono di distanza tra la piccola nota inferiore e la nota grande; rilevandosi da ciò, come pure osserva il Metodo di canto del Conservatorio di Parigi, che il gruppetto non può oltrepassare i limiti d'una terza minore senza perdere della grazia e della leggerezza che gli son proprie.

Devesi ottenere il gruppetto mediante uno *sforzando* sulla prima delle tre note che lo compongono, attaccandola liberamente ed arditamente, a modo che risalti al confronto delle altre. La spinta data a questa nota deve trascinarvi dietro anche le altre due. Per fissarne bene le proporzioni, la chiarezza e l'intonazione, farà di bisogno da principio di studiarlo lentamente; aumentandone in seguito mano a mano l'acceleramento.

Relativamente al suono cui è destinato ad ornare, il gruppetto può occupare tre differenti posizioni.

Può, cioè: 1.º attaccar il suono: 2.º frammezzarlo: 3.º terminarlo. Nel primo caso, gli si deve cedere il primo istante del valore della nota. Esempio:

(1) *Compendio di Musica teorica e pratica*. Porto, in 4.º, 1806.

(2) *Anleitung zur practischen Musik*. (Introduzione alla Musica pratica). Lipsia, 1767.

Nel secondo caso, si attaccherà la nota, e nel mezzo della sua durata si eseguirà il mordentè. Esempio:

Don Giovanni, MOZART.

Bat - ti bat - ti o bel Ma - set - to.

Bat - ti bat - ti o bel Ma - set - to.

Nel terzo caso, il valore della nota sarà terminato dal gruppetto. Esempio:

Il matrimonio segreto, CIMAROSA.

Pria che spunti in cie - - - 1 l'au-ro-ra.

Pria che spunti in cie - - - 1 l'au-ro-ra.

Pria che spunti in cie - - - 1 l'au-ro-ra.

Pria che spunti in cie - - - 1 l'au-ro-ra.

Esecuzione

Il carattere distintivo del gruppetto essendo quello d'essere rapido ed incisivo, deve essere ristretto al valore d'una semicroma al n: 400 = $\frac{1}{2}$ metronomo di Maelzel. Posto sopra una nota qualunque degli esercizi contenuti nelle pagine 24, 25, e 26, egli non prenderà che il valore della semicroma oppure quello di tre semibiscrome.

Negli esercizi seguenti, devonsi cantar piano tutte le note, ad eccezione delle tre componenti il gruppetto.

ESERCIZI PER GRUPPETTO

GRUPPETTO in principio.

GRUPPETTO in mezzo.

GRUPPETTO in fine.

APPLICAZIONE DEL GRUPPETTO AL N.º 69.

| | | | |
|---------------------------|--|--------------|--|
| alla 1 ^a nota: | | s' eseguisca | |
| alla 2 ^a nota: | | s' eseguisca | |
| alla 3 ^a nota: | | s' eseguisca | |
| alla 4 ^a nota: | | s' eseguisca | |

ESERCIZIO SULL' ACCIACCATURA

DEL TRILLO.

Chiamasi *trillo* una successione alternativa, martellata, rapida, uguale, di due suoni vicini alla distanza d'un semitono o d'un tono (1).

S'indica colle iniziali *tr.* Allorchè questo segno è sovrapposto ad una nota, significa che il trillo deve comporsi di questa nota e d'un'altra superiore d'uno o mezzo tono a seconda dell'accordo. La nota portante le iniziali appellasi *nota principale* e questa non si combina giammai in successione trillata con suoni inferiori. La nota superiore chiamasi *ausiliare*.

È generalmente adottato il pregiudizio che il trillo sia un

dono di natura, e che quella voce che si trova priva di questo adornamento del canto debba rinunziarvi. Niente di più erroneo (2).

Il trillo non risulta da due note battute una dopo l'altra ed accelerate sino al più presto possibile, come a modo d'esempio,



Questo non sarà mai altra cosa che un passo d'agilità che può precedere o seguire il trillo; egli è una varietà del trillo che anzi appellasi *Trillo molle* quando trovasi come qui sotto:

Rossini
nel
Barbiere
di Siviglia.

Si Lin - do - - - - ro mio sa - - - - - rà.

Si Lin - do - - - - ro mio sa - - - - - rà.

Il trillo non è altro che un'oscillazione regolare della laringe dal basso in alto e viceversa. Questa oscillazione convulsiva ha origine nella faringe da un'oscillazione analoga de' muscoli di quest'organo. I vecchi che hanno naturalmente la voce vacillante ci offrono esempio d'un trillo involontario. In essi il trillo è irregolare per debolezza: nei giovani dovrà divenire regolare per flessibilità. Partiamo dal fatto meccanico che ci darà per risultato il fatto acustico.

Convien imprimere alla laringe un movimento oscillatorio regolare d'alto in basso: questo movimento, non dissimile da quello di uno stantuffo moventesi nel corpo della pompa si opera nella faringe che serve d'involuppo alla laringe (3). Deve la faringe rendersi pieghevole all'estremo grado, acciocchè il raccorciarsi ed allungarsi de' muscoli abbassatori ed elevatori succeda facilmente e con rapidità. Di tale operazione si potrà farsene un'idea approssimativa, se, tenendo aperta la bocca, facciasi di seguito e rapidamente il movimento della deglutizione: in tal caso la base della lingua ne è la funzione principale. Nel trillo il punto d'azione è situato altrove e la lingua cede alle scosse che le vengono trasmesse. Questi movimenti sensibili al tatto sono anche più o meno visibili secondo la minore o maggiore grassezza del collo.

Nei rossignoli troviamo l'esempio il più perfetto di questo fenomeno.

Quanto più questi movimenti regolari saranno eguali e liberi, altrettanto sarà giusta la distanza de' suoni.

Agitata in siffatto modo la voce in un intervallo di seconda passerà per tutti i suoni intermedi; ma siccome ella racchiude regolarmente le sue escursioni tra due limiti invariabili, così ne avviene che questi soli due punti estremi richiamano l'attenzione.

Il lettore avrà di già compreso che quanta maggior estensione si darà alle oscillazioni della laringe, tanto più grande sarà la distanza segnata dal trillo. Perciò la si può portare al semitono, al tono, al tono e mezzo, ai due toni, alla quarta, alla quinta, ecc. Il che forse arrecherà sorpresa, non essendosi mai usato di far oltrepassare al trillo l'intervallo di *seconda maggiore*. Nè sarebbe di buon gusto l'adottare simili ornamenti, nè io ne approverei l'applicazione nei pezzi; però ne consiglio lo studio, ma solamente fino a quel punto che non nasca dubbio sulla qualità oscillatoria del movimento. E bensì vero che non ci è dato impadronirsi di ognuno di questi movimenti in particolare, ma possiamo bensì eccitarli ed arrestarli a piacere, poi fissare i limiti di loro estensione e mantenerne la perfetta isocronia. Accade a taluno d'impadronirsi di tal movimento alla prima prova; devono però bastare non molti mesi di studio a qualsiasi allievo dotato di comuni disposizioni.

(1) Il primo che rinnovò nel canto il trillo incognito affatto alle voci dei cantori dei due secoli 15 e 16, fu Gian Luca Conforti, di Mileto in Calabria, aggregato nel collegio dei cantori pontefici li 4 novembre 1591. Egli introdusse di nuovo il trillo, che era di già conosciuto dagli antichi sotto il nome di *vibrissare* o *vibrare*, come ne fan fede Pompeo Festo e Plinio il naturalista. (Baini. Memoria della vita di P. di Palestrina.)

(2) E ne sia esempio la signora Pasta. La voce di questa celebre cantante era dura e velata. Malgrado uno studio il più ostinato, una difficoltà naturale le avea sempre impedita l'esecuzione del trillo, come pure delle volate ascendenti in tempo mosso; ogni sua esecuzione consisteva in scale discendenti e passi di salto. Le scale ascendenti restarono per lei d'una invincibile difficoltà: così però non fu del trillo, del quale giunse finalmente a possedere il meccanismo. Ed infatti il 15 novembre 1830 nel teatro italiano di Parigi dopo dieci anni di brillante carriera, ella fece udire nella Cavatina del Tancredi il più magnifico trillo a inflessioni che immaginar si potesse. Ella lo eseguiva nel punto coronato che precede la ripresa del motivo « *Sarò felice* ».

(3) Puossi anche ottenere un trillo artificiale agitando esternamente la gola coi diti. Accenniamo questo fatto a prova della giustezza della nostra definizione.

La successione del trillo è la più rapida di qualsiasi agilità, e talmente rapida che tra il grado 152 = del metronomo di Maëzel, ultimo termine a cui

possa arrivare l'agilità, e quello a cui giunge il trillo che è il 200 = avvi grande lacuna. Puossi dunque fissare questo tremite convulsivo qual limite possibile di qualsiasi celerità nella vocalizzazione.

Pressochè in tutti i metodi di canto, ed in ispecial modo in quello di Martini, e dopo lui in quello del Conservatorio di Parigi, e più tardi finalmente, in molti altri, s'incute di studiare il trillo marcando d'un punto la nota principale.

ESEMPIO DI MARTINI :

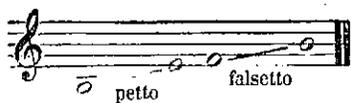


ESEMPIO DEL METODO DEL CONSERVATORIO DI PARIGI :



Confrontando tale procedimento coll'essenza stessa del trillo e coll'applicazione che ne fecero tutti i buoni cantanti, non possiamo dispensarci dal dichiararlo radicalmente falso.

Sarà giovevole d'esercitarsi in sul principio nei limiti di questa ottava,



nella quale il diapason esige meno contrazione de' suoni più alti. Appena che il movimento del trillo sarà largo e facile converrà regolarne immediatamente la forma.

Tenendo conto de' differenti modi co' quali i cantanti celebri hanno impiegato il trillo maggiore o minore, esso darà le varietà seguenti:

O il trillo può appartenere a una sola nota, o può essere impiegato nel corpo delle frasi in *successione misurata*: se isolato, egli prende il carattere di *trillo mordente*, *trillo radoppiato*, o infine di *trillo lento* o *molle*. Se altrimenti si trova in successione misurata, lo si potrà applicare o ad una *successione di gradi disgiunti*, o alla *scala diatonica*, oppure alla *cromatica*, o per ultimo al *portamento di voce*.

§ 1.º Trillo isolato, maggiore o minore.

Se il trillo è libero, come nei punti coronati, o se anche, misurato, ha un valore sufficientemente lungo; ogni buon cantante l'attacca e l'abbandona per mezzo d'una preparazione e un compimento regolari che ne rendono l'effetto gradevolissimo. La preparazione sta nel far precedere dal semitono o tono inferiore le due note componenti il trillo. Queste due note portano all'effetto oscillatorio per mezzo d'un acceleramento graduato e di breve durata. Così preparato il trillo non si ha che a svilupparlo seguendo le regole de' suoni tenuti ossiano

messe di voce (ved. pag. 44). E la preparazione e il compimento devonsi eseguire piano, e quest'ultimo consiste nell'aggiungere al trillo troncato con risolutezza immediatamente la nota inferiore, la quale pure è seguita da un'ultima nota o da un passo finale.

ESEMPIO :



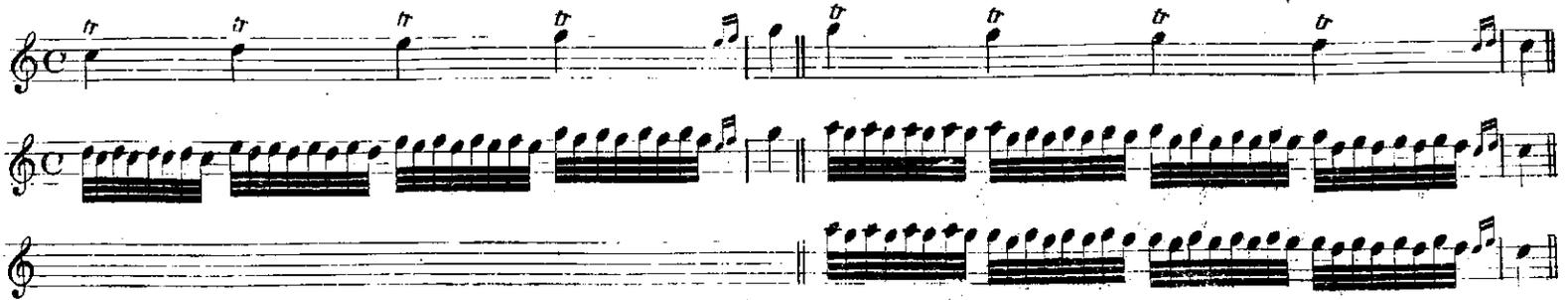
Tale preparazione e tale compimento sono i più semplici: son variabili però all'infinito, e noi daremo esempj di parecchie combinazioni alle pagine 66 e 67.

Spetta all'allievo di rendersi padrone di troncare a suo piacimento il trillo, il che però deve aver luogo invariabilmente sulla nota principale: avvi bisogno della più accurata attenzione per arrestare in tempo fisso e preciso l'oscillazione impressa alla gola.

§ 2.º Trillo in progressione del genere diatonico.

Allorquando i trilli trovansi inseriti nel corpo delle frasi in successione misurata ascendente o discendente, in generale se ne omette la preparazione, mancandone d'ordinario il tempo conveniente. In tal caso si attaccano a dirittura cominciando dalla nota superiore, e l'ultimo trillo soltanto dovrà aver il suo compimento.

ESEMPIO:



Nella progressione discendente lasciamo a libero arbitrio lo scegliere o l'una o l'altra delle due maniere indicate.

Potendo, devesi ad ogni trillo dare il suo compimento, quando non manchi realmente il tempo a ciò necessario: il compimento ne ravviva l'effetto.

§ 3.^o *Trillo in successione di gradi disgiunti.*

Se la successione ha luogo per gradi disgiunti si attaccano i trilli coll'appoggiatura superiore: ed allora ogni trillo esige il suo compimento.

ESEMPIO:



Cogli esempj indicati la gola si famigliarizzerà al più presto colle difficoltà del trillo, e si troverà condotta naturalmente a tutti gli altri esercizi che in seguito proporremo. Ebbi cura che e questi e gli altri fossero il frutto delle differenti applicazioni del trillo isolato o misurato fatte da più rinomati cantanti.

§ 4.^o *Scala cromatica trillata.*

Trillo cromatico ascendente e discendente.

Anche i trilli cromatici od ascendenti o discendenti si incominciano dalla loro nota superiore, ad intervalli o di semitono o di tono intero, secondo che lo richiede il tono della frase di cui fan parte.



§ 5.^o *Portamento di voce trillato.*

Questo trillo può essere applicato al portamento di voce, sia ascendendo, sia discendendo. Il primo, per quanto io mi sappia, che abbia fatto cenno di questa specie di trillo, si fu Tosi; ed egli dice che lo si ottiene facendo ascendere o discendere impercettibilmente la voce da un comma all'altro mediante un trillo continuo, a tale che chi lo ascolta non possa analizzare nè l'alzarsi nè l'abbassarsi del suono.

Dato questo, il portamento di voce riescirebbe lentissimo.

§ 6.^o *Trillo mordente.*

Il trillo mordente attaccasi con più rapidità che le altre specie di trilli; ma, appena attaccato tronca immediatamente; la sua durata è istantanea, pari a quella del mordente: si indica così ~.

E Tosi, e dopo lui nel 1766, l'abate Lacassagne, e più tardi ancora il metodo del Conservatorio di Parigi ed altri molti hanno svolta l'esecuzione di questo trillo presso a poco nell'istessa guisa, abbenchè taluno lo abbia chiamato *tremolo*, tal altro *martellato*, chi *cadenza* o *trillo abbandonato*, chi *trillo troncato*, e così via discorrendo.

Di queste diverse forme, l'ultima è la più esatta e sicura. Questa la più brillante:

L'esecuzione accurata del trillo mordente facilita quella del trillo raddoppiato.

§ 7. Trillo raddoppiato.

A Tosi dobbiamo pure la definizione di questo trillo. Esso ha luogo intercalando alcune note in mezzo al trillo maggiore o minore. Bastano queste note a formare più trilli d'un solo. Questo adornamento è di bel effetto, se eseguito puramente da una voce soave, e più ancora se le alternative interruzioni son prodotte da note articolate con sicurezza. Questo trillo è adatto maggiormente ai suoni di testa delle voci di donna. Viene indicato col segno \dagger

ESEMPIO

TOSI

Adagio.

MANCINI

§ 8. Trillo lento o molle.

È il meno importante di tutti; ne abbiám già parlato alla pagina 54.

§ 9. Difetti del trillo.

Dall'ineguaglianza delle oscillazioni hanno origine i principali difetti del trillo. Tale ineguaglianza lo rende spesso volte zoppo e puntato, lo fa esagerare nell'estensione perfino a fargli abbracciare la terza e la quarta: od al contrario lo limita alla seconda inferiore, senza poter nemmeno estendersi alla seconda superiore; o lo fa finire in un intervallo differente da quello dove ha cominciato, ed altre volte ancora la seconda superiore è minore invece che maggiore. E succede ancora di sovente che i movimenti d'oscillazione son rimpiazzati da un cotale ridicolo nitrito, ben conosciuto sotto il nome di *trillo caprino* o *cavallino*.

Qui non ho fatto che descrivere semplicemente il trillo, l'appoggiatura, il gruppetto e le loro differenti esecuzioni: mi riservo nella seconda parte di quest'opera a dare a ciascuno di questi articoli intero sviluppo.

ESERCIZI SUL TRILLO MISURATO

L'appoggiatura colla quale si attacca il trillo dev'essere marcata più che tutte le altre note.

L'allievo si avvezzi ad eseguire il trillo e col compimento, e senza.

246

247

248

ESERCIZI PEL TRILLO MORDENTE

249

ESERCIZI SUL TRILLO CROMATICO

Prima di provarvi al trillo cromatico, ripetete alcune volte la Scala cromatica che lo genera; è questo il mezzo migliore per istampare nella memoria le intonazioni delicate e difficili per le quali esso deve trascorrere.

Effetto

250

251.

252.

L'Allievo, dopo aver studiato separatamente ciascuna metà d'uno stesso esercizio, potrà tentare di riunirle in un solo fiato. L'ultimo esercizio eseguito in questo modo sarebbe veramente uno sforzo atletico, di cui soltanto il Cav. Bal-
 dasarre Ferri ha dato esempio. Questo Cantante fioriva circa il 1660. (Vedi: *L'Istoria musica d'Angelino Boulempi.*)

ESEMPI SULLA PREPARAZIONE E SUL COMPIMENTO DEL TRILLO LIBERO

L'Allievo pervenuto a questo punto avrà acquistato uno sviluppo di forza sufficiente per tentare di riunire il trillo *alla messa di voce*, o a qualche altro passo che lo prepari. A questo scopo egli deve calcolare la durata della sua respirazione in modo da potere sviluppare del pari il trillo e la messa di voce, o il passo che lo precede.

253

254

Trillo molle.

The image displays two musical exercises, 253 and 254, each consisting of a vocal line and piano accompaniment. Exercise 253 is in common time (C) and features a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment. Exercise 254 is also in common time (C) and features a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment. The piano accompaniment for exercise 254 includes a section labeled 'Trillo molle.' (Soft Trill).

Ecco alcuni esempj di preparazione del trillo quali si usavano nel secolo 17^{mo} nelle cadenze finali della musica sacra. (vedi *Herbst*.)

255

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a half note 'a' followed by a series of eighth notes and a trill marked 'tr'. The tempo marking 'men.' (meno) appears at the end of the first staff. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and a trill. The third and fourth staves show more complex rhythmic figures, including sixteenth notes and trills. The fifth staff features a trill. The sixth staff has a trill. The seventh staff is marked 'accel' (accelerando) and 'rall.' (rallentando), showing a dense texture of sixteenth notes. The eighth staff continues this dense texture with a trill. The ninth staff also features a trill and a 'rall.' marking. The final two staves are for the keyboard accompaniment, showing a simple harmonic support for the vocal line.

ESERCIZI. PER IL MEZZO RESPIRO

The image displays three systems of musical notation, each consisting of five staves. The first three staves in each system are for individual instruments (likely flute, clarinet, and saxophone), and the fourth and fifth staves are for piano accompaniment. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. The exercises are characterized by complex rhythmic patterns and melodic lines, typical of technical studies for wind instruments.

APPOGGIATURE

Quando varie piccole note attaccano insieme uno stesso suono, si prendono con rapidità, nettezza e brio.

The musical score consists of 15 staves. The first four staves are treble clefs in C major, 2/4 time, showing various rhythmic patterns. The fifth staff is labeled 'Gruppetto' and features a series of eighth notes with a '2' above them, indicating a grace note. The sixth staff is also labeled 'Gruppetto' and features a series of eighth notes with an '8' above them. The seventh staff is labeled 'Trillo mordente' and features a series of sixteenth notes with a trill symbol above them. The eighth staff is labeled 'Gruppetto' and features a series of eighth notes with a '2' above them. The remaining staves continue with various rhythmic patterns and techniques. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) in C major, 2/4 time, showing a piano accompaniment.

ESERCIZI SULL' ACCORDO DI NONA MAGGIORE

The image displays a musical score for a piano exercise. It consists of 15 staves. The first 14 staves are arranged in two systems of seven staves each. The first system (staves 1-7) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. The music begins with a whole note chord in the first measure, followed by a series of eighth-note patterns. The second system (staves 8-14) continues with similar eighth-note patterns, including several measures with triplets. The final staff (staff 15) is a grand staff (treble and bass clefs) showing a steady accompaniment of chords, likely the major ninth chord mentioned in the title, with a consistent rhythmic pattern.

Il tema che abbiamo stabilito sull' accordo di Nona maggiore come base de' precedenti esercizi, può andar soggetto ad un numero grande di modificazioni; le più semplici si ottengono colla mutazione d'accento, cioè legando le note del passo primitivo a due, a tre, ecc; applicando loro delle inflessioni, (vedi Pag.^a 53.) infiorandole di appoggiature od inferiori o superiori, di gruppetti, trilli, ecc: i quali differenti mezzi ci pongono i seguenti esercizi.

L' allievo dovrà sviluppare i seguenti esercizi, qui soltanto tracciati, eseguendoli nel tono più conveniente alla sua voce.

RIASSUNTO DELL'AGILITÀ.

Il voler numerare tutte le modificazioni a cui può andar soggetto il meccanismo dell'agilità sarebbe cosa del tutto impossibile: l'esperienza sola può apprenderlo. Ciò non pertanto possiamo partirci dalle seguenti fondamentali considerazioni, basate sull'emissione del fiato e sull'azione della faringe.

Quando si voglia eseguire l'agilità *pianissimo*, farà d'uopo ritenere il fiato e non emetterne per così dire che un filo soltanto. La faringe ristretta a seconda della conformazione che le darà il timbro formerà e dirigerà l'esecuzione de' passi. La bocca sia semi-aperta. Volendo passare poi dal pianissimo al mezzo-forte non si avrà che ad aumentare l'emissione del fiato senza alterare lo stato della faringe.

Per ultimo, nel forte, è mestieri sostenere i passi con una vigorosa pressione del mantice, pressione che domanda una maggior quantità di fiato. Allora la faringe schiude al suono una via più spaziosa e, secondo la qualità del timbro, più sviluppata o in altezza o in larghezza; i movimenti citati son meno pieghevoli e men frequenti e la bocca offre al suono una più facile uscita.

Ma hannovi nell'agilità medesima due differenti nature: *di forza* e *di maniera*. E di rado trovansi ambedue riunite nell'organo stesso.

Formano parte dell'agilità *di forza* non solo i passi di robusta esecuzione, ma eziandio le volate focose, potenti, e gli arpeggi di slancio. Se questi passi sono ascendenti, è indispensabile di lanciaarli colla più sostenuta pressione del mantice; questa pressione si fa maggiore colla forza e rapidità del passo; la faringe, meno mobile per la volata e l'arpeggio che per altri passi, trascorre i diversi gradi d'ampiezza che comportano le intonazioni e la forza de' suoni, conservando la forma generale del timbro. Dall'ardire, dalla forza e dalla precisione che si esigono in tal genere d'agilità, essa ne ha riportato il nome di *agilità di bravura*.

Nell'agilità *di maniera* al contrario tutto è affidato al talento del cantante. In questa la faringe ristretta si trova leggera e facile ai movimenti, e tale la esigono le delicate e mobili intonazioni de' passi spezzati. Qui di fiato non se ne vuole che un filo. E non devesi adunque slanciare questi passi, ma accontentarsi di alimentare i suoni.

L'agilità *di maniera* non riesce mai precisa quanto quella di forza; anzi fa d'uopo rattenerla un po' per rendere bene distinta ogni difficile intonazione. Il che si raccomanda soprattutto ne' pezzi.

Lasciando alla gola la facilità di dilatarsi leggermente mediante l'impulsione di ciascun suono rinforzato, si otterranno le inflessioni: la gola si rimetterà nella prima posizione pel suono seguente.

È difficile di poter sostenere i passi in un tempo moderato; essi precipitano involontariamente; si potrà rimediare però a tale inconveniente poggiando sulle note, distendendo la faringe, ed esagerando pressochè la respirazione.

Da tali principj riscontrasi esser più facile il vocalizzo *piano* del *forte*, ed ottenersi tale facilità più presto col timbro aperto che non col chiuso, attesochè il primo non contrae menomamente la faringe. L'agilità fina riesce migliore colle vocali aperte che colle chiuse.

Quanto poi alle NOTE PUNTATE ed alle SINCOPI, materia di ortografia musicale, noi ne parleremo nella seconda parte, siccome di quelle che si riferiscono più da vicino agli accenti del canto che non alla vocalizzazione.

Lo stesso dicasi del TREMOLO.

MODO DI COMPORRE ESERCIZJ.

Alle tracce d'esercizj da noi indicate, avremmo potuto aggiungere altre molte, non avendo confine il numero delle combinazioni. Noi consigliamo adunque l'allievo a sviluppare in iscritto e nei toni adattigli qualunque di queste traccie che l'imbarazzi. Ciò risparmierà molte incertezze nell'organo.

Ritengo aversi rimarcato che tutti gli exercizj delle pagine 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, ecc., sono composti sopra la scala diatonica del modo maggiore riproducendo semplicemente il passo da studiarsi su ciascun grado della scala.

Allorquando si presenti all'allievo una traccia d'esempio differente da quelle inserite in quest'opera, sarà sua cura di disporla nel modo da noi indicato, ripetendo il passo su tutti i gradi della scala diatonica tanto ascendendo che discendendo. Vogliasi per modo d'esempio esercitarsi nel passo



bisognerà trasportarlo su ogni grado della scala, ben inteso senza alterare gl'intervalli del qui accennato.

ESEMPIO:

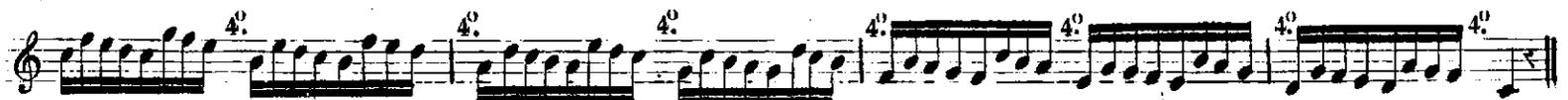
1.º grado 2.º grado 3.º grado 4.º grado 5.º grado



Trovansi però alle volte de' passi, nei quali la risposta discendente offre un canto non naturale e spontaneo: in tal caso si varj o si rivolti.



dovrebbe discendere così:



ma riuscendo dura la distanza di 4.^a, adoteremo di preferenza la forma seguente cambiando l'intervallo di 5.^a in quello di 3.^a.



Nell'esercizio



abbiamo invertita la risposta.

In altri casi, il passo modula di tal fatta:



Lo studio dell'armonia darà i necessari suggerimenti per isviluppare simili passi. Se più tardi avesse a succede-

re che in qualche pezzo si rinvenisse un passo di difficile esecuzione, allora converrà staccarlo all'istante dalla frase cui è legato, e disporlo a foggia di esercizio nel modo descritto, o meglio ancora lo si trasporterà intieramente per semitoni. Con questo metodo l'allievo avvezzerà l'organo in tutta la sua estensione, e ne svilupperà la pieghevolezza in modo eguale.

Fu nostro intendimento, in questa prima parte, di presentare all'allievo i primi elementi dello studio del canto: e di tracciare i precetti più atti ad appianargli le difficoltà dell'esecuzione. Nella seconda parte tratteremo dell'applicazione di tutti questi mezzi alle differenti produzioni dell'arte.

FINE DELLA PRIMA PARTE



M 45084 M

