



**TRATTATO COMPLETO
DELL' ARTE DEL CANTO**

DI

EMANUELE GARCIA FIGLIO

TRADOTTO DAL FRANCESE E DEDICATO

Al Illustrissimo Signor Conte

RENATO BORROMEO

*Ciambellano di S. M. I. R. A., Cavaliere dell' Ordine di Malta, ecc. ecc.
e Direttore dell' I. R. Conservatorio di Musica in Milano*

DA

ALBERTO MAZZUCATO

PROFESSORE DI BEL CANTO NEL CONSERVATORIO SUDETTO

— — — — —
PARTE SECONDA
— — — — —

Regist. nell'Arch. dell'Unione.
N. 13052.

Proprietà degli Editori
Prezzo Fr. 20.

MILANO



DALL' I. R. STABILIMENTO
di Calcografia, Copisteria



NAZIONALE PRIVILEGIATO
e Tipografia Musicale di

GIOVANNI

RICORDI

CONTRADA DEGLI OMENONI N.° 1720.

FIRENZE, presso G. Ricordi e Jouraud.

MENDRISIO, presso Carlo Pozzi.

PARIGI, presso Trouparas e C.°

LONDRA, GRAMER, ADDISON e BEALE.

MAGONZA e ANVERSA, figli di B. Schott.

SCUOLA DI GARCIA

SECONDA PARTE

DELL'ARTE DI FRASEGGIARE

CAPITOLO PRIMO. (1)

DELL'ARTICOLAZIONE NEL CANTO.

Nella prima parte di quest'opera abbiamo studiato i diversi elementi del canto che hanno relazione coll'emissione della voce, coll'agilità, e col meccanismo che serve a produrre questi fenomeni. Ora noi stiamo per occuparci del canto propriamente detto, vale a dire della parola unita alla musica; indicheremo la scelta da farsi tra i diversi mezzi dell'arte onde imprimere ad ogni pensiero melodico il carattere che gli è dovuto.

« Nel canto, la nettezza dell'articolazione è della maggior importanza. Un cantante che non pronuci pone gli uditori » in uno stato di sofferenza, e distrugge per essi quasi tutto » l'effetto della musica costringendoli a continui sforzi onde » afferrare il senso delle parole (2) ».

Sino a questo punto abbiamo considerato le vocali soltanto come mezzi ad emettere la voce; ora le considereremo nella loro combinazione colle consonanti. Ma, esaminando i due elementi della parola (le consonanti e le vocali), ci limiteremo ad esaminarli ne' loro rapporti col canto, e sotto il punto di vista nostro speciale.

Ogniquale volta il cantante non abbia analizzato attentamente il meccanismo che produce le vocali e le consonanti, la sua articolazione mancherà di prontezza e di energia; egli ignorerà il segreto di conservare alla sua voce lo sviluppo e l'eguaglianza di cui fors'anco saprà dar saggio nel semplice vocalizzo, e non potrà valersi, secondo gli garbi, del timbro (3) acconcio alla passione che deve esprimere.

Divideremo le nostre considerazioni così:

- Vocali;
- Consonanti;
- Quantità delle vocali;
- Appoggio dell'articolazione (quantità delle consonanti);
- Larghezza o tenuta della voce su delle parole;
- Distribuzione delle parole sotto le note;
- Osservazioni.

§ I.

DELLE VOCALI.

La voce cantata proviene dal medesimo insieme di organi che producono la voce parlata, ed attraversa, uscendo, le due medesime cavità, la bocca e le fosse nasali.

Di queste due cavità la prima è la più importante, giacchè le sue pareti e gli organi che contiene sono gli agenti principali della parola articolata. In fatto la lingua, il velo palatino, i muscoli che entrano nella composizione del tubo vocale, i denti e le labbra, concorrono, o insieme od a vicenda, all'articolazione dei diversi elementi della parola: lo scostamento, tanto variabile, delle mascelle sostiene egualmente una parte considerevole in questa funzione. Perciò la bocca, in virtù della mobilità di una porzione delle sue pareti, può modificare, secondo abbisogni, il suo diametro, la sua lunghezza e la sua disposizione interna; ciascheduna delle forme che assume diviene uno stampo differente nel quale, passando, la voce acquista una determinata sonorità. *Le vocali sono dunque il risultato delle modificazioni che il suono riceve dal tubo vocale, attraversandolo.* « Il semplice suono che n' esce, dice Carlo » De Brosses (*Traité de la formation mécanique des langues*, » t. I, p. 77, an. IX), raffigura all'orecchio lo stato in cui fu tenuto il tubo durante lo spingimento del fiato. Le differenze del » suono semplice sono come le differenze di questo stato; dal che » risulta che sono infinite, imperocchè un tubo flessibile può essere condotto per gradazioni insensibili dal suo maggior diametro e dalla maggiore sua lunghezza sino al suo stato più ristretto e più accorciato ». Per conseguenza, il numero delle vocali deve necessariamente dipendere dalla struttura e dalla mobilità degli organi; ed è per tal motivo che questo numero viene dai diversi autori determinato in una maniera variabilissima.

Gli Italiani d'ordinario distinguono sette vocali soltanto, che sono: A, E stretta, E larga, I, O stretta, O larga, U. Potrebbe non ostante ammetterne dieci e più, poichè ciascheduna delle cinque vocali presenta due timbri per lo meno.

Per la lingua francese il numero delle vocali fu, dai diversi grammatici, successivamente elevato da sette sino a diecinove.

La pratica delle lingue giustifica pienamente l'asserzione di De Brosses, e dimostra che il numero delle vocali, o se meglio vuoi, delle gradazioni delle vocali, è illimitato. In fatti, benchè le lettere alfabetiche rappresentino le vocali con de' segni invariabili, ognuna d'esse ci offre delle differenze facili ad avvertirsi se la udiamo emettere da diversi individui. V'ha anzi di più: una medesima persona, che pronuci una medesima parola, non dà alle vocali di questa parola una sonorità ed un valore costantemente identici. Tosto che una passione qualunque sopraggiunge

(1) Parecchie delle idee che si trovano esposte nei capitoli primo e quarto di quest'opera furono diggià rese pubbliche da uno de' miei più distinti allievi, il signor Segond, il quale d'altronde ebbe la delicatezza di attestare la priorità del mio diritto. Vedasi l'*Hygiène du Chanteur*, di L. A. Segond, dottore in medicina della Facoltà di Parigi, pag. 99.

(2) « *La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des paroles.* » Burja. Memoria dell'Accademia delle Scienze, sul Rapporto esistente tra la Musica e la Declamazione. Berlino, anno 1805, pag. 54.

(3) Fu detto diggià nella Prima Parte di quest'opera perchè si abbia prescelta la traduzione letterale di *timbre* in *timbro*. Ripeteremo che questa parola significa *qualità del suono, o meglio colorito del suono*. Ognuno avrà potuto avvertire che una medesima voce può in moltissime maniere variarne il colore. Gli è questo appunto che più semplicemente dicesi *modificare il timbro*.
Nota del Trad.

ad animare uno che sta parlando, le vocali subiscono l'influenza involontaria di questa emozione e colpiscono il nostro orecchio colla loro modificazione più chiara o più oscura, col loro timbro più brillante o più cupo. Nella parola *amore*, per esempio, l'A varierà di colorito, secondo che sarà pronunciata in un movimento di tenerezza, o di collera, o d'ironia, ovvero di preghiera, di minaccia. Eppure ogni vocale, ben che subisca un gran numero di modificazioni, sembra ciò non di meno non subirne alcuna e riportarsi costantemente ad un tipo invariabile. È facile però di spiegare una tale illusione; nell'espone con parole un pensiero, tutte le vocali trovansi alterate in una medesima proporzione; i loro rapporti rimangono gli stessi; soltanto il loro assieme ha preso una tinta in armonia colla passione speciale espressa da colui che parla o che canta.

Due meccanismi principali danno origine all'intera varietà delle *vocali pure*. Il primo è basato sul cangiamento di lunghezza e di diametro cui va soggetto il tubo vocale in ragione del movimento della laringe e della faringe. Ne parlai minutamente quando mi trattenni sui timbri *aperto* e *chiuso* (*Memoria sulla voce umana*). Codesti movimenti sono bastanti a produrre una prima serie di vocali comprese tra l'A e l'O *larga*. Il graduale raccostamento delle labbra viene a determinare il timbro chiuso dell'O, la ristigne sempre più, convertendola finalmente in U. Il secondo meccanismo consiste nelle modificazioni di forma che il tubo vocale riceve in ragione dei movimenti della lingua. Quest'organo applica in diverse maniere i suoi orli contro i denti, e, presa l'A per punto di partenza, risulta da quest'azione una seconda serie di vocali comprese tra l'A e l'E *larga*, l'E *stretta* e l'I. Quest'ultime due potranno poscia convertirsi nell'EU ed U francesi ogniqualvolta alla disposizione degli organi atti a produrle aggiungasi il raccostamento delle labbra.

Le *vocali impure*, come sarebbero la L gutturale russa, le nasali francesi, ecc., esigono, ad essere formate, l'azione della base della lingua o del velo palatino (1).

Raffrontando quanto precede a ciò che si disse intorno al meccanismo dei timbri, si riconoscerà esistere una stretta analogia fra la produzione delle vocali e quella dei timbri. Da siffatto rapporto di meccanismo risulta necessariamente un rapporto di reciproca dipendenza fra la vocale ed il timbro: sarebbe impossibile modificar l'uno senza modificare l'altra. Tale osservazione porge al cantante molti risultamenti. Gli varrà a *determinare nell'impiego di ciascheduna vocale il timbro più appropriato all'effetto ch'è si propone*, e gli permetterà di *mantenere al tempo stesso una perfetta eguaglianza in tutta l'estensione della sua voce*. Difatti, la scelta del timbro per ogni vocale è subordinata a due cose differenti: l'accento logico o declamatorio, ed il bisogno di serbare allo strumento una perfetta eguaglianza e purezza in tutta la sua estensione. A chiarir la nostra idea ne sembrano necessarij alcuni esempi.

1.^o Il timbro della voce deve modificarsi quanto le nostre passioni lo esigono.

Qualora la melodia e le parole esprimessero un dolore profondo, il timbro che imprimesse allo strumento un carattere brillante snaturerebbe il concetto. Per esempio, la sonorità ampollosa che conviene all'entrata di Figaro

« Largo al factotum della città »,

(1) I fatti particolari relativi al principio che ora abbiamo esposto trovansi perfettamente osservati e descritti dal signor URBANO GENTLET di *Lione*, nella sua opera intitolata *Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation*.

(2) Ad oggetto di perfezionare quest'eguaglianza cotanto necessaria fra tutti i suoni della voce, consigliamo di mantenere costantemente l'eguale scostamento tra le mascelle per tutte le vocali senza eccezione. Questo scostamento non deve essere nè esagerato, nè affaticante, nè sgraziato; onde ottenerlo in una misura esatta, l'allievo lascerà ricadere da per sé stessa la mascella inferiore, e, quasi direi, per suo proprio peso.

Un difetto pressochè generale negli allievi sta in una cotale durezza nell'azione dei muscoli rilevatori della mascella. A toglierla basterà collocare lateralmente tra le mascelle un piccolo pezzo di legno o di sughero: puossi eziandio appoggiare sul mento, e immediatamente al disotto del labbro inferiore, un nastro, i lembi del quale vadano ad annodarsi dietro la nuca, esercitandosi allora a pronunciare tutte le vocali col minore sforzo possibile.

Le vocali vengono prodotte esclusivamente dalla glottide e dal canale della bocca, che è quanto dire dallo spazio compreso tra la laringe, la base della lingua, e il velo del palato. Altrettanto ha luogo per i timbri. La parte anteriore della cavità della bocca e l'apertura delle labbra non hanno in quest'operazione altra funzione che quella di permettere l'uscita dei suoni. In fatti, l'A, l'E *larga*, l'E *stretta*, l'I, ed in generale tutte le vocali aperte e rotondate, devonsi produrre senza la partecipazione delle labbra. Le vocali strette e cupe, quali l'O *stretta*, l'EU francese, l'U italiana, e l'U francese, sono le sole che dieno alle labbra una tendenza a raccostarsi. Questi processi, mentre favoriscono l'emissione della voce ed aggiungono facilità e nettezza all'articolazione, prevengono altresì i repentini passaggi d'uno all'altro timbro, passaggi che mal non s'assomigliano all'abbajare.

(3) Avvertasi che qui si considerano i registri di falsetto e di testa come componenti un solo registro (Vedasi *Fisiologia*, Parte prima).

ovvero all'aria di Don Giovanni

« Fin ch'han dal vino »,

apparirebbe gridante e fuor di posto nel canto di Edgardo

« Fra poco a me ricovero »,

o nell'Andante di Guglielmo Tell

« Sois immobile, et vers la terre ».

Che se, all'opposto, la melodia esprime sentimenti brillanti, il timbro aperto potrà rendere ed il colorito della passione e l'emissione potente del suono. Il timbro chiuso produrrebbe quasi l'effetto della raucedine.

2.^o Però, qualunque sia la modificazione dei timbri della voce in ragione delle esigenze della passione, sarà sempre d'uopo conservare una perfetta eguaglianza in tutte le note; e, su tale proposito, stabiliremo una regola importante.

Affinchè una voce possa colpire l'orecchio con ugual qualità di suono in tutta la sua estensione, converrà che il cantante, mediante una ben diretta azione degli organi vocali, modifichi la vocale insensibilmente. Dovrà moderatamente rotondarla, e con gradazioni progressive pe'suoni acuti. Pe'suoni gravi invece dovrà renderla chiara, in modo che l'eguaglianza apparente della voce sia il prodotto d'una reale diseguaglianza, ma ben guidata, della vocale (2). Questo processo, applicato alle diverse vocali, ne fornisce il risultato seguente:

L'A s'avvicina all'O *larga*;

L'E *larga* s'avvicina all'E *stretta*, poi all'EU francese;

L'I s'avvicina all'U francese, senza il soccorso delle labbra;

L'O s'avvicina all'U italiana.

L'applicazione di questo precetto comprende ogni registro in tutta la sua estensione (3). Se la vocale restasse costantemente aperta come l'A per esempio nella parola BELTA, essa comunicherebbe una sonorità metallica alle note gravi e medie; ma le note superiori riescirebbero stridule. All'opposto, la vocale che fosse invariabilmente chiusa, come la O nella parola PALLORE, imprimerebbe bensì alle note acute un colore rotondo e pieno, ma renderebbe le gravi scolorate e sorde.

Ogni vocale, quando tende ad aprirsi, o, come anco dicesi, a rischiararsi, segna un modo di procedere opposto a quello precedentemente indicato. Per esempio l'U s'avvicina all'O, l'O all'A, ecc.

Avvertasi inoltre che le vocali troppo aguzze, quali l'U e l'I, e l'U francese, ristignerebbero l'organo e lo angustierebbero in tutte le sue parti. Ond'evitare tale inconveniente, il cantante non trascurerà di aprire queste vocali un poco più che nol dimandi la pronuncia parlata.

Le diverse alterazioni delle vocali che ci vanno occupando vogliono esser sempre regolate da un gusto delicato; è mestieri che il loro impiego venga giustificato da una necessità incontestabile; ed in questo non v'ha altra guida che l'esperienza. Il bisogno di padroneggiare tutte le tinte della voce ci condusse ad immaginare il seguente esercizio, che ne sembra uno de' più vantaggiosi fra quelli che la pratica nostra ne seppe

suggerire. *Sur una stessa nota e con un solo respiro passare per tutti i timbri graduatamente condotti, partendo dal più aperto e portandosi fino al più chiuso; e quindi, con un altro fiato, passare dal timbro chiuso al timbro aperto* (1). Il suono deve, durante l'intera operazione, mantenere un uniforme grado di forza. Tale studio non riesce realmente efficace se non nel registro di petto e fra i suoni *la₂* e *fa diesis₃*; corroborato dall'esercizio che riunisce i registri, insegna a signoreggiare tutti i movimenti della gola, ed a produrre, a piacimento, i suoni di natura diversa.

Abbiamo veduto che l'emissione della voce si opera per due tubi. Il secondo di questi è il naso. Sua funzione è di contribuire alla sonorità della voce quando la bocca è aperta, e di modificare completamente i suoni imprimendo loro una risonanza nasale quando la bocca è chiusa, sia dalla lingua per l'N, sia dalle labbra per l'M.

Gli Italiani non hanno vocali nasali propriamente dette; nel loro linguaggio il naso non comunica la sua risonanza che all'M ed all'N allorquando una di queste due consonanti comincia o termina la sillaba; ma giammai intanto che dura la vocale. Esempio:

A...ngelo. Te...mpo. N...e...mbo. M...a...nto.

Ma nella lingua francese (2) le nasali M ed N prendono due risonanze diverse, e vengono prodotte da due mezzi molto distinti. La prima risonanza, identica in tutto a quella delle consonanti italiane, si fa sentire quando l'M e l'N precedono le vocali, come in *Mégère, Néron*; la seconda si presenta quando invece le medesime consonanti succedono alle vocali: costituisce in tal caso la vera risonanza delle vocali nasali, come in *teMps, RhiN*. Né la lingua né le labbra prendono alcuna parte immediata in questa risonanza: è dovuta unicamente alla direzione tenuta dalla colonna sonora relativamente al velo palatino. Quando quest'organo si trova collocato in mezzo alla colonna

sonora, la divide in due correnti, che s'indirizzano, una per le narici, l'altra per la bocca. La risonanza che ne deriva adempie indistintamente le funzioni dell'M o dell'N.

Nel cauto francese v' ha possibilità di rendere questa risonanza nasale, non solo dopo la vocale, ma eziandio questa durante. Un tal metodo, regolare nel discorso e nella declamazione, ne sembra incompatibile col gradimento che una voce cantante deve produrre, e noi non ci ristiamo dall'escluderla, tanto più che fu proscritta da alcuni musicisti e grammatici francesi. Citeremo, fra gli altri, degli scrittori l'autorità dei quali ne sembra irrefragabile: sono Brossard (3), Bérard (4), de Brosses (5).

Le vocali devonsi attaccar sempre per mezzo del colpo della glottide, e con quel grado di forza che la frase richiede. Convien evitare scrupolosamente di farle precedere dall'aspirazione, che noi indichiamo con H. L'impiego dell'aspirazione dovrà riserbarsi pei sospiri, ecc. (Vedasi l'articolo ESPRESSIONE); l'adopterla in qualsiasi altra circostanza snatura il senso delle parole, o trascina in quegli errori de' quali abbiam tenuto discorso nella Parte Prima.

§ II.

DELLE CONSONANTI.

Le consonanti vengono prodotte da due operazioni differenti degli organi dell'articolazione. Traggono origine: 1.º o dalla pressione di due parti dello strumento l'una contro l'altra, e dall'esplosione dell'aria che si sente nel momento in cui queste due parti si separano (6); 2.º o dal *raccostamento incompleto* e variabile di questi organi medesimi, e dai rumori diversi e *continui* che l'aria, non libera nella sua emissione, fa udire.

Da questi due processi risulta la classificazione delle consonanti in *esplosive* e *sostenute*; divisione di grandissima importanza nel canto (7).

(1) Per esercitarsi rettamente, l'allievo dovrà ricordarsi (Vedasi Parte Prima) che il timbro aperto risulta da un meccanismo diametralmente opposto a quello del timbro chiuso, e che ciaschedun timbro è formato dalla doppia azione, che si esercita in senso contrario, della laringe e del velo palatino. Pel timbro aperto, queste due parti si attirano l'una verso l'altra, e ristengono quindi ed impiccioliscono la faringe. In siffatta disposizione, la voce in prima acquista metallo, poi si fa magra e stridula, e finalmente si estingue per l'occlusione della glottide. Il movimento della deglutizione può valere a farci comprendere questa operazione. Nel timbro chiuso, invece, il velo palatino si innalza, e la laringe, abbassandosi, allunga ed ingrandisce la faringe. In questo secondo caso poi, l'esagerazione dei suddetti movimenti induce un cotanto scostamento delle corde vocali, da non essere più atte che alla produzione di un sordo rumore. Si osserverà che l'impiego smodato delle due operazioni contrarie guida ad un identico risultamento: l'estinzione della voce.

(2) Produrrà sorpresa in qualche lettore l'incontrare in codesto trattato più volte delle regole e delle osservazioni esclusivamente applicabili al canto francese, o, per meglio dire, al canto con parole francesi. La meraviglia cesserà quando si avverta che il signor Garcia scrisse quest'opera a Parigi, e quindi anche per francesi. È vero che tali passi dell'autore avrebbero potuto ommettere in questa traduzione italiana; il traduttore ne era anzi stato autorizzato dall'autore medesimo. Ma allo scopo di non mutilare l'opera accurata dell'egregio professore del Conservatorio parigino, abbiamo stimato meglio riprodurla in tutta la sua integrità. D'altronde troviamo non esservi alcun male che i nostri cantanti e i nostri maestri di canto sappiano anche (poichè l'occasione si presenta) alcun poco del come si sposi il canto a qualche altra lingua che non sia l'italiana.

(3) «Fa d'uopo prima di tutto pronunciar la vocale puramente e semplicemente, mantenere la stessa sonorità durante tutta la tenuta della vocale stessa, e non dare che sull'ultima nota quel colpo di naso che fa sentire l'N o l'M». Brossard, *Dictionnaire de Musique*, MDCCIII. *Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens*, ecc. alla lettera A. - Può dirsi, più fisiologicamente, che non si deve rompere la colonna d'aria per mezzo dell'abbassamento del velo palatino se non al momento d'abbandonar la vocale, e non questa durante. È inutile aggiugnere che se la vocale non dura che un istante, le due operazioni dovranno riunirsi in una sola.

(4) *L'Art du Chant*, p. 85 e 86.

(5) *Traité de la formation mécanique des langues*, p. 146 e 147.

(6) Questo primo principio appartiene a Court de Gébelin (*Histoire naturelle de la parole*, à Paris, chap. X, pag. 85). Lo scelsi per base del mio lavoro.

(7) Gli organi dell'articolazione si combinano due a due, e quest'operazione s'effettua in cinque maniere principali:

Combinandosi un labbro coll'altro; esempio - P, M.
 i denti superiori col labbro inferiore - F, V.
 l'estremità della lingua coi denti - T, D.
 la parte anteriore della lingua col palato - N, L.
 la base della lingua coll'arco palatino - K o C dura, G dura.

Perciò ciascun sistema d'organi non può formare che una sola consonante; puossi dunque asserire che in qualunque siasi idioma, di esplosivo *pure* non possono esservi che cinque consonanti, e sempre le stesse, e le quali servono per così dire di tipo a tutte le altre.

Ognuna delle combinazioni ora enumerate dà origine ad una famiglia differente di consonanti, e queste famiglie riunite presentano la totalità delle consonanti in uso. Nel prospetto che qui sottopongo trovansi distribuite per famiglie le consonanti che mi sono note; le aggruppai inoltre dietro il nome degli organi che servono a produrle, e in ragione del loro carattere esplosivo o sostenuto.

1.ª FAMIGLIA. Labbiali.	}	Esplosiva pura	P	Raccostamento completo, preparazione muta, esplosione.
		Esplosiva mista	B	Raccostamento completo, leggero mormorio preparatorio, esplosione.
		Sostenuta	M	Raccostamento completo, risonanza nasale sostenuta, esplosione.

Consonanti esplosive.

È carattere distintivo di queste consonanti il non produrre alcun rumore prima dell'esplosione che le fa udire. Onde formarle, gli organi si pongono prima di tutto in contatto in modo assoluto; poscia, dopo alcuni istanti di pressione, si separano, e la consonante si fa udire. Questi due movimenti contrari ed indispensabili si chiamano, il primo la *preparazione*, il secondo l'*esplosione* della consonante. Da quest'operazione nascono le lettere, **PF, T, C dolce**, e **C dura** o **K**. Durante la preparazione, l'aria è intercetta, e si accumula. L'esplosione che succede è tanto più forte quanto la preparazione sarà stata più lunga, e quanto più completo l'ostacolo opposto all'aria. Questo effetto è analogo a quello del colpo di glottide per l'attacco dei suoni.

Si classificano altresì nel numero delle esplosive le lettere **B, D, G dura**; devesi tuttavia avvertire che in queste l'esplosione è preceduta da un leggero mormorio che dura per quel tempo brevissimo impiegato dalla bocca o dalla faringe a riempirsi d'aria: la prima cavità per le lettere **B** e **D**, la seconda per la **G dura**. Senza tale mormorio queste tre lettere verrebbero a confondersi colle esplosive corrispondenti **P, T, C dura**.

Consonanti sostenute.

Queste consonanti producono un sibilo che è possibile di prolungare quanto si vuole; per esempio **SC, X, S**: ovvero rendono un mormorio continuato, come le lettere **M, N, GN, L, GL**. Le prime traggono origine dal raccostamento degli organi che si opera in diversi modi che non ci porremo a descrivere: le seconde esigono che gli organi medesimi si trovino in perfetto contatto. E siccome questo contatto non può cessare senza che ne risulti una specie d'esplosione, così succede che queste consonanti hanno, non altrimenti che quelle propriamente dette esplosive, la loro preparazione e la loro esplosione. Il mormorio che fan sentire è facilmente convertibile in un suono musicale. Così trasformato, questo mormorio accorda alla

voce di prolungarsi da una sillaba alla sillaba successiva, nel tempo stesso che il canto avvantaggia sensibilmente in larghezza.

Spetta all'allievo ad esattamente osservare il punto col quale gli organi si pongono in contatto, ed il modo d'azione che loro serve a formare ogni consonante. Ben istruito su questo punto saprà egli allora limitare i suoi movimenti ai soli organi indispensabili, ed assoggettare quest'ultimi all'azione più semplice e più naturale.

Per aver trascurato di accordare a siffatto studio tutta l'importanza dovuta, alcuni cantanti aggiungono ai movimenti necessari l'azione di organi inutili, e pongono in opera, per esempio, le labbra o la mascella quando l'operazione dovrebbe essere limitata alla sola lingua.

V'hanno altri i quali producono le consonanti per mezzo di un meccanismo male diretto; prendono l'appoggio sur un punto troppo esteso, o cangiano di luogo il punto d'appoggio medesimo, come nelle **D** e **T** affettate.

Coltello per Contento, Tempepo per Tempo, Dandi per Tanti, Quesseto per Questo, Calena per Calma, Duneque per Dunque, Gioreno per Giorno.

Altri adottano i movimenti duri degli organi là dove sarebbe d'uopo impiegare i molli: pronunciano

Sarrò, farrò, il corre, abbandonna, crudelle,
per Sarò, farò, il core, abbandona, crudete.

Chamais, chénéreux,
per Jamais, généréux.

Altri, viceversa, che hanno un sillabare troppo debole, e dicono perciò:

Belo, ala dona, afano, ampleso, sembra,
per Bello, alla donna, affanno, amplesso, sempre (1).

Altri hanno il difetto di biasciar le parole.

Ed altri finalmente le masticano, o le pronunciano tra i denti in modo da renderle inintelligibili (2).

	Esplosiva F	Raccostamento completo, preparazione muta, esplosione.
	pura	<i>L' F può essere collocata nella categoria delle esplosive, od anco tra le sostenute, secondo l'energia spiegata nell'articolazione. Il primo carattere, che è pure il più naturale e deciso, serve a completare la classificazione delle cinque famiglie. Lo ho preferito.</i>
2. ^a FAMIGLIA. Labbio-dentali.	Sostenuta V	Raccostamento incompleto, sibilo sostenuto. <i>La V può essere anch'essa, a piacimento di chi l'articola, o esplosiva mista, eppur sostenuta. Mi attenni al secondo di questi due caratteri.</i>
	Esplosiva T	Raccostamento completo, preparazione muta, esplosione.
	Esplosiva D	Raccostamento completo, leggero mormorio preparatorio, esplosione.
3. ^a FAMIGLIA. Linguo-dentali.	mista	
	Sostenuta TH inglese, C spagnuolo (<i>cena</i>), Z	Raccostamento incompleto, sibilo sostenuto.
	Esplosiva C dolce italiana (<i>ciò</i>).	Raccostamento completo, preparazione muta, esplosione.
	pura	
	Sostenute L, GL, N, GN	Raccostamento completo, preparazione sostenuta di diversi modi, esplosione.
4. ^a FAMIGLIA. Linguo-palatine.	miste	
	Sostenute R	Vibrazione sostenuta della punta della lingua.
	" J francese, CH francese, X, S dura, S dolce	Raccostamento incompleto, sibilo di diverse nature.
	Esplosiva C dura, e sinonime K, Q	Raccostamento completo, preparazione muta, esplosione.
	pura	
5. ^a FAMIGLIA. Linguo-gutturali.	Esplosiva G dura	Raccostamento completo, leggero mormorio preparatorio, esplosione.
	mista	
	Sostenute J spagnuola, vibrazione dell'ugola, L gutturale russa	Raccostamento incompleto, mormorio sostenuto di natura differente.
RIEPILOGO.	3 esplosive pure — P, F, T, C dolce, C dura colle sinonime K, Q:	preparazione muta, esplosione.
	3 esplosive miste — B, D, G dura:	leggero mormorio preparatorio, esplosione.
	3 sostenute — M, N, GN, L, GL,	preparazione sostenuta, esplosione.
	Sostenute — R, J, CH (francese) X, S dura, S dolce, Z, TH (inglese) V,	mormorio o sibilo continuo.

(1) Ecco una serie di difetti tratti dall'*Art du chant*, di Bérard, p. 52.

Nè da Bérard sino ad oggi sono per verità diminuiti di molto;

Arnade invece di *Arnade*.

Béruler *Brüler*.

Chadore *J'adore*.

Hou invece di *Où*

Malgré *Malgré*.

Parfaitement *Parfaitement*.

Chardin invece di *Jardin*.

Chéant *Géant*.

Il haît *Il est*.

Quelle prix invece di *Quelle prix*.

Vendere *Vendre*.

Ecc. ecc.

(2) È ben fatto esercitarsi col *sottovoce*, mezzo facile, e che risparmia la voce.

La balbuzie è corretta sovente dall'effetto del ritmo. La mente, stimolata dal sentimento della misura a dire regolarmente una cosa che già sa, fa obbedire gli organi senza la menoma esitazione.

Se le labbra saranno stacciate contro i denti, la voce riuscirà migliore e le parole chiare.

Ad oggetto di esercitare gli organi, di sviluppare tutta la loro energia, o di vincere la loro abituale mollezza, conviene studiarsi di riunire ad ogni sillaba la consonante della sillaba seguente, pronunciando marcatamente la nuova serie di sillabe risultanti da tale processo. In questa guisa, *son sempre le vocali che cominciano la sillaba, e le consonanti che la finiscono* (1). Esempio:

« Deh parlate che forse tacendo. — Dehp...arl...at...ech...ef...ors...et...ac...end...o ».

« Men pietosi, più barbari siate, etc. — Menp...iet...os...ip...iub...arb...ar...is...iat...e ».

(Aria di Cimarosa nel *Sacrifizio d'Abramo*.)

Mon fils, tu ne l'es plus.	Monf...ilst...un...el...espl...us.
Va, ma haine est trop forte.	Vam...ahain...cstr...opf...ort...e.
D'Étéocle et de toi tous les droits sont perdus.	D'Ét...éocl...etd...et...oit...ousl...esdr...oitss...ontp...erd...us.
Dans mon âme ulcérée, oui, la nature est morte.	Dansm...on...âm...eulc...érée...ouil...an...at...ur...estm...orte.
Ton frère et toi, je ne vous connais plus.	Tonfr...èr...et...oij...env...ouse...onn...aispl...us.
Antigone me reste, Antigone est ma fille.	Ant...ig...on...em...er...est...eAnt...ig...on...cestm...af...ille.
Elle est tout pour mon cœur, seule elle est ma famille.	Ell...eest...outp...ourm...onc...eurs...eul...eel...cestm...af...am...ille.

(Recitativo nell' *Edipo*).

Questi esercizi sulle sillabe, che noi consigliamo, devono riguardare semplicemente come un mezzo speciale tendente a perfezionare le facoltà meccaniche degli organi dell' articolazione, non mai come un sistema da seguirsi nella pronuncia delle parole riunite alla melodia.

§ III.

DEGLI ACCENTI.

La voce umana presenta i quattro seguenti caratteri:

- 1.º La durata variabile dei suoni;
- 2.º Il loro timbro;
- 3.º La loro elevazione od il loro abbassamento nella scala;
- 4.º I loro diversi gradi d'intensità.

Questi caratteri, quando vi si aggiunga la varietà delle consonanti, i sospiri, la forza e il movimento del discorso, formano il complesso degli elementi che nelle diverse lingue costituiscono gli *accenti*.

In ogni idioma è agevole il discernere diverse specie d'accenti.

L'accento grammaticale; ed è quello che col mezzo della durata distingue le vocali lunghe dalle brevi (vale a dire che ne marca la quantità), indicando inoltre il loro timbro *aperto* o *chiuso*;

L'accento scritto; ossia i segni grafici dell'accento grammaticale;

(1) Il signor Michelot, nostro collega, fu il primo a consigliare quest'esercizio. Un tal metodo potrebbe far cadere nel difetto di raddoppiare tutte le consonanti: ma il rimedio ne è sempre agevole.

(2) Si può asseverare a priori che tutte le lingue hanno una quantità. Il bisogno di esprimere i nostri sentimenti in tutta la loro energia ne induce ad appoggiare la voce ed a prolungarla nelle parole che vogliam rendere incisive. Ci arrestiamo sulla più importante vocale della parola.

A questo prolungamento viene spesso ad aggiugnersi un' elevazione ed un ingrossamento della voce, come pure una particolare sonorità della vocale; sono questi però quattro elementi diversi, i quali, benchè solitamente trovinsi riuniti, sono pure perfettamente distinti. Il primo soltanto costituisce l'accento prosodico, ossia la quantità.

A codesta aggregazione di tre elementi sulla medesima sillaba viene ad aggiugnersi un quarto: la sonorità della vocale. Questi quattro elementi così distinti, il prolungamento, il timbro, l'intensità e l' elevazione, sono in generale confusi sotto il nome di *accenti grammaticali*. Le due prime funzioni sono le sole che costituiscono accenti grammaticali, e che sia mestieri assoggettare all'azione dei segni, adoperati in principal modo dai francesi, e che si chiamano *accento acuto*, *accento grave*, *accento circonflesso*. Quanto all'intensità ed all' elevazione, ci sembra che non debbansi considerare se non quali accenti oratorj.

Così distinti i caratteri degli accenti grammaticali, tornerà facile mostrare che i segni grafici raffiguranti questi caratteri non vennero assoggettati ad alcun sistema regolare.

E prima di tutto, i caratteri degli accenti grammaticali sono due soli, la durata o il timbro della vocale; mentre i segni che li rappresentano sono tre:

- 1.º L'accento acuto. Non serve a determinare che il timbro, chiudendolo, e si applica esclusivamente alla vocale E. Esempio: *Bonté*;
- 2.º L'accento grave. Determina ad un tempo il timbro e la durata delle vocali A ed E. Esempio: *Là, prophète*. Ha un' azione uniforme per rispetto al timbro, giacchè apre ambedue le vocali; ma l'azione sulla durata è doppia, rendendo esso l'A breve e l'E lunga;
- 3.º L'accento circonflesso. Determina egualmente e il timbro e la durata. La sua azione è contraria a quella dell'accento grave: allunga dovunque la vocale, come nelle parole *âme, tête, gîte, dôme, flûte*; ma talfiata ne apre il timbro, in *tête e gîte*, e tal altra lo copre, come in *âme, dôme, flûte*.

(5) Vedasi la nota della pagina 11 pe' diversi collocamenti cui può andar soggetto l'accento prosodico nella versificazione. Vedansi altresì i *Veri principj della versificazione*, di Ant. Scoppa, Siciliano.

L'accento logico; il quale fa spiccare il senso del discorso e l'importanza relativa delle idee componenti la frase. L'interpunzione, nelle nostre lingue, serve in parte ad indicare questo accento.

L'accento patetico; che viene manifestato dall'espressione che la voce prende sotto l'impero delle forti passioni. Questo accento riunisce in sè solo tutti i caratteri testè enumerati.

Finalmente, l'accento nazionale.

Ci limiteremo all'analisi dell'accento grammaticale e dell'accento patetico, avvegnacchè sieno i soli di cui lo studio abbia relazione colla materia che stiamo trattando.

§ IV.

DELL' ACCENTO TONICO O DELLA QUANTITÀ.

Nel discorso, colui che parla, trascinato dal rapido travaglio della concezione, non s'arresta che a un solo punto di cadauna parola, ad un'unica sillaba che domina tutte le altre e sulla quale si spiega l'azione degli organi. Il poggiare che si fa sulla sillaba privilegiata, e che ne determina l'importanza, costituisce la così detta prosodia. Viene marcata, presso che in tutte le lingue, sur una sola sillaba della parola, per quanto estesa sia la parola stessa, e non si produce che in virtù di un prolungamento di durata (2).

Basterà un po' d'attenzione per far distinguere la sillaba accentata da tutte le altre della parola. Esempio:

« Nessūn maggior dolōre

« Che ricordarsi del tempo felice

« Nella miseria. » DANTE.

« Champs paternels, Hébron, douce vallée,

« Loin de vous a languì ma jeunesse exilée, ecc. »

Tutte le parole contengono una sillaba accentata; i monosillabi stessi non fanno eccezione a questa regola; però l'accentazione comporta diverse gradazioni proporzionate al valore delle parole componenti la frase. Così, la parola principale riceve, secondo la sua importanza, un accento più marcato delle altre che le son vicine (3).

§ V.

DELL' APPOGGIO DELLE CONSONANTI.

Oltre l'accento prosodico, devesi prendere in considerazione nelle parole l'appoggio delle consonanti; codesto appoggio consiste in una impulsione più forte e più lungamente preparata che viene a fissarsi principalmente sur alcune consonanti particolari. Esempio:

S	P	T	P
sempre, troppo.			
T	M		
toujours, méchant, ecc.			

Per le consonanti quest' appoggio è quello che l'accento tonico è per le vocali (1). Una stessa parola può avere uno o più punti d'appoggio, od anche non presentarne alcuno; all'opposto, in una stessa parola non v'ha giammai più di una sillaba, nè più di una sola vocale di questa sillaba, che porti l'accento tonico. Esempio:

At...ten...to, af...fan...no, trop...po, af...flit...ta,
An...còra, sciagùre.
Càro, soàve.

Le quattro prime parole presentano due punti d'appoggio: le due seguenti ne presentano uno; le due ultime nessuno.

L'appoggio più forte della consonante spinge necessariamente a raddoppiarla, diggià Bacilly (2), e più tardi Bérard (3) e Blanchet (4), avevano provato questo bisogno di rinforzo. I due primi ne parlano espressamente.

Gli appoggi dell'articolazione potrebbero venir designati colle indicazioni *forte* e *debole*; e, al paro degli accenti, essere assoggettati, per così dire, ad una subordinazione gerarchica. Questi autori ne furono siffattamente convinti, che si decisero a modificare l'ortografia delle parole, ed a scriverle così:

T F
Des tourments d'un funeste amour...

Più tardi, questa notazione fu tentata, sia con cifre, sia altrimmenti (5). Ma la difficoltà d'interpretare i segni convenuti fece abbandonare questa distinzione all'intelligenza del cantante.

In quali circostanze è egli d'uopo appoggiare le consonanti?

- 1.º Per sormontare la difficoltà meccanica dell'articolazione;
- 2.º Per fortificare l'espressione del sentimento;
- 3.º Per dare maggiore spicco all'articolazione in un vasto recinto;

1.º Convien appoggiar la sillabazione quando si voglia vincere la resistenza che i gruppi di consonanti oppongono agli organi, tanto pel loro numero, come per la loro natura. Tale sforzo comunica all'articolazione il conveniente grado di energia e nettezza.

Questo principio si applica più o meno rigorosamente nelle differenti lingue. In italiano, ogniqualvolta devesi articolare più di una consonante, sia che una medesima consonante si trovi ripetuta, sia che abbiavi riscontro di consonanti differenti, si separano le consonanti mediante un appoggio che vale a preparar la seconda.

Esempio: *Bella, troppo, contento, andremo, sempre, risplendere*, che devono pronunciarsi così: Bel...la, trop...po, con...ten...to, an...dremo, sem...pre, ecc.

In francese, applicasi questo medesimo principio alla consonante iniziale di una parola quando questa consonante trovisi essere diggià la finale della parola precedente.

Es.: « Le soc-qui fend la terre (6) ».

« L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux. » (Racine).

« Il avait de plant vif-fermé cette ouverture. » (La Fontaine).

2.º Bisogna appoggiar l'articolazione per fortificare, come è di dovere, il *sentimento*. Tutte le parole energicamente accentate producono effetto sull'anima, perchè sembrano dettate da una *impressione viva*. Spetta principalmente alla parola più importante della frase il ricevere quest'appoggio. Esempio:

COPPOLA

La pazza

per amore

Cavatina

ROSSINI

La Gazzaladra

Duetto

GLUCK

Orfeo

Recitativo.

MOZART

Don Giovanni.

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio

ROSSINI

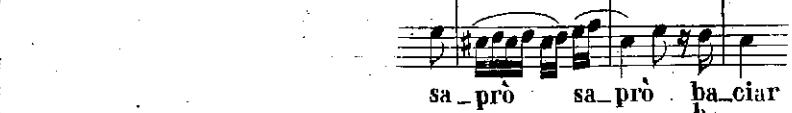
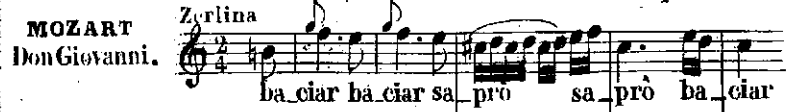
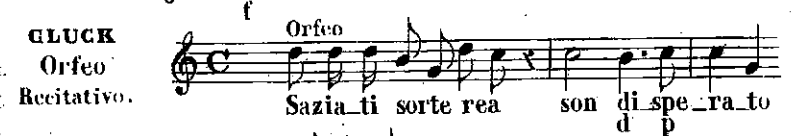
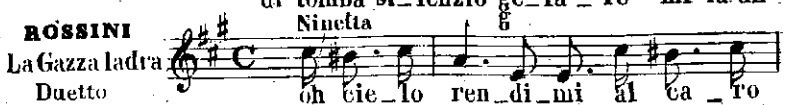
Otello

Finale 2º Atto

ROSSINI

Guillaume Tell

Trio



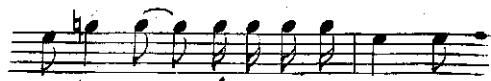
La nota frase



è debitrice di metà del suo effetto alle lettere P, B e D. Se all'iniziale della seconda parola del seguente verso si sostituisse una vocale:



trasformando il verso così:



codesta straziante esclamazione perderebbe incontanente tutto il suo vigore. Né si creda che basti gridare più forte onde restituire al suono il valore che riceveva dalla consonante; no: il maggiore slancio di voce, se privo di questo appoggio, mancherebbe dell'esplosione che lo rende incisivo, ed affaticherebbe inutilmente il cantante (7).

Soltanto attaccando la vocale col colpo di glottide si potrebbe ottenere un'uguale efficacia; ma, in molti luoghi, come appunto nell'esempio ora citato, questo modo sarebbe mal situato.

(1) L'appoggio della consonante ha fatto credere ad alcuni autori che, oltre l'accento principale della sillaba lunga, esistesse in certe parole un accento secondario.

(2) *L'Art de bien chanter*, par B. D. Bacilly, à Paris, MDCLXVIII, p. 507.

(3) *L'Art du chant*, à Paris, MDCCLV, p. 95, 99.

(4) *L'Art du chant*, à Paris, MDCCLVI, p. 55, 61.

(5) La riunione dei movimenti venne tentata anche più recentemente, nello stesso scopo, da Vaccaj.

(6) Marmontel, *Éléments de littérature*, t. III, p. 17. Nessun autore dà le regole del punto d'appoggio.

(7) Bisogna prevenire accuratissimamente le scosse che con questa impulsione si corre pericolo di comunicare alla voce. Queste scosse, se moltiplicate, avrebbero per effetto di imprimere alla voce un carattere piagnolento.

Non v'ha bisogno di spiegare che questa forza d'articolazione sulla quale tanto insistiamo deve essere proporzionata al carattere del sentimento; secondo le circostanze, una stessa parola avrà nella sua articolazione differenti gradi d'energia, ed una parola, che esprima un forte pensiero, anche non contenendo che consonanti semplici o deboli, comporterà spesso un'articolazione più vigorosa che non un'altra parola la quale, contenendo delle consonanti doppie o dure, non esprima se non cose di secondaria importanza.

3.º Essendo l'articolazione il più necessario elemento di una pronuncia intelligibile, il bisogno di essere compresi fa sì, che in generale si appoggi sulle consonanti in ragione dell'intensità della voce e della vastità del locale; in conseguenza, appoggiasi più forte quando si declama che quando si parla, ed ancor più forte quando si canta.

Senza un tale accrescimento di azione negli organi, l'attacco della consonante, il mordente della sillabazione, spariscono in forza del fatto stesso dell'intensità del suono, o in forza della dispersione della voce in un vasto locale (1).

Musicalmente, i due elementi della parola si associano ai due elementi della melodia, le vocali ai suoni, le consonanti alla misura. La consonante presenta al cantante le medesime risorse che il colpo d'arco o il colpo di lingua offrono al suonatore. Diffatti, la consonante serve a colpire la misura, a renderla incisiva, ad accelerare o rallentare il movimento, ad accentare i ritmi. Essa precisa inoltre l'istante in cui l'orchestra deve rientrare e l'accompagnamento riunirsi alla voce, dopo gli *a piacere*, i punti coronati; colla consonante, finalmente, si pressano le *strette* e le cadenze finali. Le consonanti devono sempre essere preparate anticipatamente affinché non colpiscano troppo tardi ed in modo che l'esplosione prorompa sempre simultanea al battere dei tempi della musica.

§ VI.

LARGHEZZA O TENUTA DELLA VOCE SULLE PAROLE.

Se, quando si canta la musica colle parole, ignorasi l'arte di rendere l'emissione della voce indipendente dai movimenti delle consonanti, l'organo riceve una certa scossa che distrugge l'intensità, la sicurezza e la legatura delle note. Per impedire questi inconvenienti, è d'uopo, nell'insieme de' movimenti al canto necessari, distinguere la natura delle funzioni ed il modo di azione che è riserbato ad ognuno dei quattro principali meccanismi dell'apparecchio vocale, cioè: i *polmoni*, la *glottide*, la *faringe*, gli *organi dell'articolazione*.

La funzione dei polmoni consiste nell'eccitare ed alimentare, per mezzo di una corrente d'aria misurata e continua, le vibrazioni della glottide (2). Essa deve essere rigida ed invariabilmente identica nelle sue dimensioni per tutto il tempo che uno stesso suono si prolunga, e deve passare con rapidità e precisione ad uno stato nuovo appena l'intonazione si cangi. La faringe, alla sua volta, con movimenti sicuri e bene calcolati, armonizzerà a vantaggio del timbro richiesto dalla passione dominante i due registri, le differenti parti dell'estensione dello strumento e le diverse vocali. Finalmente, gli organi dell'articolazione, imitando la precisione di energiche molle, divideranno i suoni marcandone le diverse consonanti che si ri-

scontrano nelle parole. Allorchè il cantante sappia far funzionare così cadaun apparecchio nella sfera d'azione che gli è propria, senza turbare l'operazione degli altri apparecchi, la voce alimenterà tutte le parti dell'esecuzione, e concatenerà le differenti particelle della melodia in un insieme pieno e continuo, costituente la larghezza del canto. Se, al contrario, uno de' meccanismi adempie male le sue funzioni; se il petto duramente emette oppur tronca la respirazione; se la glottide manca di tensione e di precisione; se la faringe accusa stento od *inesperienza*; se gli organi dell'articolazione per flessibilità malamente acquisita si muovono mollemente o scorrettamente, la voce esce falsa, a scosse, e di cattiva qualità; la pronuncia è difettosa, ed alcune volte inintelligibile. Allora si dice che il cantante manca di metodo.

Oltre i pericoli che l'esperto cantante sa evitare, ne segnaleremo un altro, non meno grave di certo. Vogliam parlare del così detto *scrocco*, che in francese chiamasi *couac*, ridicolo scroscio di suono che, d'ordinario, pei tenori succede nelle note di petto superiori al *mi*, e pei soprani un'ottava sopra nel registro di testa. Se, nel momento di articolare certe consonanti o di vocalizzare certi passi su queste note elevate, si trascura di sostenere l'espiazione ed i movimenti della faringe, la faringe e la glottide, naturalmente forzate a contrarsi onde produrre queste note elevate, si chiudono completamente, e la voce s'arresta improvvisamente per ricomparire un istante più tardi con una esplosione esagerata o ridicola.

Da questi precetti generali passiamo ad alcune osservazioni particolarizzate. Si deve prolungar la voce senza scosse e senza affievolimento da una sillaba ad un'altra, da una nota alla nota susseguente, come se l'insieme non formasse che un suono eguale e continuo. Fa d'uopo destinare alla vocale una gran parte del valor della nota che le appartiene, e non impiegare che il fine di questo valore alla preparazione della consonante susseguente.

Codesta continuità del suono non deve provare per parte delle consonanti permanenti alcuna interruzione, per quanto lieve esser possa. Non sono che le consonanti mute le quali arrestino completamente la voce. Perciò l'M e l'N (3) lasciano udire una risonanza nasale *co...nte...nto*, *m...orir*. La L produce due correnti sui due lati della lingua: *coll...e*, *l...anguir* (4), ecc.; così di seguito per le altre consonanti. Sino al momento in cui la preparazione comincia, nessun rumore appartenente a consonanti deve meschiarsi alla voce, la quale conserverà tutta la sua purezza. La consonante non si pronuncia che sul finir della sillaba e del suono. Esempio:

ROSSINI
Otello
Pregghiera

Desdemona.

Nei gruppi di note rapide, se questa consonante è permanente, essa comunica la sua risonanza per intero all'ultimo suono; se è muta, gli sottrae la metà del suo valore.

(1) Il timbro chiuso, oscurando le vocali, contribuisce pure a rendere confusa la pronuncia.

(2) Qui diciamo quello che il cantante deve fare, benchè per vero le corde vocali giammai si mantengano in uno stato di tensione uniforme.

(3) Essendo il passaggio attraverso la cavità della bocca completamente interdetto dalla lingua nella N, e dalle labbra nella M.

(4) Senza questo ajuto, le interruzioni troppo frequenti smembrerebbero il canto, e lo farebbero comparire magro e scucito.

ROSSINI
Cenerentola
Rondò

Cenerentola

non più me - sta ac - can - to al ah fu un lam po un so - gno un
non più me - s - ta ac - ca - n - to al ah fu un la - - m - po un so - gno un

Ibidem.

il mio lun - go pal - pi - tar ah fu un lam - - - - - po (1)
il mi_o lu_n_go pa_l_pi - - tar ah fu un la - - - - - m - po

ROSSINI
Barbiere di Siviglia
Cavatina.

Almaviva

oh i - stan - te d'a - - mo - re fe - li - ce mo - - men - - to
oh i - sta_n_te me - - n - to

Lo stesso effetto non si fa sentire nella preparazione della P, K, D e T.

Eccitiamo l'allievo ad esercitarsi sui pezzi o sui frammenti qui sotto indicati. Essi riuniscono le più grandi difficoltà della sillabazione (2).

§ VII.

DISTRIBUZIONE DELLE PAROLE SOTTO LE NOTE.

La regola pratica più semplice è quella che insegna ad applicare una sillaba a cadauna nota isolata ovvero a cadaun gruppo

di note legate od unite da tagli. Questa regola si basa sul fatto, che qualunque sillaba non può essere resa da meno di una nota (3), mentre può abbracciare un numero indeterminato di note consecutive. Quando ogni sillaba corrisponde ad un'unica nota, le note si scrivono isolatamente; quando ogni sillaba corrisponde ad un gruppo di note, queste vengono riunite da uno o più tagli se il loro valore ne comporta, o da una legatura se questo valore esclude i tagli; in quest'ultimo caso, ciaschedun gruppo non rappresenta che il posto d'una sillaba.

Ma, siccome i rapporti tra le sillabe e le note non si trovano sempre esattamente indicati nella musica scritta, ad oggetto di rettificare gli errori che possono presentarsi si ricorrerà al principio fondamentale che formuleremo così: *Far cadere l'accento comune sul primo tempo della seconda, terza o quarta misura,*

(1) Si eviti di pronunciare: lamapo, lunego, meseta, istanete, momeneto, ecc.

(2) Aria per Basso. « Amor, amor, perchè mi pizzichi ». (Nota e parola.) FIORAVANTI.
— « A un dottor della mia sorte ». (Nota e parola.) (Barbiere di Siviglia.) ROSSINI.
— « Largo al factotum della città ». (Nota e parola.) (Barbiere di Siviglia.) ROSSINI.
— « Già d'insolito ardore ». (Terzine.) (Italiana in Algeri.) ROSSINI.
— « Si vada si sprezi la vita ». (Frammento, terzine.) (Gazza ladra.) ROSSINI.
— « Vous me connaissez tous ». (Nota e parola.) (Philtre.) AUDBERT.

Variazioni per Soprano « La Biondina in gondoletta ». (3.^a variazione, terzine.) PAER.
Duetto per Sop. e Ten. « Io ti lascio, io ti lascio ». (Nota e parola.) (Matrimonio segreto.) CINIAROSA.
Duetto per Sop. e Basso « Per piacere alla signora ». (Nota e parola.) (Turco in Italia.) ROSSINI.
— « Come frenar il pianto ». (Frammento, difficoltà diverse.) (Gazza ladra.) ROSSINI.
— « Ah! di veder già parmi ». (Frammento, terzine.) (Matilde di Schabran.) ROSSINI.
— « Quanto amore ». (Nota e parola.) (Elixir d'amore.) DONIZETTI.
Duetto per Ten. e Basso « Se dovessi prender moglie ». (Difficoltà diverse.) (Italiana in Algeri.) ROSSINI. *
Duetto per due Bassi « Un segreto d'importanza ». (Nota e parola.) (Cenerentola.) ROSSINI.
— « D' un bell'uso di Turchia ». (Nota e parola.) (Turco in Italia.) ROSSINI.
— « Che l'antipatica vostra figura ». (Nota e parola.) (Chiara di Rosenberg.) RICCI.
— « Mentre Francesco faceva il brodo ». (Nota e parola.) COCCIA.

(3) Questa regola patisce un'eccezione più apparente che reale in un caso di cui andiamo a parlare fra momenti; ed è allorchando le vocali si riuniscono per non formare che un gruppo.

DELL' ARTICOLAZIONE NEL CANTO

secondo la lunghezza presentata dalla frase o dal membro di frase musicale relativamente al verso (1).

In fatti, il compositore medesimo, nella maggior parte dei casi, fa cadere l'accento comune del verso sul primo tempo della seconda, terza, quarta misura; e la ragione sta in ciò, che questi primi tempi marcano il limite del membro di frase o del verso melodico. L'incontro di questo primo tempo coll'accento co-

mune può solo indicare la cadenza ritmica. Perciò non si vede mai una sillaba debole corrispondere a questo primo tempo. La rettificazione, di cui si tratta, consisterà dunque nel ristabilire questo accento sul tempo che gli corrisponde, quindi nel collocare gli altri *accenti necessari* del verso sugli altri tempi forti, più rari sui tempi deboli. Esempio:

MEHUL
Joseph
Aria.

Châmps pater-nels Hé-brôn dou-ce val-lé - e loin de vōus a lan-guī mā jēu - nēsse é-xi - lé - e

comme au vēnt du dé-sert se flē - trit u - ne fleur comme au vēnt du dé-sert se flē - trit u - ne fleur

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Voi che sa-pe-te che co-sa è a-mor don-ne ve-de-te s'io l'ho nel cor ecc.

Nella seguente aria di Handel le parole furono mal disposte dal traduttore.

HANDEL
Samson
Aria.

a me ti fi-da o mio di-let-to vien-i in se-no d'a-mor ti piaccia in se-no d'amor

Conveniva disporle così:

o mio di - let - to vien-i in se-no d'a-mor ti piaccia in se - no d'amor

L'osservanza di questo precetto suppone la cognizione profonda della prosodia della lingua in cui si canta, come pure delle leggi della versificazione (2).

Allorchè constatammo che ciascuna sillaba non può esser resa da menò di una nota, non abbiamo dimenticato un caso parti-

colare che sembra presentare una derogazione a questo principio, ma che ciò non ostante al principio stesso si può ricondurre.

Allo scopo di riconoscere in quali casi devansi contrarre le vocali tra loro, ed in quali altri invece isolarle, è mestieri considerare la posizione occupata dall'accento tonico. Se un

(1) Per comprendere questo paragrafo, riesce indispensabile aver presente la formazione della frase. (Vedi pag. 7).

(2)

DEL VERSO.

Tre leggi principali presiedono alla formazione del verso italiano:

La prima determina la quantità di sillabe che entrano in qualunque specie di versi;

La seconda fissa il numero di sillabe lunghe o accentate che devono indispensabilmente trovarsi in ogni specie di verso ed il posto che vi occupano, o, come dicesi, il numero e luogo degli accenti. Il verso italiano è debitore principalmente a questa condizione del suo ritmo tante favorevole alla melodia;

La terza legge dispone le rime. Di questa non ci occuperemo.

Gl'italiani distinguono dieci specie di versi; e siccome ogni verso può terminarsi con una parola piano, sdrucchiola o tronca, tutte le specie sono per ciò di tre sorta, cioè vi hanno versi piani, sdrucchioli e tronchi. Ognuna di queste specie distingue col nome che esprime la quantità di sillabe contenute nel verso piano. Così il verso sdrucchiolo ed il tronco, benchè contengano una sillaba di più o di meno del verso piano, si risguardano come versi piani. Esempio:

Verso decasillabo (di dieci sillabe).

Già di monti le cime s'indorano
E di perle di tremulo gelo
Ogni rosa conchiglia si fa.

(undici sillabe, verso sdrucchiolo).
(dieci sillabe, verso piano).
(nove sillabe, verso tronco).

Prima d'indicare il numero e la disposizione particolare degli accenti, faremo notare che in ogni verso vi ha sempre un accento, ed è l'ultimo, che trovasi assoggettato ad una regola invariabile. Questo accento cade costantemente sulla penultima sillaba del verso piano, ed in conseguenza sulla terz'ultima del verso sdrucchiolo e sull'ultima del verso tronco. Così, per esempio, se il verso è *endecasillabo* (di undici sillabe), l'ultimo accento cadrà sulla decima del verso piano. Quest'accento, in forza della sua universalità, ricevette il nome di *accento comune*. Passiamo alle regole degli altri accenti.

Verso *endecasillabo*. Oltre l'accento comune sulla decima sillaba, ne prende un altro sulla sesta. È permesso trascurare quest'ultimo, ma a condizione di sostituirgli altri due, uno sulla quarta ed uno sulla ottava sillaba. Codesta varietà di sistema ritmico ritrovasi eziandio in altre specie di versi. Salvo questi

CAPITOLO PRIMO

gruppo di vocali qualunque è senza accento, la voce non dovrà posarsi su alcuna di esse; se in questo gruppo trovasi un accento, la vocale accentata è quella che domina; in conseguenza la voce dovrà scorrere egualmente su tutte le altre riunendole in una sola emissione. Questa vocale può trovarsi collocata in principio, nel mezzo od alla fine del gruppo.

Esemj di due vocali.

ZINGARELLI.
Giulietta e Romeo
Aria.
Ombra ad o fa a spetta te co sarò in di viso

elisione. elisione. accento al principio.

ROSSINI
Tancredi
Duetto.
fiero in contro e che vuoi

accento in mezzo.

ROSSINI.
Otello
Romanza.
As si sa al piè d' una lice ge me a tra fitta Laura

elisione. accento alla fine. accento al principio. nessun accento. accento al principio.

ROSSINI
Cenerentola
Rondò.
nacqui al fa fan no e al pian to

Esemj di tre vocali.

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.
più bello più bello e a me no

Nessun accento.

GLUCK
Orfeo
Aria.
Che fa rò senza Eu ri di ce

Nessun accento.

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.
Voi che sa pe te che co sa è a mor

Nessun accento.

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.
di gio ja di gio ja e a mor

Nessun accento.

Esemj di quattro vocali.

Questa contrazione di più vocali in una sola emissione è una delle principali difficoltà che gli stranieri trovano nello studio del canto italiano.

accenti indispensabili, tutti gli altri occupano delle posizioni arbitrarie. Ci limiteremo a darne qualche esempio, e, per maggior brevità, marcheremo con cifre i diversi collocamenti degli accenti.

ENDECASILLABO
che corrisponde al verso francese di 10 sillabe.

6-10
4-8-10
2-4-8-10

« Canto l'armi pietose e il capitano »
« Che il gran sepolcro libero di Cristo »
« Levommi il mio pensiero in parte ov'era »
« Colei ch'io cerco e non ritrovo in terra ».

SETTENARIO
che corrisponde al verso francese di 6 sillabe.

2-4-6

« Assisa a piè d'un salice ».
« Fra poco a me ricovero ».

DECASILLABO
che corrisponde al verso francese di 9 sillabe.

4-9
3-6-9

« Voi che sapete che cosa è amor ».
« Non più andrai farfallone amoroso ».

SENARIO
che corrisponde al verso francese di 5 sillabe.

2-3

« Tornate sereni »
« Begli astri d'amore »
« La speme baleni »
« Nel vostro dolore ».

NOVENARIO
che corrisponde al verso francese di 8 sillabe.

4-8
2-5-8

« A duro stral di ria ventura »
« Misero me son posto a segno ».
« Tormento crudele tiranno »
« Mi strugge, e mi lacera il core ».

QUINARIO
che corrisponde al verso francese di 4 sillabe.

-4

« Voi che sapete »
« Che cosa è amor ».
« Finchè han dal vino »
« Calda la testa ».

OTTONARIO
che corrisponde al verso francese di 7 sillabe.

3-7
2-5-7

« Sovra il sen la man mi posa ».
« Casta diva che inargenti ».
« Che soave zeffiretto ».
« Di piacer mi balza il cor ».
« Ve' la fresca e limpid' onda »
« Che il tuo labbro invita a ber ».

QUADRISILLABO
che corrisponde al verso francese di 3 sillabe.

-3

« Che soave »
« Zeffiretto »
« Questa sera »
« Spirerà ».

TRISILLABO
che corrisponde al verso francese di 2 sillabe.

-2

« Se cerca »
« Se dice »
« L'amico »
« Dov'è ».

È noto che l'accento comune e quello che risulta dalla cesura sono i soli che si esigono imperiosamente nel verso francese. L'impiego regolare degli altri accenti renderebbe il verso francese melodioso al pari del verso italiano.

DELL'ARTICOLAZIONE NEL CANTO

Allorchè l'accento tonico cade sulla prima vocale del gruppo, la si separa dalle altre. Nelle parole *IsA...ura*, *gemE...a* noi separiamo l'*A* dall'*u*, l'*E* dall'*a*, a motivo che l'accento tonico è collocato sulla prima vocale. Ora, in tal caso la vocale accentata conserva il suo valore di sillaba, e si distingue dalla vocale o dalle vocali seguenti. Non altrimenti succederebbe se l'ac-

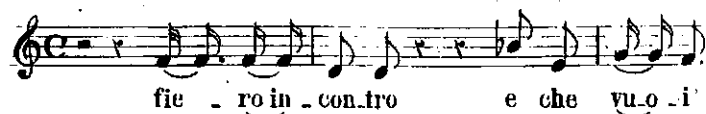
cento cadesse sur una delle vocali di mezzo. La parola *giOja* ne fornisce l'esempio; la voce si ferma sulla vocale *O* della parola *gioja* e scorre con *movimento eguale* su tutte le altre. Qualchevolta, allo scopo di prender fiato, si separano le vocali contigue di due parole che si succedono.

MOZART
Clemenza di Tito
Aria.



Ogni vocale deve essere formata distintamente, ma non distaccata da una scossa. La sola bocca modifica istantaneamente il suono emesso dalla laringe senza che questa articoli una nuova nota per cadauna vocale, e così pure senza che la legatura delle vocali sia accompagnata da un effetto simile a quello d'uno sbadiglio.

Convien supporre che la nota che porta le due o le tre vocali sia divisa in altrettante frazioni succedentisi senza intervallo. Onde rendere più sensibile la dimostrazione di questa regola, noi scriviamo, come qui seguono, i passi già in precedenza presentati:



La contrazione ha luogo nella stessa parola, o da una parola alla parola seguente, ed ottiensi col suo mezzo di evitare l'jato. Vedansi gli esempj

*Che farò senza Euridice,
Bel raggio lusinghier.*

In questi esempj, senza *Euridice* e *raggio lusinghier*, si

sono contratte le vocali AEU, IO, IE. Nei primi esempj, siccome non havvi accento, la voce scorre su tutte le vocali.

Allorchè la vocale è ripetuta, si fa uso dell'elisione, la quale non è che una specie di contrazione.

Per quanto si può, lo scompartimento delle sillabe per la melodia deve farsi in modo di *marcarne la misura con regolarità*. Non si derogherà a questo principio se non quando la sua applicazione presenterà degl' inconvenienti incontrastabili.

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.



Il bisogno di facilitare l'emissione della voce e la nettezza dei passi costringe a trasgredire questa regola ed a scegliere nei versi alcune parole od anzi alcune sillabe più favorevoli all'effetto, e che si ripetono senza tenersi legati a un ordine regolare.

Ecco i diversi casi che possono presentarsi:

1.º Allorchando s'incontra un passo vocalizzato molto esteso, per eseguirlo devonsi scegliere le vocali aperte A, E, O. Esse comunicano all'organo sonorità gradevole e facilità (1).

(1) Questo precetto si estende a tutti gl' idiomi, così alla lingua italiana che a qualunque altra.

CAPITOLO PRIMO

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Nunzio voglio tor - nar.....

..... il mio te - so - ro in - tan - to

AUBER
Serment
Aria.

All.^o assai.
Je chante bien quand il est là ah! ecc.

2.^o Quando delle sillabe moltiplicate troncano troppo frequentemente un passo e tendono a rendere stentata la voce, torua meglio riunire l'intero passo sopra una sola sillaba. La variante del passo seguente può servire d'esempio :

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Rosina.
e cento trappo - le fa - rò fa - rò gio - car

Variante.

e cento trappo - le fa - rò fa - rò gio - car
fa - rò gio - car..... fa - rò..... gio - car
fa - rò gio - car..... gio - car

3.^o Talvolta non si giugne a sbarazzar l'esecuzione se non colla soppressione di qualche parola.

MERCADANTE
Andronico
Duetto.

Vo' fe - li - ce a tri - on - far vo fe - li - ce a tri - on - far
vo a tri - on - far
vo..... a tri - on - far

Nella cavatina del *Barbiere*, la disposizione differisce essenzialmente dall'ordine scritto. Nel duetto dell'*Andronico* il verso è mutilato; licenza, che ne sembra permessa ogniqualvolta non modifichi che leggermente il senso. D'altronde il verso fu già inteso completo in precedenza, e non vi è riprodotto che pel

bisogno della musica. La forma da noi proposta presenta una doppia utilità: colloca le agilità sulle vocali O ed A, e vale ad evitare l'articolazione della sillaba *tri* sul *si* acuto.

Le disposizioni seguenti hanno egualmente per effetto di evitare l'articolazione su note acute.

ROSSINI
Siège de
Corinthe
Aria.

Pamira.
re-ver-ra ses plus beaux jours re-ver-ra
re-ver-ra re-ver-ra

ROSSINI
Cenerentola
Rondò.

Cenerentola.
ah fu un lam - po un so - gno un
ah fu un lam - po un sogno un

ROSSINI
Donna del lago
Rondò.

Elena.
frail pa - dre e fra l'a - man - te oh qual be - a - to i - stan - te
..... nante oh
..... stante

Salvo i casi di questa natura, si eviterà di ripartir le sillabe in un modo ineguale ed irregolare.

4.^o Quando la sillabazione si presenti su note troppo acute e non v'abbia possibilità di far cangiamenti nelle parole, si cer-

cherà di far precedere i suoni acuti da un portamento di voce ascendente; ben inteso, che questo portamento di voce dovrà trovarsi in armonia col senso musicale.

DONIZETTI
Anna Bolena
Aria.

Percy.

 ah tu vi-vi e il nostro fato re - sti in terra
 fa-to re - sti in

L'appoggiatura sarebbe inutile se si attaccasse il La in voce di falsetto.

DONIZETTI
Lucia
Aria.

Lucia,

 spar-gi d'a - ma - ro pian-to
 spar-gi d'a -

Poggiata così la voce sulla nota acuta per mezzo del portamento di voce, torna più facile il cangiar di sillaba di quello che se abbisognasse attaccare ad un tempo e la sillaba e la nota.
 5.º Ond' evitare la sillabazione sur un suono acuto si può servirsi di un' appoggiatura più grave intelligentemente collocata, sulla quale si articola la sillaba anticipatamente.

DONIZETTI
Lucia
Rondo.

Lucia.

 spar-gi d'a - ma - ro pian-to

La sillaba poggiata sull'appoggiatura inferiore porge adito all'organo di portarsi, mediante un portamento di voce leggero e rapido, sulla nota acuta; quest'appoggiatura ed il portamento di voce dovranno prendersi sul valore della nota acuta e sul primo istante di questo valore.

In alcuni casi si può anche rendersi più facile l'attacco della nota acuta ponendo a profitto il leggero mormorio interno prodotto dalla preparazione di certe consonanti, quella per esempio dell' M, dell' N, della D, B, ecc. (1). Questo mormorio, precedendo di un istante l'esplosione della voce, concede

di sperimentare la giustezza del suono e la fermezza della glottide, ed allontana il pericolo di emettere uno *scrocco*.

ROSSINI
Mahomet
Aria.

Mahomet.

 Chef d'un peuple d'un peuple indomptable chef d'un

DONIZETTI
Anna Bolena
Aria.

Anna Bolena

 cerca un li-do in cui vie-ta-to non ti sia

In certe sillabe l'alterazione della vocale è un mezzo eccellente (2). Esempio.

WEBER
Freyschütz
Aria.

Freyschütz

 veil-le grand Dieu veil-le sur son re-tour
 veil-le grand Dieu sur son

L' I si converte in U francese.

Del rimanente, qualunque maniera si adotti, l'organo si troverà sempre in grado di afferrar con sicurezza queste note difficili, a condizione che non vi si trovi colto all'improvviso, ma invece che, al momento di produrle, lo vi si abbia convenientemente disposto; è questo l'unico scopo de' diversi processi da noi indicati.

Osservazioni.

Nelle regole precedenti, presentammo quelle modificazioni introdotte nell'ordine scritto che servono a facilitare l'esecuzione. Adesso ci occuperemo di altre alterazioni, introdotte ad oggetto di aumentare il vigore e completare l'effetto del canto.

Parleremo della ripetizione, dell'inserzione di una parola o di una frase.

4.º Scopo della ripetizione è quello di rinforzar l'espressione. Esempio di ripetizione:

MOZART
Don Giovanni
Recitativo.

D. Anna.

 e in-degno che del povero vecchio e rapii forte compie il misfatto suo compie il misfatto suo col dargli morte

ROSSINI
Gazza ladra
Aria.

Fernando.

 l'a - cerbo ri - gor
 l'a - cerbo l'a - cer-bo ri - gor

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina.

 di tom-ba si-len-zio ge-la - re mi fa ah!
 si-len-zio ge-lar - gelar mi fa ah!

(1) Vedasi la nota alle pagine 5 e 6.
 (2) Vedasi la pagina 4.

2.° Si il maestro che il cantante hanno la libertà di ag-
giungere, se il senso lo comporta, uno dei monosillabi *Ah!*, *si*,
no; tanto per aumentare il numero delle sillabe come per cam-
biar di luogo, delle altre.

Nell' esempio seguente, num. 1, invece di far cadere il punto
coronato sulla sillaba *mi*, s' introduce l' esclamazione *Ah!*, e
si eseguisce come nel num. 2:

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

N.º 1. *co - ro - na - te il mi - ova - lor*

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

N.º 2. *co - ro - na - te ah! il mio va - lor*

Hanno eziandio, in certi casi, la facoltà di restituire alla pa-
rola che termina con una delle consonanti liquide *l, m, n*, vale
a dire, alla parola *tronca*, la sillaba che le fu tolta. Così, di
cor si farà *core*, di *bel, bello* (Vedasi il *Trattato di Versifi-*

cazione, di Scoppa) (1). Questa sillaba concede di appog-
giare maggiormente e di caratterizzare con maggior enfasi la
penultima sillaba. Alcune volte, all' opposto, la si sopprime.
Esempio:

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

ah! il mio va - lore

BELLINI
Norma
Cavatina.

tem - pra anco - ra tempra ancor lo ze - lo auda - ce

Queste regole da noi fissate per la lingua italiana si applicano egualmente al canto francese; l'ultima però eccettuata.

CAPITOLO II.

ARTE DI FRASEGGIARE.

L' arte di fraseggiare occupa il punto più elevato nella scienza
del canto. Essa comprende la ricerca di tutti gli effetti e dei
mezzi che valgono a produrli. Onde perfettamente raggiungere
questo punto, il cantante deve riunire ad un *meccanismo com-
pleto e nettissimo* l' intelligenza delle difficoltà e degli ordina-
menti materiali dall' esecuzione presentati.

I suoni non esprimono, come le parole, delle idee precise;
non fanno che risvegliare delle sensazioni: si comprende
quindi che una data melodia possa piegarsi a diversissime
espressioni, secondo le differenti maniere di accentarla. Il suo-
natore possiede una libertà molto estesa relativamente all' espres-
sione ed agli abbellimenti: e, qualora se ne eccettuino alcuni
accenti preordinati assunti dalle progressioni, dalle appoggia-
ture, dai suoni tenuti, dalle sincopi, dai canti di un ritmo
molto pronunciato, l' esecutore è press' a poco libero d' imprime-
re alla melodia quel colore che più gli aggrada, purchè si
ristringa nei limiti del carattere generale del pezzo. Gli ef-
fetti della melodia vocale lasciano molto minor campo all' ar-
bitrio; e' son determinati in parte dagli accenti musicali già
da noi indicati, in parte dalle sillabe lunghe che costantemente
dominano il canto, ed in fine dall' espressione delle parole, la
quale stabilisce il carattere generale della melodia. Tuttavia que-
ste condizioni non bastano a fissare di un modo invariabile il
senso e l' espressione di un canto; una gran parte resta ancora
in potere dell' ispirazione e della valentia dell' artista.

(1) I monosillabi *il, del, al, dal, con, non, per*, sono esenti da questa regola.

I principali elementi dell' arte di fraseggiare si tratteranno
sotto i titoli seguenti:

Pronuncia,
Formazione della frase,
Respirazione,
Misura,
Forte-Piano,
Abbellimenti o fioriture,
Espressione.

Senza la riunione di questi diversi elementi non può esi-
stere una completa esecuzione musicale.

Quanto avevamo a dire intorno alla pronuncia fu diggià espo-
sto nel capitolo precedente, sotto il titolo *Articolazione nel
canto*. Non aggiungeremo altro su tale argomento.

Innanzi che entrare nell' esame degli altri mezzi che l' arte
di fraseggiare comprende, spiegheremo in modo sommario la
formazione della frase musicale; lo studio di questo importan-
tissimo punto ne apprende a distinguere le idee che compon-
gono una melodia, e con questo mezzo ne prepara ad impiegare
convenientemente il fiato; serve a farci discernere le porzioni
del pensiero musicale che comportano soltanto il *forte* e *piano*
da quelle che esigono anche l' impiego degli abbellimenti, ecc.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

D. Giov.

là ci darem la mano / là mi dirai di sì

membro di frase / membro di frase

frase

Le dimensioni della frase si rinchiodano naturalmente nei limiti tracciati più sopra, limiti che non è possibile di oltrepassare, ma che del paro è indispensabile il raggiugnere. Se si estendono di là, o s'arrestano di qua, l'orecchio, per un bisogno istintivo di compensazione, divide in due le frasi troppo lunghe (1), e riunisce in una sola le troppo brevi. Si è per soddisfare codesta esigenza dell' orecchio che ne' movimenti lenti, ordinariamente si stabilisce un riposo alla seconda misura. Esempio:

Giunti a questo punto, ci troviam guidati da un istinto più elevato; egli è il sentimento della simmetria e della cadenza ritmica, applicato alle grandi divisioni della melodia.

BELLINI
Norma
Cavatina.

Norma.

ca - sta di - va

Edgardo.

Lucia
Aria.

Fra po - co a me ri - co - ve - ro

Nei movimenti vivi, il sentimento può ammettere otto ed anche nove misure. Es.:

ROSSINI
Barbieri

Allegro.

Tre - mail tem - pio in fau - sto e ven - to qual mi - nac - cia a noi scia - gu - ra

ROSSINI
Semiramide
Quartetto.

Semiramide.

Tre - mail tem - pio in fau - sto e ven - to qual mi - nac - cia a noi scia - gu - ra

MOZART
Don Giovanni
Aria.

D. Giov.

fin che han dal vi - no cal - da la te - sta u - na gran fe - sta fa prepa - rar

Basta la più piccola riflessione per riconoscere che queste frasi, in realtà, non hanno che la lunghezza di tre e quattro misure eseguite in un movimento ordinario. Es.:

fre - me il tem - pio in fau - sto e ven - to qual mi - nac - cia a noi scia - gu - ra

fin che han dal vi - no cal - da la te - sta u - na gran fe - sta fa prepa - rar

I ripòsi delle frasi hanno ricevuto il nome di *semi-cadenza*. (Vedi Reicha).

Una frase sola non darebbe che un'impressione vaga ed isolata. Quest'impressione, per essere precisa e completa, deve riprodursi mediante il ritorno di una frase di uguale dimen-

sione della prima. Il confronto che istintivamente l'orecchio fa tra le due frasi successive induce l'idea di simmetria, e per conseguenza di cadenza ritmica. L'insieme di queste due frasi è il più piccolo sviluppo che il *periodo* musicale possa ricevere. Esempio di periodo melodico:

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

D. Giov.

Zerlina.

là ci darem la ma - no / là mi di - rai di sì / ve - di non è lon - ta - no / par - tiam mio ben da qui / vor - rei e non vor - re - i / mi trema un poco il cor / fe - li - ce in ver - sa - re - i / ma può bur - lar - mi an - cor / ma può bur - lar - mi ancor

(1) È lo stesso principio che si applica alla misura del tempo. Si divide in due, in quattro percussioni cadaun tempo dei movimenti *largo*, *adagio*, mentre si riuniscono in due percussioni i movimenti *a cappella*, ed in una gli *allegro vivace* a tre tempi. Esempio: 1.º il *Largo* di Haydn « *Stabat* »; 2.º l' *Introduzione* della *Semiramide* « *Trema il tempio* »; 3.º il Quintetto del *Barbieri* « *Birbanti, bricconi* ».

Nella musica cadenzata regolarmente, non si amalgamano frasi di differenti lunghezze; la sola prosa le comporta.

Osservazioni diverse.

Devonsi aver notate diverse note che precedono e seguono i tempi primi delle misure; queste note sono indispensabili onde riempir la melodia: servono alla distribuzione delle sillabe deboli o che portano accenti secondari; esse fanno parte costitutiva del modulo (*dessin*) melodico, ma non compiono la cadenza ritmica; non sono, per così dire, che l'appendice del tempo iniziale. Noi le appelleremo *note complementari*. Ecco nuovi esempj:

MOZART
D.^o Giovanni
Aria.



ROSSINI
Gazza
Cavatina.

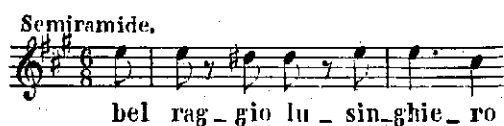


Si avranno pure ne' diversi esempj avvertite delle pause, collocate persino nella prima misura, sovente anzi dopo la seconda nota, come qui segue:

HANDEL.



ROSSINI
Semiramide
Cavatina.



In tutti questi casi, la piccola pausa fa parte integrante del motivo; indica un accento espressivo, e non un riposo. Queste due, queste tre note formano de' *moduli* melodici.

Il modulo è in qualunque frase la più corta distribuzione di valori che possa rappresentar un'idea. A formare un modulo vogliono per lo meno due note (1). I moduli sono separati gli uni dagli altri da qualche differenza che distingue il fine di un modulo dal principio di un altro. Questa differenza consiste in un piccolo riposo (A), nell'impiego di una nota di valore più lungo (B), nel ritorno della medesima forma melodica, cioè de' medesimi valori o delle medesime intonazioni (C) (2).

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.



COPPOLA
Nina
Rondo.



(1) Vedasi Reicha, *Trattato della Melodia*.

(2) In generale, le note puntate, le terzine, le forme di 4, 6, 8, 16, ecc. note, sono de' moduli.

C modulo. *modulo.*

ROSSINI Fernan. mi chia - ma mi chia - ma mi invi - ta

MOZART Cherubino. *modulo.*

Nozze non so più co-sa sonquelche fac_cio

ROSSINI Gianetto. *modulo.*

Gazza può spie - gar no non si può si può spie -

In tutto che si è detto intorno alla frase musicale, le parole che hanno un senso preciso sono:

Tempo,
Misura,
Membro di frase,
Verso melodico, o frase.

Quelle, il di cui senso, in ragione della lor natura, rimane alquanto vago e indefinito, sono:

Ritmo,
Modulo.

La parola *ritmo* rappresenta, non già la parte materiale, la forma dell'idea, ma l'impressione prodotta dagli accidenti periodici del movimento e delle intonazioni. Il *modulo*, in ragione della sua forma accentata e viva, o lenta e senza carattere, serve a fortificare o ad indebolire il movimento ritmico. Dicesi, per esempio, che un motivo è bene ritmato quando il *valore che vi domina* è corto ed incisivo (A). Si dice invece che manca di ritmo quando gli stessi valori sono lenti e senza accento (B).

A Cherubino.

MOZART non so più cosa sonquelche fac_cio

Figaro.

IBIDEM non più andrai farfal_lone amo-ro - so

B Largo assai.

HAYDN fac me veretecumfleretecumfle_re

In un pezzo s'incontrano quasi sempre contemporaneamente de' moduli differenti. L'orchestra, per esempio, ne espone uno o più, intanto che le voci ne presentano di affatto differenti. Le buone melodie sono, come i discorsi, divise per mezzo di punti di riposo. I riposi si regolano, come mostrammo, sulla distribuzione e sulla lunghezza delle idee parziali che compongono la melodia. Contuttociò, in certe circostanze, il periodo

CAPITOLO SECONDO

può svilupparsi senza presentare un solo riposo, senza che in alcun sito trovisi interrotto l'uniforme movimento delle note. Es. :

ROSSINI
Gazza ladra

Fernando.

un pa_dre una fi_glia fra cep_pialla scu_re ah tan_te scia_gu_re chi mai reg_ge_rà

ROSSINI
Generentola
Finale 4^o

Dandini.

par_lar pen_sar vor_re i par_lar pen_sar non
so no no no que_st'è un in_gan_no oh De i quel volto m'at_ter_rò

Tuttavia l'orecchio distingue agevolmente i punti ove potrebbe introdurre dei riposi, per esempio:

scu_re ah
scu_re ah

un pa_dre una fi_glia fra cep_pialla scu_re ah tan_te scia_gu_re chi mai reg_ge_rà
membro di frase membro di frase membro di frase

modulo. modulo.
par_lar pen_sar vor_re i par_lar pen_sar non
metro metro

membro di frase

respiro.
so no no no que_st'è un in_gan_no oh De i quel volto m'at_ter_rò
metro metro

Periodo.

Il piccolo riposo della quarta misura, che interrompe il movimento eguale delle semicrome, è bastante per marcare nei due periodi i due membri di frase differenti. Si potrebbe, col mezzo di cotali riposi, ritrovare i quattro membri del primo esempio. Riesce sempre facile di smembrare così un movimento uniforme di note, come altresì di ristabilirlo nel caso che fosse stato smembrato.

Tutti i riposi da noi indicati appartengono esclusivamente alla melodia combinata coll'armonia, e sono assolutamente distinti da quelli che comportano le parole, benchè debbano concordare con quest'ultimi.

Noi non ci proponiamo di seguire la frase in tutte le varietà ch'essa può offrire; questa ricerca deve essere l'oggetto speciale del compositore. Ne basta aver indicato il principio su di cui riposa questa parte della scienza. L'istinto dell'allievo, oppure un attento studio del ritmo e dei rapporti dell'armonia e della melodia, supplirà a tutto che la nostra esposizione può avere d'incompleto.

Passiamo adesso alle differenti parti dell'arte di fraseggiare.

§ II.

DELLA RESPIRAZIONE.

È cosa indispensabile, pel cantante, di prendere acconciamente e di economizzare il proprio fiato; poichè il fiato ossia la respirazione è, per dir così, il regolatore del canto. Egli è durante le pause che si deve respirare; però soltanto durante i riposi che hanno luogo contemporaneamente e nelle parole e nella melodia. Questi riposi vogliono essere introdotti anche quando il compositore non li abbia indicati; varranno, tanto a far vieppiù spiccare la distribuzione delle idee, quanto ad agevolare l'esecuzione. Le respirazioni non devono cadere che sui tempi deboli ovvero sulla parte debole dei tempi forti, oppur anche sul termine della nota che compie il modulo; ottenendo con ciò di attaccare la nota seguente sul principio del suo valore, e di conservare intatto l'accento della misura.

Siccome le pause che separano le frasi e i membri di frasi hanno maggior durata di quelle che separano i moduli, così devonl appunto scegliere codeste pause più lunghe per pren-

dervi la grande respirazione. La poca durata delle pause che separano i moduli non lascia prendere che delle inspirazioni molto brevi, e che per questo motivo chiamansi *mezzi respiri*. Questo di rado trovansi indicati; spetta al cantante a collocarli intelligentemente. Gli esempi che seguono adempiono alle diverse regole da noi esposte:

MOZART
Don Giovanni
Aria

D. Ottavio

cer-ca - - te di asciugar cer-ca - - te di a_sciugar

- sciugar cer-ca -

ROSSINI
Gazza ladra
Aria

ALLO

Gianetto

è co - si dol-ce e nuovo chenon si può non si può spie - gar che non si può si può spie-gar

può non si può spiegar

MOZART
Don Giovanni
Aria

Zerlina

batti battiobel Ma_setto la tua pove-ra Zer-li - na starò qui come agnel-li - na le tue botte ad aspet_tar

Ma_setto la tua Zer-li - na starò - li - na le tue

ROSSINI
Semiramide
Introduzione

ASSUR.

al suo trono il successo - - re la re-gi - na scie - glierà st la re-gi - na scie - glierà

scie - glierà la - re

MOZART
Don Giovanni
Aria

fin ch'handal vi - no calda la te - sta u - na gran fe - sta fa preparar se trovi in piazza qualche ra - gazza teo ancor'

testa

gazza

quella cerca menar teo ancor quella cerca me_nar cerca me_nar cerca me_nar senza alcun ordi.ne la danza si.a

menar

me_nar me_nar me_nar

Coll' introducimento delle pause nella maniera qui prescritta, si ottiene il mezzo di rinnovare le proprie forze e di compire le frasi con tutta la pienezza dell' effetto. È permesso in certi casi, onde ingrandire l' effetto di una frase, di riunirne i diversi membri, sopprimendone le pause che li separano. Esempio:

ROSSINI
Italiana in Algeri
Rondò

ri-ve-der le pa-trie a - re - - ne nel pe - riglio

a - re - - ne nel pe - riglio

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina

del mio primie_ro a_mo_re ah non a_ves_si il pet_ _ to
a_mo_re ah

Vedesi dunque che alcune volte si riuniscono i membri mediante la soppressione delle pause che li separano ond'estendere l'effetto melodico: ma altre volte invece, onde rendere più viva e svelta la melodia, marcansi tutti i riposi dei moduli, o respirando ogni volta, oppure abbandonando semplicemente il suono senza respirare; il che, in alcune circostanze, è anzi un espresso obbligo. Esempio:

PACINI
Niobe
Cavatina

ALLEGRO

i tuoi fre-quen_ti pal_pi_ti

MEYERBEER
Graziato
Cavatina

Allegro

ah figlio an_sioso il cor il cor tat_tende ansioso t'attende t'attende il cor del vola rapi_do non tardar

si abbandoni la nota senza respirare

In questi esempi, la pausa od il punto indicano l'obbligo di abbandonare la nota appena presa, e non la facoltà di respirare. Allorchè due membri di frase, ovvero soltanto due note, trovansi riunite da un portamento di voce, e che è necessario respirare fra le due frasi o le due note, non si respirerà se non dopo eseguito il portamento di voce; poi si attaccherà la seconda nota. Esempio:

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina

Allegro

Ninetta

quanti con_tenti si al_fingo_drò tut_to sor_ri_de_re

si respira

ROSSINI
Sigismondo
Cavatina

qual mag_gior fe_li_ci_tà più non sente le sue pe_ _ ne

si respira

Salvo il caso indicato, non si può respirare senza cadere in un errore. Il cantante deve misurare il suo fiato in modo di non essere costretto a riprenderlo nel mezzo di una parola oppure tra due parole strettamente unite dal senso. Spesso, nei canti continui, non si trovano che poche pause, lunghe abbastanza per prendervi un'intera respirazione; lasciate sfuggire codeste pause, si rimarrà angustiati in tutto il pezzo. Esempio:

ROSSINI
Guillaume Tell.
Romauza.

And.^{mo} *Respirazione intera.*
Matilde.

Som-bre fô-ret de-sert tris-te et sau-va-ge je vous pre-fer-ai aux splendeurs des palais
c'est sur les monts au se-jour de lo-ra-ge que mon coeur que mon coeur peut re-nai-tre a la paix

BELLINI
Norma.
Cavatina.

And.^{to} sostenuto assai.
Norma. *R. intera.*

a noi volgi a noi volgi il bel sem-bian-te il bel sem-bian-te senza nu-be e senza vel

Tuttavia qualche volta, nelle frasi mal calcolate pei riposi, si può trovarsi costretti a tagliare colla respirazione una parola, un pensiero; ma in tal caso il cantante dovrà dissimulare questa libertà con quel tanto di arte che basti a farla restare

completamente inavvertita dall' uditore. Tradirla, con un rumore, con un ritardo, con un movimento del corpo, sarebbe commettere in grave fallo. Esempio:

BELLINI
Beatrice.
Duetto.

Beatrice. *con tutta passione.*

il mon-do che im-ple-ro e chia-mo in di-te-sa il mon-do d'en-tram-bi giu-sti-zia fa-rà... il mon-do d'en-tram-bi giu-sti-zia fa-rà

mon-do (A) d'en-tram-bi giu-sti-zia fa-rà... (B) il mon-do d'en-tram-bi giu-sti-zia fa-rà

Dopo convertito il punto (A) in una respirazione del valore di un quarto, non si trovano più che mezzi-respiri. Lo spossamento che può venir prodotto dal fiato e dal vigore richiesto da questo passo può costringere forse a respirare anche durante la sillaba *ra*; questa licenza può essere permessa avanti il *sol* (B). Senza tale spediente, è facilissimo il trovarsi sfiniti nel più difficile e più energico momento della frase.

Nell' esempio qui sotto, qualora si voglia filare il *si* (minima) sarà necessario respirare tra le sillabe *pre* e *parato* (C). Un' osservazione da cui puossi in certi casi ritrar profitto è la seguente: Se s' incontrano due consonanti consecutive, sarà agevole di nascondere l' inspirazione, a condizione che la seconda consonante sia esplosiva. Si approfitterà della preparazione di questa seconda consonante onde respirar pel naso. Es.:

ROSSINI
Gazza ladra.
Cavatina.

Podestà.

il mio pia-no è pre-Pa-ra-to il mio pia-no è pre-Pa-ra-to

ROSSINI
Tancredi.
Cavatina.

Moderato. Tancredi.

ah dol-ci con-ten-ti sa-rò

Se in seguito ad una lunga tenuta s' incontra un punto coronato, si dovrà approfittare dello strepito dell' accompagnamento per respirare.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

And.^{te} D.^o Ottavio.

a vendi-car-ti lo va-do

si respira.

§ III.

DELLA MISURA.

Il tempo è l'anima della musica, dice Anna Maria Celloni (1). La misura, in virtù della regolarità della sua andatura, comunica alla musica la fermezza e l'insieme: le sue irregolarità porgono all'esecuzione varietà e interesse. La misura è corretta ogniqualvolta si riempie il valor intero delle pause come quello delle note. Tale esattezza introduce l'appiombamento nel movimento, importantissima qualità, e che pochi artisti possiedono.

Per rendere con franchezza la misura, bisogna attaccarne i tempi forti, principalmente i tempi primi, con una inflessione. Si ottiene così di far spiccare le cadenze finali nei pezzi che si chiudono calorosamente. Si possono citare ad esempio:

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Allegro. Figaro.

Non più an-drai far-fal-lo-ne a-me-ro-so

ROSSINI
Gazza Ladra
Duetto.

oh cie-lo ren-di mi al ca-ro ben-o scaglia un ful-mi-ne che n'ar-da il sen

ROSSINI
Otello
Cavatina.

Allegro. Otello.

ah si per voi già sen-to nuo-vo va-lor nel pet-to

Le composizioni di Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, ecc. esigono una completa esattezza nel movimento ritmico. Qualunque cambiamento introdotto nei valori deve, senza alterare il movimento della misura, provenire dall'impiego del *tempo rubato*.

2.^o La misura è libera allorchè segue, come il discorso, il movimento della passione e gli accenti della prosodia: il canto fermo ed i recitativi sono de' saggi di misura libera.

3.^o In fine la misura è mista allorquando l'espressione del pezzo produce frequenti irregolarità nel movimento dell'insieme; il che si riscontra sovente nella manifestazione dei sentimenti teneri e dolorosi. D'ordinario, in questi pezzi il valore delle note è lungo, ed il ritmo poco sensibile. Il cantante in questo caso deve evitare di accentare soverchiamente la misura e di darle un carattere di regolarità e di ruvidezza. Esempio:

Edgardo.

Larghetto. a piacere. a piacere.

DONIZETTI
Lucia
Aria.

fra po-co a me ri-co-ve-ro da-ra neglet-to a-vel-lo
bien-tôt l'herbe des champs croitra sur ma pierre i-so-lé-e

a Tempo. a Tempo.

(1) Grammatica, o siano regole di ben cantare. Roma.

(2) Questo attacco si opera per mezzo del colpo di glottide o di un appoggio sulla consonante, secondo che la parola comincia con una vocale o con una consonante. Se queste note si colpissero mollemente si distruggerebbe l'elemento periodico, e per conseguenza anche il ritmo.

ARTE DI FRASEGGIARE

Le irregolarità della misura sono il *rallentando*, l'*accelerando*, gli *a piacere*, col *canto*, ecc.

ste nel rallentare la misura al tempo stesso in tutte le parti, a fine di imprimere maggior attrattiva e grazia a certi passi. S'impiega nelle riprese di certi motivi.

Del Ballentando.

Il *rallentando* esprime il decrescere della passione, e consi-

Meyerbeer
Robert
Le diable
Duetto.

Bertram
Alia breve con moto

ritard. And^{te} con moto

C'est bien très bien ce la peut te conduire à tout ce la peut te conduire à tout ce la peut te condui re à tout oh l'honnête homme

Rossini
Guillaume Tell
Duetto T. B.

Mosso Arnold

rall^o 1^o Tempo

à ses re_gard cachons nos pleurs je n'en dois plus qu'à nos malheurs oh ciel

et que du moins cette journée un peuple échappe à ses malheurs et que du moins une journée un peuple échappe à ses malheurs.

Dell' Accelerando.

L'*accelerando* è l'opposto del *rallentando*. Accelera sempre più la misura per accrescere la vivacità dell'effetto (1).

arbitrio. Quando il cantante crederà dover arrischiare questi prolungamenti, non rallenterà la misura nel suo insieme; ma impiegherà il *tempo rubato*, di cui andiamo a parlare fra momenti.

Dell' A piacere.

Nelle frasi *a piacere* o *ad libitum* si rallenta sempre la misura. Ma questa specie di libera andatura non s'introduce ad

Alcuni pezzi presentano or qua e or là un frammento presochè libero nel canto, ed un frammento rigorosamente ritmato nell'accompagnamento.

Rossini
Donna del lago
Aria
Testo

Andante

ah quante la grime finor ver_sai lungi pian_gendo dai tuoi bei ra_i ogni altro oggetto è a me fu_

ah quante lagrime finor ver_sai lungi lan_guendo dai tuoi bei ra_i ogni altro oggetto è a me fu_

nesto tutto è imperfet-to tutto de_testo di luce il cie_lo no, più non bril_la più non sta_vil_la astro per me no

nesto tutto è imperfet-to tutto de_testo di luce il cie_lo no, più non bril_la più non sta_vil_la astro per me no

(1) Nel Quintetto della *Beatrice di Tenda*, le ultime quarantaquattro misure vanno costantemente aumentando di celerità. La musica di Donizetti e più ancora quella di Bellini contengono un numero notevolissimo di passi, i quali, benchè non portino l'indicazione del *rallentando* o dell'*accelerando*, pure ne esigono l'impiego. In questo lavoro si veggono riprodotti sovente gli stessi esempi; ma tutte le volte servono a spiegare un principio differente; il che prova che l'esecuzione del passo più semplice esige, ond' essere completa, il concorso de' più diversi mezzi, e spesso l'applicazione di tutti i precetti dell'arte.

Le sospensioni ed i punti coronati arrestano completamente l'accompagnamento, ed accordano al cantante per alcuni istanti un' assoluta indipendenza.

lore che si dà ad uno o più suoni a detrimento degli altri. Questa distribuzione dei valori in lunghi ed in brevi, mentre serve a rompere la monotonia de' movimenti eguali, favorisce altresì gli slanci della passione. Esempio ;

Tempo rubato.

Chiamasi *tempo rubato* il momentaneo prolungamento di va-

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.

Anna. All^o moderato

ti rammenta il mi_o cor - do - gli on - lasciar - ti non lasciar - ti lu - sin - gar

Esecuzione non lasciar - ti non lasciar - ti lu - sin - gar

MOZART
Nozze
Aria.

Contessa. All^o

mi pre - stasse u - na spe - ranza di cangiar l'in - gra - to cor

Esecuzione - giar l'in - gra - to cor

ROSSINI
Gazza
Cavatina.

Ninetta. All^o

ah già di - mentico i miei tormenti quan - ti con - ten - ti

di - mentico i miei tormenti quan - ti con - ten - ti

ZINGARELLI
Romeo
Rondò.

Romeo. And^{te} mosso

nel fortu - nato e - li - so

nel fortu - na - to e - li - so

Per rendere sensibile l'effetto del *tempo rubato* nel canto, conviene sostenere con precisione la misura dell' accompagnamento. Il cantante, libero a tal condizione di aumentare e diminuire alternativamente i valori parziali, potrà dare a certe frasi un rilievo interamente nuovo. Gli *accelerando* e i *rallentando* esigono che l'accompagnamento ed il canto camminino concor-

demente, e rallentino od accelerino insieme il movimento. Al- l'opposto, il tempo rubato non concede questa libertà che al solo canto. Si cade quindi in un grave errore allorchè, per interpretare calorosamente le cadenze tanto animate del duetto del *Barbiere*, si impiega improvvisamente il ritardando sulla penultima misura invece del tempo rubato; come per es.: (A)

ROSSINI
Barbiere
Duetto.

Conte. All^o

che inven - zione bravo bravo in veri - tà che inven - zione bravo bravo in veri - tà

Figaro

che inven - zione bravo bravo in veri - tà che inven - zione bravo bravo in veri - tà

(A) - zione bravo bravo in veri - tà

- zione bravo bravo in veri - tà

Col primo mezzo, si ricerca l'entusiasmo, ed invece si piomba nella disadattagine e nella pesantezza. Tale prolungamento (1) è permesso alle appoggiature, alle note che portano la sillaba lunga, alle note *naturalmente sa-*

glienti nell' armonia, od a quelle che si vogliono far spiccare. In tutti questi casi, si riacquista il tempo perduto accelerando le altre note. È uno de' migliori mezzi per dare del colorito alle melodie. Esempio :

DONIZETTI
Rosmonda.
Cavatina.

Larghetto

per - chè non ho del ven - to l'in - fa - ti - ca - bil vo - lo

26 (1) Il *poggiare* (1.^a parte, pag. 33) è il primo elemento del tempo rubato. S 43082 S

Anna.
All.^o mod.^o

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.

ah se mai di re - gio soglio ti se - du - ce lo splen - do - re

Due artisti di un genere molto diverso, Garcia (mio padre) e Paganini, eseguivano eccellentemente il tempo rubato applicato *per frase*. Intanto che l'orchestra sosteneva regolarmente la misura, essi, dal canto loro, si abbandonavano alla propria ispirazione per non incontrarsi col basso che nel punto in cui l'accordo si cangiava, o ben anche sul finir della frase. Ma questo mezzo esige prima di tutto uno squisito sentimento del *ritmo* ed un imperturbabile appiombo. Non si può del rimanente impiegare un simile mezzo che in quei passi dove l'armonia è stabile o lievemente variata. Fuori di là, apparirebbe assai duro all'udito, e presenterebbe all'esecutore grandi difficoltà. Ecco una felice applicazione di questo difficile mezzo (1).

Conte. All.^o

ROSSINI
Barbiere
Duetto.

del vul - can del - la mi - a men - te qualche mo - stro sin - go - lar

del vul - can del - la mi - a men - te qualche mo - stro sin - go - lar

Il tempo rubato è utile anche sotto un altro rapporto; esso facilita la preparazione del trillo permettendo di prendere questa preparazione sui valori che precedono. Es.:

Lindoro Andantino

ROSSINI
Italiana in Algeri
Cavatina.

lan - guir per u - na bel - la

bel - la

Conte. Andante

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

ec - co ri - dente il cie - lo spunta la bel - la au - ro - ra

spunta la bella auro - ra

Praticato senza discernimento e con affettazione, il tempo rubato avrebbe per effetto di distruggere l'equilibrio e di tormentar la melodia.

§ IV.

DEL FORTE-PIANO.**Delle inflessioni od accenti.**

I *forte* e *piano*, considerati come graduazioni delle note isolate, si chiamano inflessioni. A questa parola viene generalmente sostituita quella di *accento*, la quale allora si restringe nel suo significato per ricevere un senso interamente speciale.

Gli accenti più regolari della melodia cantata hanno per base gli accenti del linguaggio parlato e cadono sul *battere* dei tempi forti della misura e sulle sillabe lunghe delle parole. Ma siccome questa disposizione negli accenti non basterebbe a caratterizzare le diverse specie di ritmo, così gli accenti non si collocano esclusivamente sui tempi forti; essi possono cadere

indifferentemente sul battere de' tempi forti e su quello dei tempi deboli. Esempio:

Bellini Puritani Duetto.

suoni la tromba intrepido io pugnèrò da forte

Coppola La Pazzo Rondò.

co - me mai nel nuo - vo in - can - to

Bellini Sonnambula Rondò.

ah non giunge uman pen - siero

(1) Quest' esempio offre l'indicazione approssimativa di una delle applicazioni del tempo rubato fatte da mio padre.

Qualchevolta eziandio l'accento poggia unicamente sul tempo debole o sulla metà debole dei tempi, e rimuove di luogo l'accento tonico. Se ne hanno degli esempj nelle sincopi e nei contrattempi.

Sincopi.

Si colloca sempre l'accento sopra le sincopi, e quest'accento deve essere eseguito dal forte al debole, e non come l'eco, che segue il sistema opposto.

ROSSINI
Bianca e Fernando.
Cavatina.
o ser-to be - a-to in vidiamì fa - - i

MOZART
Don Giovanni.
Duetto.
cor vammion - deggian - do il cor
cor vammion - deggian - do il cor

MEYERBEER
Margherita d'Anjou.
Rondò.
Lindoro.
si può ah si puòre - si - stere a mil - - le pene

ROSSINI
Italiana in Algeri.
Duetto.
ah mi per - do mi con - fon - do qual im - bro - glio ma - le - - det - to
sei di ghiaccio sei di stucco sei di ghiaccio sei di stucco vieni vieni che tar - resta

DONIZETTI
Lucia.
Aria.
per me per me

Per produrre l'effetto del contrattempo, l'inflessione si colloca esclusivamente sui tempi deboli o sulla metà debole dei tempi. Ne risulta una momentanea rottura della regolarità del ritmo che rende più piccante l'effetto (1).

ROSSINI
Figaro.
Barbiere.
Duetto.
zitto zitto che Lin - doro per parlarvi qui verrà

ROSSINI
Figaro. All.
Barbiere.
Duetto.
un vul - ca - no un vul - ca - no la mia mente

L'accento si pone anche sulle *appoggiature*, sulle note puntate. Esempio:

PACINI
Niobe.
Aria.
i tuoi frequen - ti pal - pi - ti deh fre - na o co - re a - mante

Sulla prima nota di ogni modulo che si ripete. Esempio:

MEYERBEER
Crociato.
Cavatina.
ah figlio ansioso il cor il cort'at - tende

ROSSINI
Ninetta.
Gazza ladra.
Terzetto.
traditor per voi non sento che disprezzo rabbia orror

Inoltre l'accento si colloca di preferenza sulle note che formano delle intonazioni delicate e difficili a prendersi, come per esempio le *dissonanze*; in questo caso, si accompagna l'accento col prolungamento, oppure, secondo suggerisce l'istinto mu-

sicale, si colloca l'accento su tale o tal'altra nota che sciegliasi in passi di note eguali. Non si consulta che il bisogno di evitare l'uniformità. Esempio:

ROSSINI
Quartetto.
cielo il mio labbro in spi - - ra

ROSSINI
Mathilde.
Guillaume Tell.
Romance.
sombre fo - ret - de - sert triste et sau - va - ge

(1) Gli Spagnuoli, molto più spesso degl' Italiani, si prevalgono di questa libertà ne' loro canti popolari; e benchè la lingua spagnuola abbia una prosodia non meno accentata dell' italiana, i canti popolari regolano quasi sempre l'accento delle parole dietro il bisogno della musica. Questa libertà è pure uno de' caratteri che maggiormente contraddistinguono la loro musica nazionale, nè saprei se in altri paesi s' incontri in un grado simile.

ROSSINI Rosina
Barbiere
Duetto
ah tu so - lo amor tu se - i

ROSSINI Matilde
Elisabetta
Cavatina
pal-pitar di bel con-ten-to questo core

Si può dedurre che l'accento e il prolungamento seguono press'a poco le stesse leggi.

Il forte-piano d'insieme abbraccia una frase nella sua totalità.

Portamento di voce

Il portamento di voce è un mezzo, or energico ed or grazioso, di colorire la melodia. Applicato all'espressione dei sentimenti vigorosi dev'essere forte, pieno e rapido. Esempio:

CIMAROSA Sara
Sacrificio
di Abramo.
Aria
deh par-la-te che forse ta - cendo
deh par-la-te che for - se ta - cendo

ROSSINI Tancredi
Tancredi
Duetto
al vi-vo lam-po di quella spa - da
al vi-vo lam-po spa - da

BELLINI Norma
Norma
Finale 2°
deh non troncar sul fio - re quell'in-nocente e - tà
car sul quell'in-nocen - te e - tà

ROSSINI Desdemona
Otello
Aria
se il padre m'abban-do - na se il padre m'abbando - na

Ne' movimenti teneri e graziosi, sarà più lento e più dolce. Es:

HANDEL Largo
Convitto di Alessandro
Aria
senza gloria al nu-do suol al nu-do suol

MOZART Susanna
Nozze di Figaro
Duetto
se pia-ce a voi ver-rò no non vi man-che-rò

MOZART Contessa
Nozze di Figaro
Aria
donne ve-de-te s'io l'ho nel cor

MOZART Don Giovanni
Don Giovanni
Duetto
là ci da-rem la ma-no

BELLINI Norma di forza
Norma
Cavatina
e vi-ta nel tuo se - no e pa - tria e cie-lo a - vrò

Accento dato dalla Pasta
e vi-ta nel tuo se - no e pa - tria e cie - lo a - vrò

MOZART Don Ottavio
Don Giovanni
Duetto
ti parla il caro a-mante hai spo - so e pa - dre hai sposo

CAPITOLO SECONDO

ROSSINI Conte
Barbiere
Cavatina
spun_ta la bel_la au_ - ro - ra

Accento
di Garcia
padre
spun_ta la bel_la au_ - ro - ra

ROSSINI Ramiro
Generentola
Duetto
u_ - na gra_zia un certo incan - to u_ - na gra_zia un certo incan - to

ROSSINI Arsace
Semiramide
Aria
già langue op - presso in

MOZART Don Giovanni
Aria
ba_ciar sa - pro ba_ciar

CIMAROSA Sara
Sacrifizio d'Abramo
Aria
So che spi - ra quell'o - stia si ca - ra

Il portamento di voce si eseguisce conducendo la voce colla sillaba che si sta per abbandonare, e non mai (come, per esempio, si fa molto spesso in Francia) colla sillaba seguente presa in anticipazione. Si deve anzi far sentire un momento prima la nota che corrisponde alla seconda sillaba; ma non si articola questa sillaba che nel momento in cui comincia il valore indicato della nota. Esempio:

CIMAROSA Sara
Sacrifizio d'Abramo
Aria
deh par - la - te

e non

Sarebbe difficile precisare le circostanze dove conviene impiegare il portamento di voce, nè si potrebbero per certo determinare nettamente col mezzo di regole generali. Può dirsi nondimeno che il portamento di voce sarà opportuno tutte le volte che, nel linguaggio appassionato, la voce si trascina sotto l'impressione di un sentimento energico o tenero. Si sopprima il portamento di voce nella frase di Mozart « *E sposo in me* » e l'espressione tenera sparirà.

Ma questo mezzo, a motivo appunto della sua efficacia, non deve impiegarsi che con riserva; si correrebbe rischio, prodigandolo, di rendere l'esecuzione debole e snervata.

Alcuni cantanti, sia per negligenza, sia per mancanza di gusto, non si appagano di moltiplicare i portamenti di voce; comettono per di più il fallo di applicarli a tutte le note sotto forma di trascinamento inferiore, collocando, come poc' anzi abbiain detto, su questo trascinamento la seconda sillaba presa per anticipazione. Questo metodo ha per risultato di distruggere il battere della seconda nota nonchè il ritmo stesso; così indebolito, il canto riesce d'un languore nauseante.

Nell'esempio seguente noi scorgiamo come questo cattivo processo possa guastare una felice ispirazione.

MEYERBEER Isabelle
Robert le diable
Aria
grà - ce grâce pour toi même pour toi mê - me

Codesto modo è facile per verità, ed è appunto questa facilità che malauguratamente tenta gli allievi. Siccome pesa loro di sillabare sulle note acute, ond'evitare la difficoltà collocano la sillaba sulla nota più grave e si conducono alla nota acuta aiutandosi con un portamento di voce. Havvi però un altro mezzo

che presenta i medesimi vantaggi senza tuttavia esporre il cantante ai medesimi inconvenienti. Sta nel convertire il trascinamento inferiore in un regolare portamento di voce, ovvero nell'impiegare le appoggiature inferiori. Esempio:

DONIZETTI Lucia -
Lucia
Rondò
spargi d'a - ma - ro pian - to

Questi due mezzi sono vantaggiosi per le voci poco estese allorchè queste debbono eseguire de' passi troppo acuti (Vedasi *Parole sotto le note*).

Dobbiamo additare eziandio all'attenzione degli allievi un altro non meno grave difetto nella maniera di eseguire il portamento di voce. Gli è una specie di miagolamento che non manca di prodursi ogniqualvolta, portando la voce su delle note acute, si trascina il suono aprendo il timbro. Ond' evitare codesto errore, bisogna dar al portamento di voce un po' più di movimento nella parte acuta che non nella bassa, e soprattutto chiudere il timbro, con precauzione però, e tenendo una giusta misura.

Suoni filati.

Abbiam trattato nella prima Parte delle differenti specie di suoni filati. Vedasi, per l'uso da farsene, il *Canto spianato*.

Suoni legati.

Vedasi *Larghezza, o Tenuta della voce sulle parole* (Cap. I. § VI).

Suoni picchettati.

I suoni picchettati devono essere formati, puri e vellutati, come quelli dell'armonica. Si prestano principalmente all'espressione dei sentimenti toccanti o graziosi.

Rosina
ROSSINI
Barbiere
Cavatina
e cento trap - pole prima di ce - dere farò gio - car fa - ro

Cenerentola
ROSSINI
Cenerentola
Rondo
ah fu un lampo un sogno un gioco il mio lungo pal - pi - tar

VARIAZIONE
Nel cor più
non mi sento
S^o Fersiani

Allegretto
nel cor più non mi sen - to

ROSSINI
Semiramide
Cavatina
Ar - sa - ce rei de - rà si

MOZART
Donna Anna
Don Giovanni
Aria
a

Comunicando ai suoni il prolungamento ed il rinforzo (come dell' indecisione e della tenerezza. Questo mezzo conviene prin- se ne parlò alla pagina 15, parte I.^a, in proposito delle note cipalmente alle note acute, e serve a correggerne la naturale picchettate), ma senza staccare le note tra esse, si produce una magrezza. Esempio:

BELLINI
Pirata
Aria
Ah non fia sempre odia - ta la mia memoria io spe - ro se fui

Suoni staccati.

Generalmente, non si fa spiccare codesto accento con ba- stante precisione. Consiste nell' abbandonare il suono appena

attaccato. L' intonazione vuolsi della più rigorosa giustezza ed i suoni perfettamente netti affinché possano essere percepiti immediatamente.

ROSSINI
Cenerentola
Quintetto
quest'è un nodo avi - lup - pa - to quest'è un gruppo rintrecciato

ROSSINI
Barbiere
Terzetto
zitto zitto pia - no pia - no non fac - cia - mo confu - sio - ne

MEYERBEER
Crociato
Terzetto

es - sa è là un dì l'a - mò può amarla ancor che far al - lor mi gela il cor crudo ti - mor crudo ti - mor
ma il do - ver un sacro o - nor ah che l'addio nel labbro muor e mai partir mai da lei potrà mai da lei po - trò
ah dà - vanzar ardir non ho d'un'altra in senchiundi s'a - mò quest'è do - lor quest'è do - lor quest'è do - lor

CAPITOLO SECONDO

ibidem

non provar oh giovin cor i martiri dell'a - mor i mar-ti-ri dell'a - mor

non provar oh giovin cor i martiri dell'a - mor i mar-ti-ri dell'a - mor

non provar oh giovin cor i martiri dell'a - mor i mar-ti-ri dell'a - mor

Suoni martellati.

I suoni martellati convengono a tutte le voci, ma specialmente ai bassi.

ROSSINI
Semiramide
Terzetto

Andte maestoso

a quei detti a quel a_spetto fre_mer sento il cor nel petto fremer sento il cornel petto ce - lo a sten-to il mioter_ror

Suoni ribattuti.

Mi sembra che i suoni ribattuti non producano un buono effetto se non nelle voci argentine e sottili: ne consiglierai l'uso alle sole voci di donna.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina

Ninetta

l'uno al sen mi stringe - ra l'altro l'altro ah! che fa-ra

Note col punto.

Nei moduli formati da note col punto e d'un carattere molto pronunciato come negli esempj seguenti

ROSSINI
Semiramide
Duetto

Semiramide. All^o

la for_za pri_mie_ra ri - pi-glia il mi_o co - re

for_za a pri i mie_e ra ri - pi i glia

ROSSINI
Gazza ladra
Duetto

Ninetta. All^o

o cie_lo ren_dimi al ca_ro ben

devesi attribuire una vocale e lo *sforzando* tanto alla nota breve come alla lunga. Così si rende più sensibile la nota breve, e le si conserva, malgrado la sua corta durata, tutta l'importanza dovuta. Quanto crediamo necessario di marcare fortemente i punti degli esempj qui sopra e di altri dello stesso genere, altrettanto condanneremmo l'abitudine che consistesse nell'applicare de' punti a note di valor eguale. Le melodie seguenti si guasterebbero immediatamente se, anziché menomamente, si alterasse l'eguaglianza dei valori.

MOZART
Nozze di Figaro
Aria

Cherubino.

voi che sa - pe_te voi che sa - pe_te

In questa specie di canto, la misura deve farsi sentire, ma non marcarsi. D'altronde, il senso delle parole, ancor più dei valori scritti, deve determinare la scelta dell'accentazione. Nel seguente canto del *Guglielmo Tell* il motivo 4.^o dovrà indebolirsi quanto all'accentazione colle parole « *Oui, vous l'arrachez...* » nel modo che vedesi nell'esempio 2.^o; laddove si dovrebbe marcare fortemente i punti se si ponessero le parole « *Retournez...* » Vedasi l'esempio 3.^o

ROSSINI
Guillaume Tell
Duetto

40 Mathilde. Agitato.

oui vous l'arrachez à mon â - me ce secret qu'ont trahi mes yeux

20

oui vous l'arrachez à mon â - me ce secret

30

retournez au champ de la gloi - re con - quer - ré

L'intensità uniforme

Il crescendo

Il diminuendo

Il crescendo seguito dal diminuendo

Il diminuendo seguito dal crescendo

Finalmente, l'intensità uniforme in - terrotta da inflessioni

Forte-piano d'insieme.

Dopo aver discorso degli accenti parziali che possono comunicarsi ai diversi frammenti della melodia, esaminiamo ora quali sieno i colori d'insieme che i diversi pensieri possono ricevere.

Il forte-piano, applicato a diverse note riunite, può comprendere qualunque dimensione, cioè dai moduli sino agli interi periodi, qualunque pensiero musicale in somma, dal più breve sino al più esteso.

Il forte-piano presenta le seguenti varietà elementari:

Per esempio, si potrà eseguire una prima frase in uno dei colori ora indicati. La seconda frase riceverà il medesimo colore, oppure un colore differente che le sarà adatto, e così di seguito. Questo sistema, applicato a ciascuna melodia sino nelle più piccole sue particelle, porge il modo di colorare le frasi *le une dopo le altre*, e di dar loro tutta la varietà dall'interesse richiesta. Gli esempi che seguono faran più chiaro il nostro pensiero:

Allegro. Piano.

Periodo, forza eguale, piano.

ROSSINI
Barbiere.
Terzetto.

zitto zit - to pia - no pia - no non fac - cia - mo con - fu -

sio - ne per la sca - la dal bal - co - ne presto andiamo via di qua

Frase, forza eguale, forte.

ibidem.

per la scala dal bal - co - ne presto an - dia - mo via di qua

Due frasi, l'una crescendo, l'altra diminuendo.

ibidem.

per la sca - la dal bal - co - ne pre - sto an - dia - mo via di qua

Frase, forza eguale, piano.

ROSSINI
Mosè
Quartetto.

mi manca la vo - ce mi sento mo - ri - re

Frase, dal forte al debole.

ROSSINI
Otello
Duetto.

quanto son fie - ri i palpiti che desta in noi che desta in noi che desta in noi l'a - mor

Fraasi che riuniscono le diverse combinazioni.

sento che al dol - ce in - can - to del va - go Dio d'a -
mo - re dolce so - a - ve al co - re la
cal - ma ri - tor - no ce - tra del Dio di De - lo nel
ri - na - scen - te ar - do - re que - sto dolen - te co - re

Due membri di frase; uno piano, l'altro forte.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

u - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - no

CAPITOLO SECONDO

esecuzione *voce piena*
u-na vo - - ce po-co fà qui nel cor mi risuo - - nò

Due moduli; il 1° forte, il 2° debole.

ROSSINI
Mosè
Quartetto. *f*
più fiero mar-ti-re

Due moduli; uno crescendo, l'altro diminuendo.

ibidem *cresc.*
di que - sto non v'ha

Periodo che riunisce diversi casi.

ROSSINI
Guillaume Tell
Romanza *f*
toi du ber-ger as-tre doux et ti-mi-de qui sur mes pas viens se-

cres *dimin.*
munt tes re-flets ah sois aus-si non e-toile et mon guide comme lui

cres.
tes rayons tes rayons sont discrets et l'é-cho seule-ment

mf *dim.*
re-di-ra mes se-crets re - - di - - ra mes se - crets mes se - crets

In moltissimi casi le applicazioni del chiaroscuro vogliono essere abbandonate alle ispirazioni del sentimento. In altri invece si può giovare di certe considerazioni, e determinare con certezza il colore dovuto alle frasi o alle porzioni di frase.

Generalmente, il compositore risponde ad una porzione di frase con un'altra porzione di estensione eguale, composta di valori identici oppur differenti. Avvertasi che la correlazione delle idee melodiche viene constatata più dai valori identici che dalle intonazioni. Questa osservazione servirà di base alle considerazioni che stiamo per offrire. Se questo legame comune tra le frasi ed i membri di frasi, l'eguaglianza di valore, non esistesse, i pensieri sarebbero distinti; potrebbero concatenarsi

tra loro, ma non derivare gli uni dagli altri per una legge di rigorosa filiazione che li assoggetta ad un colorito preveduto e determinato. Perciò, in tutto che saremo per dire, supporremo l'identità di valori tra quelle porzioni della melodia che vogliamo confrontar tra esse.

Quando il secondo membro di frase si compone degli stessi valori del primo, il colore del secondo membro non è determinato da quello del primo se non nel caso che le intonazioni procedano per progressione melodica, o che le stesse intonazioni del primo membro si riproducano nel secondo. Qualunque altra disposizione nelle intonazioni non può implicare alcuna dipendenza necessaria fra il colore dei due membri. Es:

Zerlina *f*
batti batti o bel Ma-set-to la tua po-ve-ra Zer-li-na

D. Anna. *f*
fug - - gi crude-le fuggi la - - scia che muora anch'io

La seconda porzione del pensiero è dell'ordine medesimo della prima; serve a completarlo, ma è interamente indipendente relativamente all'effetto.

Ma quando la seconda parte è eguale alla prima in valori ed in intonazioni, si può stabilire preventivamente che in questa seconda parte bisognerà impiegare, sia il tempo rubato come

fa vedere il numero 1, sia il contrasto d'effetto, come si vede nel numero 2, opponendo fra essi il piano ed il forte. I membri della frase "Più fiero martire" e "Mi venga a consolar", possono eziandio servir d'esempio. Il primo modulo è forte, la risposta è piano.

PAER
Griselda
Aria.

Nº 1.

do_ve una moglie simile do_ve si può trovar

ROSSINI
Mosè
Quartetto.

Nº 2.

più fie_ ro mar_ ti_ re

Quando il pensiero si ripete identicamente più volte di seguito (4), ovvero quando il pensiero segue una progressione ascendente o discendente,

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Don Giovanni.

senza alcun ordine la danza si_a chi il minu_ et_ to chi la fol_ li_ a chi l'ale_ manna farai ballar ah

cresc.

Zerlina.
ibidem.

stareò qui come agnel_ lina le tue botte ad aspet_ tar lascierò cavarmi gli occhi e le ca_ re tue ma_ ni_ ne lieta poi sapro ba_ ciar

ROSSINI
Tancredi
Duetto.

tu sol_ cru_ del tu sei ca_ gion del mio do_ lor
si tu sol_ crudel tu se_ i si tu sol_ crudel tu se_ i la ca_ gion del mio do_ lor del mio do_ lor

cresc.

ROSSINI
Elisabetta
Cavatina.

Matilde.

a pian_ ge_ re a pe_ nar

MOZART
Nozze
Aria

Cotenssa

di quel labbro menzo_ gner

DONIZETTI
Sancia
Cavatina.

per me diventa Ircanoe regnoe ciel e re_ gnoe ciel

pp

PERGOLESE
Siciliana

se po_ a_ vesse una speranza de poterse conso_ lar de poterse conso_ lar de po_ terse conso_ lar

Andante.

cresc.

fa d'uopo, secondo il sentimento della frase, assoggettare questi diversi sviluppi al *crescendo* o al *diminuendo*, all' *accelerando* o al *ritardando*, più rado agli accenti isolati ed al *tempo rubato*.

Nei sentimenti energici il *forte* deve rispondere al *forte*; nei sentimenti graziosi invece spetta al *piano* rispondere al *forte*. Ogui transizione da un grado di forza a un grado di forza diverso produce un effetto sensibile. Il *forte* che succede al *piano* colpisce l'orecchio come il *piano* che succede al *forte*; solamente quando è il *pianissimo* che termina, fa d'uopo separarlo dal *forte* per mezzo di una breve pausa, attaccando la nota un istante dopo del basso; come si vede nell'esempio A.

(1) Queste ripetizioni sono frequenti in tutti gli autori, ma principalmente in Mozart.

ROSSINI
Otello
Pregliera.

mi venga a conso_ lar

Larghetto.

Desdemona. cresc. f

A

conso_ lar

Si attacchi il *Ordo* dopo il basso.

Questa pausa fa riposare l'orecchio dalle intonazioni forti, e lo prepara ad accogliere gli effetti anche più delicati che vi possano succedere; ma questo principalmente quando si abbia cura, dopo la pausa, di battere nettamente la prima consonante che si presenta.

Eccettuati i precedenti casi, il *forte*, il *piano*, il *crescendo* e il *diminuendo* non s'impiegano che in ragione del sentimento,

e non in ragione della forma musicale. In conseguenza, le forme che ascendono possono ricevere il *rinforzando* se il sentimento si anima, e il *diminuendo* se il sentimento si raddolcisce. Lo stesso succede per le forme discendenti. Ecco qui degli esempj nei quali la forma melodica riceve il *crescendo* e il *diminuendo* in ragione, non già della direzione del passo, ma dell'espressione che deve prendere.

ROSSINI Otello
Otello
Aria

ROSSINI
Barbieri
Terzetto

ROSSINI
Bianca e Faliero
Quartetto

La regola ammessa da' varj autori, e che prescrive di applicar sempre il *crescendo* alle forme ascendenti e il *diminuendo* alle discendenti, non può applicarsi dunque che a certi casi particolari, nè potrebbe ammettersi quale principio generale.

Come abbiamo veduto, si può colorar la musica si nel suo insieme come ne' suoi frammenti. Onde colorare largamente, si imprime ad ogni frase uno stesso grado di forza, un solo timbro, un effetto unico. In tal caso si fraseggia per frasi e per periodi, ponendo cura solamente a che questi periodi non sieno soverchiamente lunghi. Questa foggia di colorito è interamente teatrale, e conviene *unicamente* ai pensieri che si svolgono con lentezza.

Per colorare sminuzzatamente si pone studio a far spiccare tutte le finezze delle idee melodiche. Ogni modulo in particolare, ogni intenzione deve avere il suo effetto. Questa maniera dipinge meglio il movimento delle idee vive e svelte, e conviene allo stile grazioso ed al buffo. Si applica con egual successo ai pezzi di camera e sulla scena.

Affinchè le inflessioni *forte-piano* producano effetto devesi in generale mantener la dizione naturale ed egualissima. È un errore comune a molti artisti quello di credere che il merito consista nel dare indistintamente un estremo vigore a tutte le parti dell'esecuzione. Quando tutto è energico, l'energia non esiste più realmente in luogo alcuno. In generale, la sorgente de' più caratteristici effetti risiede nella varietà e nel *contrasto* delle intenzioni. I migliori risultamenti si ottengono *preparando un effetto coll'effetto contrario*: per esempio, un *forte* non risalterà completamente che a condizione di essere preceduto da un *piano*. Un passo composto di note rapide dovrà essere preceduto da parecchie note tenute, ecc., ecc.

§ VI.

ATTACCHI - SOSPENSIONI - COMPIMENTI -
RIPRESE DI FRASI.

L'andatura franca e sciolta della dizione dipende in gran parte dalla maniera di cominciare, di sospendere e di concatenare i diversi membri d'una melodia.

Attacchi.

L'attacco non deve essere nè duro, nè a guisa di scossa. L'udito ed il sentimento esigono che l'introduzione, benchè decisamente franca, sia dapprincipio calma e contegnosa. Le inflessioni apporteranno a poco a poco quello sviluppo di calore che il pezzo domanda. I più energici effetti spiaciono se prodotti a scosse. Questa osservazione si applica non solo all'attacco di un canto, ma altresì a quello di ogni suono in particolare. Allorchè pure i suoni son destinati a ricevere una grande intensità, devonsi preparare con un *rinforzo*. Siffatta precauzione torna soprattutto necessaria per le note acute, che non possono essere forzate senza che il canto perda la sua armonia e senza che cada nella durezza del grido.

Belle sospensioni e delle riprese.

Se un canto viene sospeso in forza di una pausa momentanea, lo si riprende collo stesso grado di forza e collo stesso timbro che aveva prima dell'interruzione. Così, il compimento di que' punti coronati che guidano alla ripresa del motivo deve essere rallentato e raddolcito gradatamente ogniqualvolta la melodia esprima un sentimento dolce. Ecco degli esempj che si riproducono con frequenza:

ROSSINI Tancredi
Tancredi
Cavatina.

MEYERBEER Crociato
Crociato
Aria.

BELLINI Sonnambula
Sonnambula
Cavatina.

ARTE DI FRASEGGIARE

In queste tre frasi fa d'uopo rallentare, raddolcire, e portare gradatamente la voce fino alla prima nota del motivo. I due primi esempj presentano una difficoltà particolare; non vedesi ove si possa riprendere il fiato. Bisogna dapprima fare un portamento di voce tra il *la* ed il *si*, il *la* ed il *sol*; poscia, toccata appena la nota, inspirare prontamente e delicatamente,

ed in fine attaccar di nuovo il *si* od il *sol* pianissimo, come si avevano lasciati. Bisogna far in modo che l'ascoltatore non s'avveda di questo *mezzo respiro*.

Questo processo cangia interamente di carattere ne' sentimenti energici. Negli esempj che qui fo' seguire, questi punti coronati di ripresa vogliono essere vigorosi:

DONIZETTI Eleonora.
Torquato
Duetto.

Tasso.

deh ta - ci ah l'affanno in cui pe - na - i

DONIZETTI Betty.
Betty
Aria.

ah! ah no no non posso esprimere

In tutti i casi di punti coronati o di *a piacere* che riconducono all' *a tempo*, indicasi, col mezzo di una consonante, il momento preciso in cui l'accompagnamento deve ricominciare (1). Il cantante deve compire lentamente la frase, tenere in una giusta misura la vocale lunga che precede la consonante

risolutiva, e far specialmente comprendere mediante la preparazione prolungata il momento in cui questa colpisce *in tempo*.

Una frase che si riattaccasse improvvisamente *a tempo*, senza accennare l'istante dell'attacco, come la seguente per esempio,

DONIZETTI Eleonora. Moderato.
Torquato Tasso
Aria.

ah si ah si palpi - te - rà per me per me per me per me pal - pi - te - rà

getterebbe il disordine tra l'accompagnamento e il canto. Sarà d'uopo darle un compimento che indichi il momento della ripresa, come per esempio:

per me pal - pi - te - rà

Compimenti.

Convien prestar tutta l'attenzione possibile alla maniera con cui si terminano i moduli, i membri di frasi, le frasi, i periodi, i pezzi. I diversi riposi della melodia sono indicati per mezzo di una pausa che segue la nota finale delle frasi o delle porzioni di frase. In conseguenza, questa nota, nei moduli, nei membri di frase, nelle frasi, deve essere abbandonata con leggerezza ed istantaneamente. Qualora si prolungasse troppo

quest'ultima nota, il pensiero perderebbe le sue articolazioni e cesserebbe di essere elegante (2).

Nei movimenti lenti, come *cantabili*, *larghi*, ecc., queste medesime finali prendono maggior dimensione; ma questa dimensione sta sempre in ragione dei valori che precedono e del riposo che segue.

La nota che termina il periodo finale, i punti coronati, i recitativi *strumentali*, deve essere più lunga di tutte le altre finali; giacchè indica il compimento del pensiero o quello del discorso. Aggiungasi che queste finali saranno più lunghe nella musica *seria* che nella *buffa*. Esempio:

ROSSINI Desdemona. Recitativo.
Otello
Romanza.

i so - spi - ri d'Isaura ed il mio pian - to

WEBER Anette.
Freyschütz
Preghiera.

veil - le grand Dieu sur son re - tour

Il compimento di frase deve sempre mantenersi nel sentimento della frase, vale a dire sarà *piano*, *mezzo-forte* o *forte*, soltanto in ragione dell'espressione della melodia, e

non invece sempre forte per sistema, o sempre debole per mollezza, come si può spesso averne un saggio in alcuni cantanti.

(1) Vedasi *Consonanti*, pagina 6.

(2) Il prolungamento di queste finali renderebbe pesante il canto ed assorbirebbe una parte del tempo necessario per rinnovare il fiato. Questo malaugurato

Nel corpo delle frasi, bisogna evitar di cadere pesantemente sopra le note che richieggono una risoluzione. Esempio:



E questo un accento troppo vivo perchè possa prodigarsi, foss'anche in sul finire dei punti coronati.

Nei movimenti di ritmo molto accentato, le cadenze finali sono l'ultimo sfogo della passione. L'articolazione vigorosa

della misura per mezzo della consonante e dell'inflessione, le appoggiature, le fioriture, il calore, tutto concorre, ne' cantanti di merito, a dare a questo momento decisivo l'ultimo grado dell'effetto.

CAPITOLO III.

DEI CANGIAMENTI.

Tratteremo in questo capitolo dei mezzi particolari che designansi col nome di *cangiamenti*.

Introduconsi de' cangiamenti nei pezzi, sia per necessità, sia per accrescere effetto.

La necessità di operare dei cangiamenti nelle note può derivare da diverse cause. Supponiamo un'opera di tessitura o troppo acuta o troppo grave per la voce dell'esecutore; supponiamo inoltre che lo stile della musica, declamato o fiorito che sia, non si trovi in rapporto con quello del cantante; si comprende che in simil caso l'artista è costretto a modificare in alcuni punti la composizione; che perciò abbasserà od alzerà certi passi, li semplificherà o li complicherà per accomodarli a' suoi mezzi o al carattere del suo talento. Se non si trattasse che di un'aria o di un duetto isolati, converrebbe meglio trasportarli di tono interamente anzichè modificarne gli effetti essenziali. Contuttociò, per quanta perizia si possa adoperare negli accomodamenti, è assai rado che si giunga ad appagare l'autore od il pubblico. Quindi il cantante opererebbe saggiamente se abbandonasse un'opera male adatta a suoi mezzi, anzichè correre pericolo di sforzarli, di svisare tradizioni ricevute, di snaturare delle composizioni rimarchevoli.

Passiamo ai cangiamenti motivati dal bisogno d'introdurre effetti nuovi. Allorchè l'accento non basta a colorare la melodia in alcune delle sue parti o nel suo insieme, si ricorre agli abbellimenti o *fioriture*, le quali ricevono esse pure le inflessioni descritte nei precedenti capitoli. Quasi tutta la musica italiana composta prima del secolo decimonono si trova in questo caso. Gli autori, abbozzando la loro idea, calcolavano sull'accento e sugli accessorj che il talento del cantante avrebbe saputo inserirvi. Hannovi differenti generi di pezzi i quali, secondo la natura loro, sono affidati all'ispirazione libera ed intelligente dell'esecutore: tali sarebbero le variazioni, i rondò, le polacche, ecc. Siccome lo studio delle fioriture esige un grande

esercizio, e siccome deve far pervenire l'artista a improvvisare delle varianti, merito distintivo del cantante eminente, così il maestro non dovrà mai stancarsi di esercitare l'allievo a variare da sè medesimo i pezzi. E cosa vantaggiosa che l'allievo faccia molti esercizi di questo genere e tenti molte variazioni, molti passi differenti sur un dato passo; così facendo, le osservazioni critiche del maestro torneranno di maggior profitto. D'altronde, nel giovane artista particolarmente, è a desiderarsi la fecondità; la correzione verrà più tardi; essa sarà il frutto naturale delle lezioni e dell'esperienza. Nello studio da noi consigliato, la correzione del maestro deve far sparire gli errori del giovane autore e al tempo stesso conservarne, per quanto è possibile, le intenzioni. La critica più istruttiva è quella che migliora un lavoro senza distruggerlo.

Del rimanente, innanzi che sviluppare i precetti relativi alle fioriture, diremo che l'allievo fattosi artista non deve impiegarli che a proposito e sobriamente. Aggiungeremo che, dal momento che si vuol dedicarsi allo studio di questi esercizi, riesce quasi indispensabile il possedere delle cognizioni d'armonia.

Siccome non è possibile di stabilire preventivamente delle categorie di fioriture adatte al bisogno dei diversi sentimenti, perciò l'allievo dovrà considerare gli abbellimenti, non in sè medesimi, ma relativamente al sentimento ch'esprimono. Questo sentimento dovrà il suo carattere, non solamente alla scelta delle note ed alla forma dei passi, ma forse più ancora all'espressione che loro comunica il cantante. Quello dunque che è mestieri consultare continuamente nella ricerca delle fioriture si è l'intenzione particolare delle parole e della musica. Quelle fioriture che dipingessero un sentimento grandioso non potrebbero convenire, per esempio, alla cavatina di Rosina, ecc. Il più piccolo disaccordo tra il carattere del pezzo e quello delle fioriture basterebbe per costituire un errore. Esempio:

Almaviva. Andante.
sempre a tempo.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

ec-co ri-den-te il cie-lo spun-ta la bel-la au-ro-ra e tu non sorgian-
dolce.

ec-co ri-den-te il cie-lo spun-ta la bel-la au-ro-ra e tu non sorgian-

prolungamento chiamasi volgarmente una *coda*. Bisogna altresì evitare accuratamente di abbandonar aspramente quest'ultima nota, pressati, come si è, per prendere il nuovo fiato, come pure di abbandonare in seguito l'aria che potesse trovarsi racchiusa nel petto. In questo caso si produrrebbe un gemito; nel precedente, una scossa.

co - ra e puoi dormir co - sì ah sor - gi mia bella spe - me
 co - ra e puoi dor - mir co - sì ah sor - gi mia bella spe - me
 vie - ni bel i - dol mi - o ren - di men crudo oh di - o lo stral lo
 vie - ni bel i - dol mi - o ren - di men crudo oh di - o lo stral lo
 stral che mi fe - rì lo stral che mi fe - rì
 stral che mi fe - rì lo stral che mi fe - rì

È chiaro che la maniera del secondo esempio è troppo languida pel carattere del personaggio. Noi insistiamo sul bisogno di affinità fra la natura della composizione e quella degli abbellimenti, poichè, senza quest' accordo, non sarebbe possibile di conservare ad ogni autore e ad ogni composizione l'originalità che loro è propria.

Generalmente, gli abbellimenti sono riserbati esclusivamente per la voce che rende la melodia; anzi fa d'uopo che la melodia rimanga libera, cioè che non sia nè assoggettata ad un'armonia troppo stretta, nè accompagnata o raddoppiata da alcuno strumento obbligato.

Nei duetti, le due parti possono combinar le loro fioriture; ma nei pezzi *concertati* è proibito il più lieve cangiamento.

L'applicazione delle fioriture porge campo alle osservazioni medesime del *forte* e del *piano*. Il processo è assolutamente lo stesso. Basta inserire delle fioriture là dove scorgesi il ritorno dei medesimi valori, e dove il colorito può sembrare insufficiente.

Fioriture ben applicate producono sempre molto effetto allorchè servono a terminare un membro di frase.

BELLINI
Sonnambula
Rondò.

Andante sostenuto.
Amina.

potria no - vel vi - go - re il pianto il pianto mio re - car - ti
 Variante della Malibran
 - go - re re - car - ti

Egli è perchè cadono sulla parte debole della misura, che è quella che prestasi più naturalmente ai cangiamenti. Così praticate, le fioriture hanno l'attrattiva della sorpresa, senza alterar punto la melodia nella sua parte essenziale, cioè le note che cadono sui tempi forti. Queste note, oltre a far valere l'accento ritmico, adempiono anche delle funzioni molto distinte nell'armonia; dal che risulta che non si devono modificare con fioriture se non con una riserva estrema, sotto pena di snaturare interamente il pensiero melodico.

Regola generale. Si deve variare un pensiero ogni volta che questo pensiero si ripete, sia in totalità, sia in parte; è questa

una cosa indispensabile, e per comunicare una nuova attrattiva al pensiero e per sostenere l'attenzione dell'uditore.

I pezzi che si basano sul ritorno di un motivo, i rondò, le variazioni, le polacche, le arie e le cavatine con una seconda parte, sono particolarmente destinati a ricevere de' cangiamenti (1). Tali cangiamenti, nella loro disposizione, devono seguire una progressione crescente. Da principio si economizzano i mezzi di effetto, e si conserva all'esposizione del motivo tutta la sua semplicità; poi si immedesimano colla prima riproduzione alcune fioriture od alcuni accenti differenti dai primi; finalmente, le fioriture e gli accenti si aumentano e si variano sempre più, ad ogni nuova ripetizione (2).

(1) Sonvi alcuni pezzi che hanno un motivo così bello e così caratteristico, che non potrebbe modificarsi senza fargli perdere del suo merito. Tale sarebbe la Siciliana di Pergolesi.

(2) I seguenti pezzi mi sembrano da prescegliersi per questo genere di studio:

CAVATINA . . . *Sovra il sen la man mi posa*. « *Sonnambula* ».
 N. 45082 A

Questo precetto di varietà, come si disse, segue il pensiero ne' suoi più minuti frammenti. Esempio :

ROSSINI Elenora.
Donna del lago
Rondò.

nar a me do - nar a me do - nar a me do - nar

ROSSINI Tancredi.
Tancredi
Cavatina.

ti ri-ve-drò ti ri-ve-drò ti ri-ve-drò ti ri-ve-drò ti ri-ve-drò ti ri-ve-drò

La natura de' cangiamenti deve corrispondere a quella del pensiero dell' autore, e presentare il medesimo aumento d'effetto. Si ottiene tale risultamento o dal brio del passo o dal numero di note aggiunte. Esempio :

ROSSINI Rosina.
Barbiere
Duetto.

ah tu so - lo a - mor tu sei che mi de - vi con - so - lar

ah tu so - lo a mor mi de - vi con - so - lar

so lo a - mor mi de - vi con - so - lar

Il primo passo offre più movimento del secondo e del terzo, ma questi lo superano pel brio della melodia. Codeste regole trovansi confermate dall' esempio degli stessi migliori compositori, i quali giammai riproducono un pensiero senza ringiovanirlo per mezzo di effetti nuovi affidati alle voci od agli strumenti.

Però la riproduzione de' medesimi valori non è il solo indizio del bisogno o della convenienza degli abbellimenti. Se v'ha luogo a dipingere per imitazione il sentimento od il pensiero, non se ne trascuri l' occasione: si produrrà così gradimento contemporaneamente alla mente ed all'udito. Il senso delle parole determina, qui come altrove, le fioriture ed il carattere che l'esecuzione comporta.

ROSSINI Cenerentola.
Cenerentola
Rondò.

co-me un ba - le - no ra - pi-do

ROSSINI Desdemona. Recit.^o
Otello
Romanza.

I so-spi-ri d'I-sau-ra ed il mi-o pian-to

spi-ri d'I-sau-ra ed il mio pian-to

COZZOLI Nina. Recit.^o
Nina
Cavatina.

ai sor-di ven - ti or di - co ven - ti or di - co

- RONDÒ. Ah! non giunge uman pensiero « Sonnambula ».
- CAVATINA Una voce poco fa « Barbiere ».
- RONDÒ. Nacqui all' affanno. « Cenerentola ».
- RONDÒ. Tanti affetti al cor d' intorno « Donna del Lago ».
- VARIAZIONI Nel cor più non mi sento « La Molinara ».
- CAVATINA Di piacer mi balza il cor « Gazza ladra ».

- ARIA. La placida campagna « La principessa in campagna ».
- ARIA. Jours de mon enfance « Pré-aux-Clercs ».
- ARIA. Dieu! que viens-je de lire? « Ambassadrice ».
- ARIA. Dès l'enfance les mêmes chaînes. « Serment ».
- ARIA. Voyez-vous là-bas. « Sirène ».
- ARIA. Ah! je veux briser ma chaîne « Diamants de la Couronne ».

DEI CANGIAMENTI

CIMAROSA
Matrimonio segreto
Aria.

con tutta forza.

i ca-val-li di ga-lop-po senza po-sa cac-cie-rà

Variante di
Garcia padre.

-val-li di ga-lop-po senza po-sa cac-cie-rà

Gli effetti di questo genere convengono a meraviglia alle parole che offrono immagini di estensione, di movimento, oppure un'armonia imitativa dei suoni. Per esempio:

Lampo.
Eterno.
Guerra, ecc.

Possiamo pur collocare in questa categoria le parole che esprimono de' sentimenti, ne quali l'anima nostra si compiace.

Vittoria.
Eco.

DONIZETTI Lucia, Recit.^{no}
Rosmonda
Cavatina.

o fonte o ca-ri luo-gli che in queste mura in-va-no lo ri-chia-ma l'a-mor
invece ca-ri luo-gli lo ri-chia-ma l'a-mor

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.

Recit.^{no}

vin-ci-to-re dal campo io qui ri-torno di novelli fa-vori mi col-me-rà A-la-din
largo. con brio. campo io qui ri-torno -vori mi col-me-rà A-la-din

L'imitazione, quando si restringa nei limiti del buon gusto, offre grandi bellezze; ma spinta tropp'oltre, degenera in puerilità.

Si ottengono pure certi effetti d'imitazione dalla scelta particolare del ritmo o dal valore impresso alle note. Eccone qualche esempio:

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

il cor vanmi on-deg-gian-do il cor
il cor vanmi on-deg-gian-do il cor.

Nel recitativo che precede la cavatina di Nina (nell'opera *La pazzia per amore* di Coppola) devesi destinare un gran valore alle note seguenti, e specialmente all'ultima, cui sarebbe ben fatto filare con delle inflessioni.

COPPOLA Nina,
Nina
Cavatina.

lun-go lon-ta-no e-ter-no è il tuo vi-aggio

In questo passo Mozart espresse colla sincope il combattimento de' diversi sentimenti.

Nella cavatina di Rosina, la Malibran emetteva tutta la pienezza della sua voce sulle note delle parole *mi ri-suo-nò*; l'effetto n'era sorprendente.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Rosina. *lento pieno.*



In fine si aggiungano gli accenti imitativi della passione, dei quali parleremo al capitolo *Espressione*: qui, tutto è imitazione.

Le fioriture sono indispensabili per ornare i punti coronati. Tra i passi di ogni natura che si possono impiegare nello scopo di ornare le frasi, noi fissaremo principalmente la nostra attenzione sulle appoggiature, sui mordenti e sui trilli, atteso che l'applicazione loro è sottomessa a regole più precise.

§ I.

APPOGGIATURE (Vedasi *Parte prima*).

L'appoggiatura, come il nome stesso lo indica, è una nota sulla quale la voce marca un appoggio. Questa nota è quasi

sempre estranea agli accordi, e deve risolversi sur una nota reale dell'armonia. Gli armonisti non considerano come appoggiature che le seconde maggiori e minori non comprese nell'accordo ed attaccate da intervalli congiunti; ma i cantanti devono, io credo, oltre queste seconde, riguardare come appoggiature ed assoggettare alle medesime regole tutti quegli intervalli che ne adempiono la funzione, come sarebbero i ritardi e gl'intervalli disgiunti. Le appoggiature si potranno distinguere in appoggiature congiunte ed in appoggiature disgiunte.

Nel canto italiano, l'appoggiatura può appena considerarsi come un abbellimento, tanto ell'è necessaria all'accento prosodico. Considerata così, essa è un accento musicale il quale cade costantemente sul batter dei tempi e sulla sillaba lunga delle parole *piane* o *sdruciole*. Questa circostanza conserva alle parole la loro cadenza e la loro melodia (1).

Tanto i recitativi quanto la musica misurata ne offrono numerosi esempi.

L'appoggiatura può essere collocata a qualunque intervallo, e ricevere un valore lungo o breve.

APPOGGIATURE DISCENDENTI

GLUCK Orfeo.
Aria. *Seconda minore 1/2 tono.*

HANDEL Resurrezione.
Aria. *Seconda maggiore.*

ROSSINI Donna del lago.
Aria. *Terza.*

HANDEL Resurrezione.
Aria. *Quarta.*

MOZART Don Giovanni.
Duetto. *Quinta.*

Don Giovanni. *ibidem*

(1) Questa regola si applica a tutte le lingue. Nel canto francese, essa non è una innovazione che pel recitativo.

Sesta. **ROSSINI**
Mosè
Quartetto.
più fie - ro mar - ti - re di que - sto non vha

Settima. **MOZART**
Don Giovanni
Sestetto.
so la so la in bu jo lo co pal pi - tar

MOZART
Don Giovanni
Duetto.
ma può bur lar - mi an - cor

Ottava. **HANDEL**
Resurrezione
Aria.
Largo.
che ri - ma - se ro in se - pol ti

in ve ce di - pol - ti - pol - ti

APPOGGIATURE ASCENDENTI

Seconda minore. **ROSSINI**
Mosè
Coro.
Mosè. Andante.
dal tuo stella - to soglio

BELLINI
Norma
Cavatina.
que - ste sacre queste sacre an - tiche pian - te

Seconda maggiore. **GLUCK**
Armide
Aria.
Andante.
plus j'ob - ser - ve ces lieux et plus je les ad - mi - re

Terza. **DONIZETTI**
Linda
Cavatina.
Linda.
oh lu - ce di quest a - ni - ma a - mor de - lizia e vi - ta

Quarta. **DONIZETTI**
Don Pasquale
Serenata.
tutto è lan - guor pa - ce mis - te ro a - mor ben mio per - ché ancor non vien i a me

Quinta. **MEYERBEER**
Robert le diable
Duetto.
Bertram. pp
ap - pro - che donc et que les doux at - traits

DEI CANGIAMENTI

BELLINI
Sesta. Sonambula
Rondò.

Amina. Allegro. +


DONIZETTI
Ottava. Anna Bolena
Rondò.

Anna. +


dei recitativi, l'appoggiatura non era che il semplice abbellimento di una nota. La si scriveva in carattere più minuto, e potevasi sopprimerla senza che le parole ne soffrissero alcuna sconessione; poichè non aveva sillaba sua propria. All'opposto, nel recitativo, l'appoggiatura aveva molto spesso una sillaba particolare.

Dopo Mozart e Cimarosa, si cominciò in molti casi a scrivere le appoggiature in note ordinarie e a destinar loro delle sillabe proprie.

Soltanto nel secondo caso il loro valore è determinato. Nel primo, la lor durata cangia in ragione del carattere del pezzo, della specie della misura e della nota cui appartengono (Vedasi la Parte prima).

Oltre le appoggiature semplici di cui parlammo fin qui, han-novi gruppi di due, di tre e di quattro appoggiature che ag-giungonsi alle note reali oppur anche alle appoggiature semplici. Questi gruppi, secondo il numero e la disposizione delle note di cui si compongono, assumono il nome di doppie, di triple appoggiature, di acciaccature, di mordenti o gruppetti. I fran-cesi le designano altresì col nome collettivo di piccole note (*petites notes*) (Vedasi la Parte prima).

Le appoggiature si scrivono in due maniere: con note piccole e con note ordinarie. In tutta la musica antica, ad eccezione

Doppia appoggiatura.

DONIZETTI Linda.
Ugo conte di Parigi
Aria.


BELLINI Gualtiero.
Pirata
Duetto.


NICOLINI
Aria.

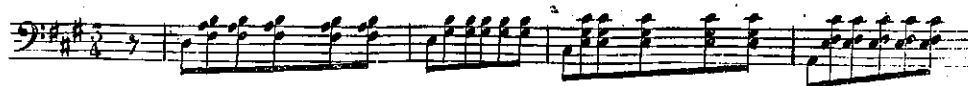

ROSSINI
Otello
Romanza.


Allorchè le due prime note della misura terminano un mem-bro di frase, la prima nota porta sempre l'accento prosodiaco, e per questo è d'uopo convertirla in un' appoggiatura. Es. (A); l'effetto delle due note eguali (C) non sarebbe sopportabile.

Devonsi eccettuare da questa regola i casi in cui le due note fanno parte essenziale del motivo (B). Le seguenti frasi pos-sono servir d'esempio:

PUGITTA
Principessa
in campagna
Cavatina.





HANDEL

lascia ch'io pianga la du - ra sor - te e che so - spi - ri la li - ber - ta

Talvolta l'armonia, così nei pezzi d'assieme, come nei *solo*, allora, per rompere la monotonia, collocare due o tre appoggiature tra i due suoni. Esempio:

BELLINI Norma. Duetto.

oh non tre - ma - re

BELLINI Norma. Terzetto.

mo - rir men dan - no
d'u - di - re il ve - ro

Riunendo le diverse maniere di variare, colle appoggiature, le due note seguite da una pausa, si ottiene il seguente riassunto:

Invece di convertire la prima nota in un'appoggiatura, si può sfuggire la monotonia delle due note eguali, eseguendo come seconda nota una nota reale dell'accordo, differente dalla prima.

MOZART Don Giovanni Aria. Zerlina.

bat - ti batti o bal Ma - set - to la tua po - ve - ra Zer - li - na

in vece di *li - na*

Ma quest'ultima specie di cangiamenti appartiene piuttosto al compositore di quello che all'esecutore: gli esempj ne sono numerosi. Spesso all'appoggiatura si fan succedere diverse piccole note. Esempio:

ROSSINI Otello Finale 2.^o Andante. Desdemona.

in me per - do - na do - na do - na

Tutti questi precetti applicansi pure utilmente al canto francese.

Acciacatura (Vedasi la parte prima.)

L'acciacatura non s'impiega che discendendo. Esempio:

ROSSINI Bianca e Faliero Quartetto.

ad ot - te - ner pie - ta

Gruppetto (Vedasi la parte prima.)

Come si dimostrò nella prima parte, il gruppetto si colloca al principio, nel mezzo od alla fine di un suono.

Il gruppetto si adopera per far risaltare una nota, un piccolo frammento, e il più spesso in queste forme:

RHOD Variazioni.

il dol - ce can - to il dol il dol il dol il dol

Quest'abbellimento, il più prodigato di tutti, segue il carattere della musica. È vivo nei sentimenti che esigono estro ed energia; è molle ne' sentimenti teneri e melanconici; al trillo spettano pure le medesime modificazioni (1).

Quando il gruppetto non principia il suono, si fa dopo aver ben posata la nota cui appartiene, o sulla metà della durata di questa nota, o sul fine (2). Esempj:

(1) Nei canti spagnuoli attaccansi improvvisamente le note con rapidi mordenti. La Pasta impiegava molto questo modo. Era uno de' caratteri distintivi del suo stile.
(2) Negli esempj seguenti, quantunque l'ultimo passo sia scritto in note ordinarie, deve essere eseguito nella maniera del gruppetto.

MOZART Allegro vivace.
Don Giovanni.
Aria.

ed io fra tanto dall'altro canto con questa e quella vò a-mo-reg-giar vò a-mo-reg-giar vò a-mo-reg-giar

dall'altro
dall'altro

ROSSINI Amenaide.
Tancredi
Cavatina.

e tu quando tor-ne-ra-i al tuo ben mio dol-ce a-mor al tuo ben mio dol-ce a-mor
ben mio dol-ce a-mor al tuo

MEYERBEER
Crociato
Aria.

oh quan-to quan-to al-l'a-ni-ma

§ II.

TRILLO (Vedasi la parte prima.)

Il trillo fu per lungo tempo l'indispensabile compimento della

cadenza, come pure di tutti i pezzi di canto. Era in gran voga soprattutto nella musica ecclesiastica.

Il trillo era sempre preceduto da una preparazione più o men lunga ed elaborata. Era questa un preambolo ond'arrivare al trillo propriamente detto, e terminavasi sempre regolarmente. Es.:

Il tempo introdusse nuove abitudini. Si prepara oppur non si prepara il trillo, si sospende improvvisamente ovvero vi si aggiunge un compimento in ragione del valore che gli si può destinare. Se lungo, lo si prepara e si termina regolarmente

in tutti i casi. Questo metodo è il più elegante. È praticato da tutti i buoni musicisti ogni volta che il trillo si colloca sulle tenute libere dei punti coronati e degli *a piacere*, o sulle note misurate di sufficiente lunghezza. Esempio:

ROSSINI Passo di G. David.
Armida
Duetto.

ca - - - - - ra ca-ra per te quest'a - ni-ma

Quando il trillo trovasi in successione per intervalli disgiunti, è permesso di non prepararli, ma è ben fatto terminare tutti i trilli della successione. Esempio:

ROSSINI Allegro.
Gazza ladra
Cavatina.

più lie-to gior-no

Se il trillo è breve, non v'ha obbligo di prepararlo; bisogna però terminarlo.

MOZART Presto.
Don Giovanni
Aria.

te-co ancor quel-la cer-ca me-nar ah la mia li-sta

Quando si trova in successione diatonica o cromatica, non si prepara che il primo trillo, e non si termina che l'ultimo. Tutti gli altri attaccansi ad un tratto cominciandoli colla nota ausiliare e si succedono senza compimento. Facendo così, il

passo guadagna in energia quanto perde in eleganza. Convienerebbero il movimento lento degli *adagio*, dei *cantabile*. Esempio: dunque applicarlo ai movimenti incalzanti e vigorosi. La preparazione ed il compimento individuali in una serie di trilli esipio di trilli in successione diatonica:

DONIZETTI Anna.
Anna Bolena
Rondò.
Allegro moderato.
col per - do - no sul labbro si *p* scen - *cres.* *f* da

MERCADANTE Amelia.
Briganti
Aria.
sa - ro spenta di pia - cer di pia - cer

Vi sono, come abbiamo veduto, due maniere di eseguire il trillo in successione cromatica (Vedasi la prima parte), cioè: attaccando cadaun trillo su cadaun semitono, ovvero trillando un portamento di voce continuo e di eguale progressione. Tutte le volte che il trillo si riunisce immediatamente ad una scala discendente, si può, senza tradir l'eleganza, sopprimere la preparazione. Esempio:

ROSSINI Almaviva.
Barbiere
Cavatina.
non ha che e - gual non ha che e - gual non ha oh dol - ce con - ten -

Ne' sentimenti tristi, onde togliere al trillo il suo brio naturale, si fa in note contate e non battute dalla laringe. Chiamasi allora trillo molle. Esempio:

ZINGARELLI Romeo.
Giulietta e Romeo
Rondò.
ma che val il mio duol il mi - o duol

Del trillo raddoppiato (Vedasi la prima parte.)

Il trillo raddoppiato non si può collocare che sulle tenute libere, oppure sulle note di lungo valore. Esempio:

Esecuzione del trillo mordente

Esecuzione del trillo mordente

va *ritard.* la placida campagna

PUGITTA Principessa
in campagna.
Aria.
scher - zan - do va la placida

Queste forme possono impiegarsi su tutte le note di un accordo. La forma seguente è riservata alla terza, alla quinta, ed alla settima degli accordi composti di questi stessi intervalli.



Del trillo mordente (Ribattimento di gola; vedasi la prima parte.)

Come si disse, il trillo mordente consiste nel doppio battimento della laringe terminato da un mordente. Esempio:

ROSSINI Otello. Allegro.
Otello Cavatina.

Talvolta non si fa che un semplice battimento:



§ III.

PUNTO CORONATO - FERMATA - CADENZA.

Alcune volte si sopprime il mordente, e i due battimenti prendono il nome di *ribattuta*, o *ribattimento*.

Si avverta che il trillo raddoppiato, il trillo mordente, il battimento ed il ribattimento di gola, il mordente, l'acciaccatura, il martellato, che dicesi pure *ribattuta di gola* (1), non sono che i diversi effetti prodotti dalle modificazioni del *battimento* o *tremolo* della gola. Sono frammenti del trillo, alcuni de' quali si rimpiazzano reciprocamente per abbellire una nota, sia nell'attaccarla, sia nel mezzo del suo valore, sia per finirla. La leggerezza estrema di questi abbellimenti procurò loro sempre, non altrimenti che alle appoggiature, il privilegio di potersi facilmente collocare in ogni stile.

Il punto coronato è una sospensione del senso musicale, che può non essere che momentanea, o che può dar luogo a un riposo finale, chiamato *cadenza perfetta*. Indicasi il punto coronato col segno \frown . La parola *punto coronato* estendesi anche a designare le fioriture che entro allo stesso punto coronato si trovano spesso comprese.

Le sospensioni momentanee si collocano principalmente sui due accordi perfetti, maggiore e minore, sull'accordo della settima, della dominante, e sui rivolti forniti da queste tre specie d'accordi.

Le sospensioni che precedono un riposo completo si pongono esclusivamente sugli accordi di quarta e sesta susseguiti dalla settima della dominante su quest'accordo da sé solo, o sulle none.

Sull'accordo di $\frac{5}{3}$

ROSSINI
Donna del lago
Rondò.

Elena.

MOZART
Clemenza
Aria.

Vitellia.

(1) Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 1705. Le doppie applicazioni che notansi in queste parole tecniche provengono dal mancare gli antichi autori di precisione nel loro linguaggio.

7 MOZART
5 Clemenza
3 Vitellia

in - fe - li - ce qual or - ro - re

MOZART
Nozze di Figaro
Aria
Contessa

di quel labbro menzo - gner

65 MOZART
43 Don Giovanni
Aria
Zerlina

do - ve mi stà do - ve dove dove mi stà

67 RHOD
43. Variazioni

questo do - len - te co - re del - via - ni a con - so - lar'

9 DONIZETTI
Betly
Betly
Rondo

a mio ben di vi - vo ar - do - re per te l'al - ma avvam - pera

Effetto dei punti coronati è quello di raddoppiare per lo meno la durata della nota o della pausa che li porta, e, pressochè in qualunque specie di musica, di presentarsi come cornici, nelle quali il cantante colloca quanto può far brillare il suo gusto o spiegare la potenza de' suoi mezzi. Durante l'esecuzione di questi passi, l'accompagnamento resta sospeso. Qualunque siasi l'immaginazione e la facilità di un al-

lievo, ei dovrà rigorosamente assoggettarsi alle seguenti regole:

Il punto coronato si conterrà esclusivamente nell'accordo che lo porta. Sino al decimottavo secolo (Vedansi BAINI e RICCI) il cantante modulava pressochè a capriccio. Oggidì codesta libertà è permessa ai soli artisti dotati, oltre che di una scienza profonda, di un infallibile buon gusto.

Esempio buono. Punto coronato di madama Damoreau.

AUBER
Le Serment
Aria
Marie

Andantino

ne peu - vent ja - mais l'ou - bli - er

L'esempio seguente, ben che appartenga al celebre cantante MILLICO, ne sembra troppo irregolare per essere imitato.

GIORDANI
Artaserse
Aria
Se al labbro mio
Composta nel 1772

l'a - man - te cor

Il punto coronato non devesi collocare che sur una sillaba lunga. È necessario inoltre che il cantante tenga a sua disposizione una o due sillabe che serviranno a compire il punto coronato. Generalmente, per conchiudere con maggior energia, è bene riserbarsi due sillabe.

Se il senso lo permette, e che la qualità delle parole lo richiegga, si repliichi pure qualche parola; nel caso contrario, si dovrà vocalizzare il punto coronato sull'esclamativa *ah!* Esempio:

ROSSINI
Cenerentola
Rondò

Il punto coronato vuol essere eseguito con una sola respirazione. E dunque cosa essenziale di misurare le proprie forze e di non intraprendere se non quello che le forze stesse potranno sostenere. E questa precauzione è tanto più necessaria, in quanto è obbligo di filare la nota che porta il punto coro-

nato prima d' eseguire il passo che le succede. Non è concesso transigere con questa regola, praticata in tutte le migliori scuole, se non componendo il punto coronato di più parole, o ripetendone alcune, e respirando nell'intervallo. Esempio:

BELLINI
Sonnambula
Cavatina

Amina All.^o Moderato

Torna meglio, senza dubbio, valersi di questo mezzo anzichè rompere le parole colla respirazione, come pure a torto vien fatto da parecchi poco valenti cantanti (1).

I punti coronati sillabici possono comunicare, mediante la forza e l'espressione della parola, maggior effetto scenico ai canti declamati. Esempio:

DONIZETTI
Roberto d'Evreux
Duetto

Sara

Roberto

BELLINI
Sonnambula
Aria

Elvino

(1) Questo punto coronato composto principalmente di sillabe potrebbe appellarsi *punto coronato sillabico*.

Sono la risorsa de' cantanti buffi o serj che non hanno agilità. Le piccole melodie che servono a riempire i punti coronati per cadenza o per ripresa di motivo, devono offrire un senso completo ed in armonia col carattere del pezzo. Lo stesso dicasi delle parole sulle quali son posti i punti coronati.

Ond' evitare la monotonia nei punti coronati di qualche dimensione, si compongono di due, di tre ed anche di quattro moduli differenti. Si ha cura di stabilire una cotale disuguaglianza tra i valori delle note ne' differenti moduli od una varietà mar-

cata di *forte* e *piano*; due mezzi, l'uso dei quali anima queste piccole melodie ed allontana l'idea di un vocalizzo o d'un esercizio di gola (*Vedansi i punti coronati in fine dell'opera*).

I punti coronati si collocano pure al principio di alcuni pezzi, che presentano il primo *attacco* libero; durante il corso della melodia, al momento di certe cadenze indicate dal compositore o richieste dal sentimento; al chiudersi dei recitativi, i quali con ciò si fanno ancor meglio concludenti. Esempio di punto coronato al primo attacco:

ROSSINI Mahomet. Aria. *la gloi - - re la gloi - - re*

ROSSINI Semiramide. Andantino. Quintetto. *giu-ri o-gnu - no*

Spesso, ond' evitare una soverchia lunghezza di abbellimenti, si ottiene di sopprimere il punto coronato che appartenerrebbe al primo accordo. Esempio:

ROSSINI Amina. Andante mosso. Somnambula Cavatina. *amor la co-lo - rò a - - - mor a - - mor del mio di - let-to amor la co-lo -*

con brio.

-rò ah amor amor del mio di - let - to

CAPITOLO IV. DELL' ESPRESSIONE.

L'accento patetico è l'espressione aggiunta alla melodia. « La grande legge delle arti, ha detto Cousin, è l'espressione; qualsiasi lavoro d'arte che non esprime una idea, non ha significato ». Indarno l'artista tenterebbe di toccare l'anima de' suoi uditori se non si mostrasse egli medesimo vivamente affetto dall'emozione che intende comunicare agli altri: stante che le emozioni si trasmettono soprattutto per mezzo della simpatia. Da ciò si può dunque comprendere che l'artista non produce su noi se non espressioni analoghe a quelle che prova egli stesso; in conseguenza egli ha l'obbligo di animare, di nobilitare i suoi pensieri.

L'esecuzione musicale, ridotta al semplice meccanismo, fosse ella anco accompagnata dalla più perfetta correzione, se la si potesse supporre indipendente dall'espressione, lascierebbe freddo il canto e senza vita; però, convien dirlo, la correzione medesima non è possibile se non in quanto è sostenuta da un certo grado di calore e d'energia.

È falso che v'abbia possibilità di rendere coi caratteri della verità una passione che non si è giammai concepita. Aggiungiamo anzi che, a bene riprodurre un sentimento, fa d'uopo, se non esserne assoggettato all'azione, almeno raffigurarsene vivamente l'immagine di maniera, che basti di animarsi un cotale po' per risentire le emozioni o liete o tristi che si esprimono. Cotale attitudine presuppone un elevato grado di sensibilità naturale, che il solo studio non basterebbe a fornire, ma che dallo studio può essere aumentata e regolata.

Il cantante, allo scopo di famigliarizzarsi con gli accenti della passione e di prepararsi ad applicarli espertamente, deve perfezionare la propria sensibilità ed analizzare le proprie sensazioni (1).

Comincerà coll'abbandonarsi alle impressioni che fa nascere qualunque soggetto interessante; poscia le assoggetterà ad un attento esame, onde apprendere ad impiegarle a proposito e in giusta misura.

(1) *C'est en réfléchissant, bien plus qu'en s'exerçant, qu'on se perfectionne dans les arts* (JAQUESMONT, t. II, p. 73.)

§ I.

DELLE PASSIONI E DEI SENTIMENTI.

La natura lega a ciaschedun sentimento de' caratteri distintivi, una qualità di suono, un accento, una modulazione della voce, ecc. Se si pregasse oppure si minacciasse con timbri, con modulazioni, con accenti diversi da quelli che la preghiera o la minaccia esigono, invece che intenerire o intimidire, non si farebbe che rendersi ridicoli. Qualunque individuo ha egualmente, secondo la sua natura e la sua posizione, una maniera sua propria di sentire e di esprimersi. L'età, i costumi, la costituzione organica, le circostanze esterne, ecc., modificano in personaggi diversi il medesimo sentimento e costringono l'artista a variarne abilmente la tinta. Ad oggetto di scoprire il tono di ciascuna affezione e le gradazioni che porta seco (il timbro, il movimento, il grado di forza nell'articolazione, ecc.), l'allievo dovrà leggere attentamente le parole, poi arricchirsi di tutte quelle cognizioni che gli facciano pienamente conoscere il personaggio; prese queste precauzioni, reciterà la sua parte declamandola senza musica. In quest'ultimo studio ei porrà tutto quell'abbandono e quella spontaneità come si trattasse dell'espressione d'un sentimento suo proprio.

L'accento vero che si comunica alla voce parlando con tale abbandono è la base su cui si regola l'espressione del canto. I chiaroscuri, gli accenti, il sentimento, tutto allora acquista una fisionomia eloquente e persuasiva. L'imitazione de' movimenti naturali ed istintivi dev'essere adunque per l'allievo l'oggetto d'un studio affatto speciale. Havvi del rimanente un altro mezzo che in non minor grado servirà ad iniziarlo nel segreto delle passioni, e che raccomandiamo al suo zelo: il mezzo è questo: - isolarsi completamente dal personaggio che deve rappresentare, collocarselo coll'immaginazione davanti agli occhi, e poscia lasciarlo gestire e cantare. Col riprodurre fedelmente le impressioni che questa creazione fantastica gli avrà suggerite, l'artista otterrà degli effetti assai più impressionanti e sicuri di quelli che potrebbe ottenere se si ponesse all'opera senza riflessioni preparatorie. (1) Un altro mezzo non molto dissimile consisterebbe nel giovare del sovenire d'un'opera d'arte, raffigurante una situazione analoga a quella da trattarsi. Per esempio, se fosse da studiarla la scena di Desdemona nel secondo atto di *Otello*,

L'error d'un infelice,

nulla di meglio che, al momento di pronunciare queste parole, richiamar alla memoria uno de' tanti quadri rappresentanti la Maddalena, che, a braccia aperte, implora perdono a' piedi di Cristo. Il dolore, il pentimento, non saprebbero prender forme più toccanti.

Una scena della natura, una bella incisione, una testa, un atteggiamento, la vista d'un paesaggio, le volte di un monumento, ecc., ecc., possono ispirare felicemente l'artista, e dare alla sua maniera di raffigurare un dato personaggio quel co-

lore e quella vivacità che l'avvicinano alla vita reale. L'operazione che consigliamo va rinnovata per ogni situazione particolare che ponga il personaggio sotto un diverso punto di vista, e lo animi di nuovi sentimenti.

Insisto su quest'ultimo esercizio, atteso che l'interesse che lo spirito acquista ad ognuno de' particolari completamente studiati reagisce possentemente sulla voce, la quale si anima e rende le intenzioni in tutta la loro pienezza.

Ciò non ostante, pur consigliando a far risaltare cadaun sentimento, dir non si vuole che faccia d'uopo rendere l'immagine di ogni parola, ed esprimerla partitamente. Conciossiachè sarebbe ciò falso, nonchè puerile. Non si dovrà dar importanza a' particolari, se non in proporzione dell'importanza loro relativamente all'insieme.

Questo primo esercizio ha per scopo di riscaldare l'anima e di farne scaturire i più simpatici accenti, quali soltanto un istinto vigoroso può ispirare. Ma, affinché questi effetti non sieno unicamente il risultamento delle ispirazioni capricciose dell'istinto, fa d'uopo, ogni qual volta si presentano, assoggettarli all'analisi, non altrimenti che tutte le altre parti dell'arte.

Il cantante, anche allorchando risente i più vivi trasporti della passione, deve conservare abbastanza libertà di spirito per analizzare i segni, mediante i quali questi trasporti si sono manifestati, per giudicarli uno ad uno, ed assoggettarli ad uno scrupoloso esame (2). Codesta importante operazione svelerà il segreto de' processi materiali, de' quali ci porremo ad esaminare i più degni di rimarco.

§ II.

DELL' ANALISI.

Sino a questo punto abbiamo escluso, come altrettanti gravi falli, l'impiego dei timbri soffocati e gridanti, il suono tremolante, la respirazione affannata o quella che tronca a mezzo una parola, ecc. ecc. Era dover nostro di piantare i principj generali che corrispondono al primo bisogno dell'arte; noi consideravamo la voce quale uno strumento di cui doveasi sviluppare l'estensione e formare la purezza, la flessibilità, indispensabili elementi della correzione dello stile. Ma ora, il nostro compito s'ingrandisce; noi giungiamo alle più intime risorse della scienza, ai mezzi irregolari cioè ed apparentemente difettosi che la scienza stessa permette ovvero anzi consiglia d'impiegare sotto l'ispirazione di un movimento ardito ed appassionato.

I segni, coi quali la passione si rivela nell'uomo, sono:

- 1.° I movimenti della fisionomia.
- 2.° Le diverse alterazioni del respiro.
- 3.° L'emozione della voce.
- 4.° I differenti timbri.
- 5.° L'alterazione dell'articolazione.
- 6.° Il movimento del porgere.
- 7.° L'elevazione o l'abbassamento dei toni.
- 8.° I diversi gradi d'intensità della voce.

Ognuno di questi segni dà luogo a nuove osservazioni.

(1) Questo consiglio è precisamente lo stesso che Talma dava ad un giovane. L'esordiente si sfiniva in inutili sforzi di declamazione nello studio della parte d'Oreste: « Voi vi confondete da voi medesimo: vi riesce impossibile di poter apprezzare ciò che fate, atteso che per anco non sapete quello che volete fare; non avete fissato in precedenza l'effetto che vi studiate produrre. Declamate la vostra parte senza pronunciare una sola parola. Collocate dinanzi a voi il vostro personaggio, e poi ascoltatelo: giudicate il suo gesto e la sua declamazione; finalmente, allorchè sarete soddisfatto dell'artista che la vostra immaginazione vi raffigura, allora soltanto potrete imitarlo, e declamare ad alta voce ». Questo precetto del più valente tragico francese s'applica appunto all'arte del canto. Quando il cantante ha appresa un'aria, se desidera eseguirla con tutta l'espressione per lui possibile ed abbellirla di quegli ornamenti che la melodia e la natura del pezzo permettono, deve, prima che all'esecuzione, pensare al concepimento. Fa d'uopo che canti (per così dire) mentalmente, intanto che la sua immaginazione va collocandogli dirimpetto il personaggio ch'ei dee rappresentare. Quando in tal modo avrà fortemente concepita la situazione drammatica, quando si sarà a dovere penetrato della passione esposta dal compositore, quando, in una parola, si sarà creato il più possibile perfetto *ideale*, allora solamente porrà in opera tutte le sue facoltà mimiche, allora solamente farà uso di tutti i suoi mezzi d'espressione e d'esecuzione, onde approssimarsi al tipo che il pensiero gli avrà offerto per modello.

(2) Mediante una pratica ben intesa e continuata non è difficile giugner ad esprimere la più viva passione, restando cionnonpertanto completamente freddi. Talma, negli ultimi anni della sua carriera, portò quest'arte a un limite estremo.

Della fisonomia (1).

Tutto nell'uomo si lega, ed ogni moto dell'anima si fa risentire nell'economia intera; ne risulta che il gesto e la voce devono naturalmente trovarsi d'accordo nell'espressione di un medesimo pensiero; per esempio, la collera si discopre dall'atteggiamento esterno ad un tempo e dall'emozione della voce. Altrettanto ha luogo per le altre passioni (2). La fisonomia ossia l'espressione dei lineamenti fortifica l'espressione vocale, cui vale a rendere più impressionante e più persuasiva. Codesto accordo de' lineamenti e della voce è il processo ordinario, quello di ogni passione sinceramente espressa. Il disaccordo fra l'atteggiamento esterno e l'accento della voce non può essere che l'espressione di un sentimento vivo che si tenta dissimulare: gli è da questo che nascono l'imbarazzo, la menzogna, ecc. Perciò dunque, comunicare alla fisonomia ed alla voce due espressioni contrarie, sarebbe cadere in un reale controsenso.

Delle alterazioni del respiro.

In ragione dello stato dell'anima il respiro subisce modificazioni assai diverse; ora è posato e lungo, or breve ed agitato, affannoso, convulso, ansante, ecc.; or si trasforma in scrosci di riso, in singulti, in sospiri, ecc. Parleremo soltanto dei processi più difficili nell'esecuzione, cioè: dei sospiri, dei singulti, del riso.

Dei sospiri e dei singulti.

I sospiri, in tutte le varietà loro, sono prodotti dallo strofinio più o men forte, più o meno prolungato, dell'aria contro le pareti della gola, sia nell'atto che l'aria s'introduce nel petto, sia quando n'è ricacciata. Allorchè si adopera il primo mezzo, lo strofinio può modificarsi in maniera di ottenere il singulto, e persino il rantolo, se vi prendono parte le corde vocali. I singulti si ottengono mediante un'aspirazione breve ed agitata. Esempio di singulti:

ROSSINI
Turco in Italia
Duetto.

Fiorilla.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Zerlina.

Il rantolo è un accento che mai non si trasforma in suono musicale.

Se si adopera il secondo mezzo, vale a dire l'espulsione dell'aria, si produce il sospiro propriamente detto ed il gemito. Il sospiro, o precede una nota, o la segue. Quando il sospiro precede la nota, se questa è applicata ad una vocale, esso la converte in una espirazione cantata; se la nota sta sopra una consonante, il sospiro forma, prima di questa, una cotale aspirazione, che indicheremo con *heu!* Esempio dei due casi:

Oppure si lascia prima cader la voce per cacciarne poscia il fiato, d'onde nasce il lamento:

ROSSINI
Otello
Finale 4.^{mo}

Desdemona.

Se il sospiro vuol porsi in sul finire di una nota, allora si produce con una forte espulsione del fiato. Esempio:

MOZART
D.n Giovanni
Recitativo.

D.^a Anna.

Il sospiro si ottiene altresì mediante un portamento di voce ascendente che si soffoca collo strepito del fiato. Questo portamento di voce, al suo cominciare, non dev'essere che lo strofinio del fiato. Esempio:

Aggiungasi finalmente che l'espirazione produce pure una specie di strofinio o di laceramento della voce; ma del quale, benchè l'effetto ne sia drammatico, lo studio è troppo faticoso perchè noi ci permettiamo di consigliarlo.

(1) Garrick cangiava tutto ad un tratto di espressione e prendeva le più opposte fisionomie nel tempo brevissimo che basterebbe a celarsi dietro una porta per ricomparirvi immediatamente (Vedasi Garram, t. IV, pag. 380 a 370).

(2) Questo dato dimostra la necessità di due studj distinti aventi per oggetto, uno la voce, l'altro la pantomima. L'espressione della fisonomia si caratterizza principalmente negli occhi e nella bocca; le passioni esaltate irradiano, per così dire, questi due punti; si dilatano poi e vanno ad occupare la faccia, la testa, le membra, mettendo insomma in movimento l'intero corpo.

DELL' ESPRESSIONE

Agitazione cagionata dalla gioia. **ROSSINI** Desdemona. Otello Finale 4.^o
sai_vo sal_vo dal suo pe_riglio al_tro non brama il cor

Agitazione cagionata dallo sdegno. **MOZART** D.^a Anna. Recit.^o Scena ed Aria.
quegli è il car_nefice del padre mio non dubitate più gli ultimi accenti che l'empio proferì

Agitazione cagionata dallo sdegno e dalla collera. **ROSSINI** Fernando. Gazzo Terzetto.
vi_tu_perio di_so_nore ab_ba_stanza
ho tol_le_rato uom ma_turo e magi_strato vi do_vre_ste ver-go_gnar

Agitazione cagionata dallo spavento e dai rimorsi. **SACCHINI** OEdipe. OEdipe à Colonne Recitativo.
un temple o jour deffroi! o supplice! o tourment!

Agitazione cagionata dallo sdegno, dal disprezzo e dalla disperazione. **ROSSINI** Desdemona. Otello Duetto Finale.
ah! di_o! fi_dartia lui po_te_sti un vi_le tra_di_tor

Se la medesima agitazione è prodotta da un dolore tanto vivo da far sì ch'essa ci domini completamente, l'organo subisce una specie di vacillamento che si co-

municia alla voce. Questo vacillamento chiamasi *tremolo*. Se motivato dalla situazione e condotto con arte, il tremolo è d'un effetto patetico, sicuro. Esempio:

BELLINI Norma. Norma Finale.
pen_sa che son tuo san_gue ab_bi di lor pie_tà de ah padre abbi di
lor di lor pie_tà ab_bi di lor di lor pietà ab_bi di lor di lor pietà

ROSSINI Arnold. Guillaume Tell Terzetto.
ses jours qu'ils ont osé proscrire j'en ai pas défendus mon père tu n'as du mau-
_di_re de remords mon cœur se dé_chire oh ciel oh ciel je ne te ver_rai plus

MOZART D.^a Anna. Don Giovanni Duetto Recit.^o
ei non respira più fredda le membra padre mio caro padre ah padre_a_mato

ROSSINI Desdemona. Otello Romanza Recit.
Io crede_va che al_cuno ah co_me il cielo s'u_nisce a miei la_menti
_de_va che al_cuno ah co_me il cielo s'u_nisce a miei la_menti

MEYERBEER Valentina fuori di sé. Huguenots Duetto del 4.^o atto. *pp* *sviene*
ah ma raison s'é_gare! ah forfait exécrable! Raoul... ilste tueront... ah! pi_tié! je meurs_ah!

Le parole *Raoul, ils te tueront* non devono essere cantate, bensì declamate con voce straziante e nel maggior disordine. Poscia con respiro oppresso e quasi estinto, si aggiungano le parole *Ah! pitié! je meurs!*

Il tremolo non si deve impiegare che per dipingere que' sentimenti che, nella vita reale, ci destano una profonda commozione: l'angoscia che provasi nel vedere in un pericolo imminente qualcuno che ci è caro, le lagrime che ci vengono strappate da certi movimenti di collera o di vendetta, ecc. In queste circostanze medesime, l'uso vuol esserne regolato con buon gusto ed economia; appena se ne esageri l'espressione o la durata, diviene stancheggiante e sgraziato. Salvo i casi speciali qui indicati, bisognerà guardarsi dall'alterare anche menomamente la sicurezza del suono, atteso che l'uso reiterato del tremolo rende la voce caprina. L'artista che ha contratto codesto intollerabile difetto diventa incapace di fraseggiare qualsiasi specie di canto sostenuto. Tante belle voci devono a questo difetto d'essersi perdute per l'arte.

Il tremolo della voce non è, in tutti i casi possibili, che un'affettazione di sentimento che certe persone prendono per un sentimento reale. Alcuni cantanti a torto credono di rendere con questo mezzo la voce più vibrante dimodochè si studiano, non altrimenti che parecchi suonatori di violino, di aumentare la forza del loro strumento mediante l'ondulazione del suono. La voce non può vibrare che in forza dello sfoggio del timbro e della potenza di emissione del fiato, non mai per effetto del tremolo.

Dei timbri.

È bastante qualche prova di fatto per accertarsi che ogni passione, per quanto si presenti anche leggermente, dispone in un suo dato modo l'organo vocale, e ne modifica la capacità, la conformazione, la tensione, insomma tutte le condizioni fisiche. L'organo allora è uno stampo che si trasforma ad ogni momento sotto l'azione delle diverse passioni, e comunica l'impronta di queste ai suoni che emette. In virtù dell'ammirabile sua pieghevolezza, quest'organo serve eziandio, sino a un certo punto, alla descrizione degli oggetti esteriori, come si può convincersene anche nella semplice conversazione. Se trattasi, per esempio, di rappresentare un oggetto cavo, esteso o sottile, l'organo produce, con un movimento mimico, dei suoni cavi, estesi o sottili, ecc.

I timbri fanno così essenzialmente parte del discorso, sono la condizione così vera di un sentimento sincero, che il trascurarne la scelta condurrebbe infallibilmente nel falso. Son essi che rivelano l'intimo sentimento, dalle parole non sempre sufficientemente espresso, e che queste anzi tendono alcune volte a contraddire. I soli pezzi che pingono l'indecisione, il turbamento del pensiero, l'ironia, il dolore rattenuto a stento, possono comportare la mescolanza e l'instabilità dei timbri; ed anzi, allora eziandio, è d'uopo esprimere ognuno di questi sentimenti mediante la specie di disordine che gli è propria; dappertutto ove l'idea è precisa, il timbro conserva la sua unità.

Abbiamo detto altrove (Vedi cap. II, Parte prima) che il timbro chiuso si produceva quando il tubo era profondo ed in-

curvato ad angolo retto in forza dell'abbassamento della laringe; che invece, il timbro aperto si otteneva allorchè il tubo della bocca trovavasi lievemente ripiegato, la laringe presentandosi all'istmo della gola. Al punto ove siam giunti, queste nozioni non bastano. Bisogna sapere che le labbra della glottide possono vibrare egualmente, tanto se le estremità posteriori sono messe in contatto (pel raccostamento delle apofisi interne delle aritnoidee), quanto se queste medesime estremità restano separate. Nel primo caso, i suoni escono immensamente metallici; nel secondo, la voce acquista un carattere sordo (1).

Questo metallo o questa sordità dei suoni possono modificarsi indistintamente il timbro aperto ed il timbro chiuso, ed offrire all'allievo una quantità di mezzi che gli valgano a variare secondo il bisogno l'espressione della voce (2). Gli esempj seguenti serviranno a far comprendere l'importanza di questa osservazione. L'imprecazione di Edgardo

Maledetto sia l'istante

(Finale, Lucia, DONIZETTI.)

richiede non solo il timbro aperto, ma altresì tutto il metallo della voce. Al contrario, le parole

Io credevo che almeno

(Recitativo, Otello, ROSSINI.)

devono, in ragione dello sfinimento morale da cui è oppressa Desdemona, essere pronuncianti con voce chiara, ma spenta, scolorata. L'orgogliosa provocazione di Otello

Or or vedrai qual chiudo

(Duetto, Otello, ROSSINI.)

non può dirsi che con voce rotonda e sonora; laddove il terrore che s'impadronisce d'Assur all'aspetto dell'ombra di Nino,

Deh! ti ferma, ti placa, perdona,

(Aria, Semiramide, ROSSINI.)

esige, per essere espresso nella sua realtà, il timbro chiuso e la voce sorda. Provisi in questi esempj a cangiare i caratteri della voce, l'aperto, il chiuso, il sonoro, lo scolorato, e l'effetto si farà detestabile. Codesto saggio di controsenso spiegherebbe il motivo per cui i suoni che in certi movimenti piacciono, possano dispiacere altrove; ed il motivo per cui il cantante uniforme non rende bene che certi passi. Il timbro aperto e sonoro, male applicato, sembra stridulo; il timbro aperto e scolorato, appare stupido; il timbro chiuso e sonoro, par rimbrottante; il timbro chiuso e sordo produce l'effetto della raucedine.

La scelta del timbro non dovrà mai dipendere dal senso letterale delle parole, ma dai moti dell'anima che li detta. I sentimenti dolci e languidi ad un tempo, oppure i sentimenti energici, ma concentrati, non oltrepassano la serie dei timbri

(1) Questa nozione importante richiede alcuni sviluppi. Se si pizzicano con molto vigore le aritnoidee, la glottide non rappresenta che una fenditura stretta ed ellittica o lineare, attraverso della quale deve scorrere l'aria spinti dai polmoni. In questo caso ogni molecola di fiato è assoggettata alle leggi delle vibrazioni, e la voce prende una sonorità pronunciatissima. Se, all'opposto, le aritnoidee sono scostate, la glottide prende la forma di un triangolo isoscele, il cui minor lato è compreso fra le aritnoidee. Non si possono allora produrre che note estremamente sorde, e, malgrado la meschinità dell'ottenuto risultamento, l'aria vi passa in cotanta abbondanza che i polmoni restano vuoti di aria in pochi istanti. Questa enorme spesa di fiato, che coincide colla produzione dei suoni velati, indica, a nostro avviso, che la glottide prende la forma triangolare. In fatti si comprende che l'aria non prova resistenza alcuna verso la base del triangolo, e che attraversa liberamente la glottide senza quasi riceverne vibrazioni. Non è che alla sommità dell'angolo che parte dalla cartilagine tiroidea che le condensazioni e le dilatazioni dell'aria si formano completamente. Egualmente, ma in senso inverso, la splendidezza dei suoni e la durata della respirazione quattro o cinque volte maggiore indicano che allora l'organo più non presenta che una fenditura lineare od ellittica. Aggiungasi che quando noi pizzichiamo fortemente la glottide, si viene a determinare sinergicamente un certo restringimento, una specie di condensazione de' tessuti della faringe, che è una delle disposizioni più favorevoli al nerbo ed al metallo della voce. Al contrario, lo scostamento delle aritnoidee induce la mollezza di questi medesimi tessuti, in conseguenza della quale le onde sonore assorbono o male riflesse perdono press'a poco tutto il loro metallo. Da tutto questo rilevasi, che il timbro non dipende soltanto dalle modificazioni impresse dal tubo alle onde sonore, ma altresì dal punto ove nascono queste vibrazioni; vale a dire che la voce riceve il suo primo carattere nella glottide, quindi dalle numerose modificazioni delle cavità della faringe e della bocca. Quanto precede si può riassumere nel seguente principio: *che ogni modificazione nel modo di produzione delle vibrazioni genera un timbro differente, ed ogni modificazione subita dal tubo percorso modifica il timbro primitivo.*

(2) Dobbiamo qui ricordare una regola già esposta (Vedi pag. 6), ed è questa: Le modificazioni di timbro che i suoni subiscono dipendono dalla posizione che questi occupano nell'estensione. L'estensione compresa fra le note *mi bemolle* e *do* di petto nei tenori corrisponderà al timbro aperto delle note inferiori, non assolutamente coll'identico timbro, ma con una gradazione più chiara del timbro stesso. Quest'osservazione si applica pure alla voce di testa confrontata con quella di falsetto nelle donne. Il registro di petto deve egualmente ricevere, sulle note *mi bemolle* sino a *fa diesis*, un colorito più rotondo di quello delle note inferiori.

DELL' ESPRESSIONE

chiusi. Per esempio: nella preghiera, nella timidezza, | timbro leggermente chiuso. Talfiata nella tenerezza
nella tenerezza, la voce dovrà essere toccante, e d'un | puossi far entrare lo strepito della respirazione. Esempj:

Accento di preghiera.

ROSSINI Desdemona.
Otello
Preghiera.
deh calmao ciel nel son - no

AUBER Masaniello.
Muette
Preghiera.
dupauvre seul a mi fi - dè - le des - cends à ma voix qui t'appel - - le

WEBER Anette.
Freyschütz
Aria.
sous le voi - le du mys - tè - re

Dolce rimprovero.

MOZART Conte.
Nozze di Figaro
Duetto.
cru - del perchè fi - no - ra far - mi lan - guir co - sì

Tenerezza.

ROSSINI Arnold. And.^{te}
Guillaume Tell
Aria.
a - si - le hère - di - tai - re où mes yeux s'ouvri - rent au jour

HALEVY Eleazar.
Juive
Aria.
mais j'en tends u - ne voix qui me crie sauvez moi de la mort qui m'at -

tend je suis jeu - ne et je tiens à la vi - e ô mon père épargnez votre enfant

Tuono lusinghiero.

MOZART Zerlina. And.^{te} Graz.^{ia}
Don Giovanni
Aria.
bat - ti bat - tio bel Ma - set - to la tua po - ve - ra Zer - li - na

Lo sdegno, l'imprecazione, la minaccia, il comando severo rotondano la voce rendendola austera, imperiosa. Es.

Sdegno.

DONIZETTI Don Giovanni.
Favorite
Recitativo.
si - re je vous dois tout ma fortu - ne ma vie

Minaccia.

ROSSINI Otello.
Terzetto.
or or ve - drai

Imprecazione.

DONIZETTI Anna
Rondo.
coppia i - ni - qua l'estre - ma ven - det - ta

L'esaltazione marziale o religiosa rotonda la voce, rendendola chiara e sonora.

Esaltazione marziale

ROSSINI Arnold.
Guillaume Tell
Aria.
a - mis a - mis secondez ma vengeance

ROSSINI All.^o
Otello
Aria.
ah si pervaigi à sen - to

Esaltazione religiosa

ROSSINI Mosè.
Mosè
Recitativo.
e - ter - no im - men - so in - compren - si - bil Di - o.


La minaccia repressa, il dolore profondo e la disperazione concentrata assumono un timbre cavernoso. Esempio:

Minaccia eccitata dall'odio represso.	DONIZETTI Lucrezia Terzetto.	Duca. Larghetto. 
Dolore profondo.	ROSSINI Gazza Aria.	Fernando. All. ^o mod. ^o 
	ROSSINI Mosè Quartetto.	And. ^{te} 
	GLUCK Orfeo Aria.	Orfeo. 

Gli accenti del dolore vengono qui modificati, ora da una tinta di melanconia, or da sfoghi di dolore, ed ora da una cupa disperazione. Il terrore ed il mistero rendono i suoni sordi, cupi e rauchi. Esempio:

Terrore.	ROSSINI Semiramide Finale.	Semiramide. And. ^{te} 
	ROSSINI Semiramide Aria.	Assur. All. ^o agitato. 
	MEYERBEER Robert le Diable Duetto.	Bertram. Robert. 
Mistero e minaccia.	ROSSINI Semiramide Duetto.	Assur. And. ^o 
Mistero unito allo spavento ed allosdegno.	MOZART Don Giovanni Recit. ^o	D. ^a Anna. 

Nell'abbattimento che tien dietro ad una forte commo-
-zione, la voce esce scolorata, a motivo che il fiato non si può rattenere, e che viene a meschiarsi coi suoni.

Abbattimento.	ROSSINI Otello Recit. ^o	Desdemona. 
---------------	--	--

Lamento.	ROSSINI Semiramide Aria.	Assur. 
----------	--------------------------------	--

Codesto carattere sparuto della voce è l'opposto del timbro sonoro, metallico, che si appropria ai sentimenti vigorosi. È prodotta dai sentimenti lieti, od anche dai terribili, ma che s'abbandonano senza ritenutezza.

Questa prima serie di timbri forma contrasto con quella che Il carattere dolce ed affettuoso assunto dall'organo per esprimere l'amore partecipa più del timbro aperto che del chiuso. Es.:

DELL' ESPRESSIONE

Tenerezza.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

D.^o Giovanni. And.^{te}

là ci darem la mano là mi di_rai di sì

CIMAROSA
Matrimonio
Aria.

Paolino. And.^{te} Sost.^o

pria che spunti in ciel l'au-ro-ra in ciel l'au-ro-ra

Nella gioja, il timbro si fa vivo, brillante e sottile. Esempio:

Gajezza sincera.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

D.^o Giovanni.

finché andal vi_ no cal-da la te_ sta u_na gran fe_ sta fa prepa_ rar

ROSSINI
Barbiere
Aria.

Figaro. All.^o

lar_ go al fac_ to_ tum della cit_ tà lar_ go

MOZART
Don Giovanni
Coro.

Zerlina. All.^o

gio_ vi_ nette che fate all'_ a_ more che fate all'_ a_ mo_ re

PUCITTA
Principessa
Aria.

la pla_ ci_ da cam_ pagna ah quan_ to mi di_ letta

Nel riso la voce è acuta e squittente, interrotta, convulsa. Es:

Il riso.

CIMAROSA
Matrimonio
Terzetto.

Carolina. And.^{te} grazioso.

lei ri_ der mi fa ah ah ah ah ih ih ih ih oh oh oh oh uh uh uh uh

Il motteggio rende l'organo metallico, quasi stridulo. Es:

Il motteggio.

MEYERBEER
Robert le diable
Duetto.

Vertram.

et quid dé_ jà dé_ jà tu trembles dé_ froy dé_ jà tu trembles dé_ froy dé_ jà

Se la minaccia, il dolore, la disperazione prorompono, | vedere degli esempj rimarchevoli nei passi seguenti:
premono il timbro aperto e straziante. Se ne possono

Minaccia e collera prorompente.

ROSSINI
Otello
Recyo

Otello.

ma non tremante e fiera qual io la bramo quale amor la richiede

Dolore
straziante.

CIMAROSA
Sacrificio d' Abramo
Aria.

Sara. All.^o Mod.^o

so che spira quell'o_ stia sì cara veggio il sangue che tinge quell'a_ ra

sen_ to il ferro che il sen_ le_ fer_ ri_ deh_ par_ la_ te_ che forse ta_ cendomen_ pie_ tosi più barbari siete

Edgardo, a piacere. *con forza.*

DONIZETTI
Lucia
Finale.

hai tra_ di_ to il cie_ lo e a_ mor ma_ le_ det_ to ma_ le_ det_ to sia l'i_ stan_ te

Le note di petto superiori al fa_3 sono insopportabili se s'impiegano in timbro aperto nei canti moderati; ma qui, a motivo anzi del loro effetto stridulo, si prestano agli accenti della disperazione e della rabbia. Altrettanto dir potrebbe del passo:

Lisetta.

CIMAROSA
Matrimonio.



lo vo-glio su-sur - ra-re su-sur-ra-re su-sur - ra-re io vo-glio su-sur - ra-re la ca-sae la cit - tà.

Ne sembra che dalle precedenti osservazioni si possano dedurre parecchie importanti conseguenze:

1.^o I suoni senza metallo, impiegati con intelligente economia ed in un timbro conveniente, devono servire ad esprimere i sentimenti che gettano il turbamento nell'anima e producono lo sprofondamento degli organi della voce. Questi sentimenti sono la tenerezza, la timidezza, il timore, l'imbarazzo, il terrore, ecc. All'opposto, i suoni a pien metallo servono ad esprimere i sentimenti che eccitano l'energia degli organi, la gioia viva, la collera, la rabbia, l'orgoglio, ecc.

2.^o Le due serie di timbri opposti seguono un cammino parallelo a quello delle passioni. I timbri partono da un punto intermedio, nel quale trovasi collocata l'espressione dei sentimenti tranquilli; poscia si allontanano in senso inverso. Essi giungono alla lor maggior esagerazione allorchè le passioni medesime hanno toccato il loro ultimo limite; le passioni liete o terribili che prorompono violentemente assumono i timbri

aperti. I sentimenti serj, elevati o concentrati, prendono i timbri chiusi (1).

Queste due prime serie di fatti, prodotte dall'alterazione del respiro e dall'impiego dei diversi timbri, formano una lingua inarticolata, composta di pianti, d'interjezioni, di grida, di sospiri, ecc., che per vero chiamar potrebbe il linguaggio dell'anima. Questi mezzi producono un'emozione ancor maggiore della parola, e prendono origine principalmente nei polmoni e nella faringe. L'esatta cognizione di quest'ultima parte dello strumento vocale, ne' suoi rapporti con siffatto genere di prodotti, dev'essere famigliare ad ogni cantante drammatico, e diverrà la sorgente principale di una felice carriera (2).

Delle alterazioni dell'articolazione.

L'articolazione, co'suoi diversi gradi d'energia e colle sue alterazioni, marca le gradazioni delle passioni diverse, e fortifica l'espressione dei sentimenti. È energica nei movimenti vi-

(1) Il carattere di questi timbri è necessariamente relativo all'età ed alla natura dell'organo di ciascun individuo; diremo anzi che nei cantanti giovani l'estrema freschezza dev'essere la qualità dominante: essa indica un organo che trovasi in tutta la sua verginità. Allorchè una voce ha subita l'influenza delle passioni, dell'età, della fatica, essa si modifica: alla freschezza ed al metallo del timbro succedono la solidità e la grandezza. Alcuni giovani hanno il ticchio di voler imitare l'organo degli artisti omai resi maturi dalla scena e dagli anni, ed a forza d'ostinazione riescono ad invecchiare la loro voce innanzi tempo. Talvolta a motivo di un errore contrario, alcuni cantanti, omai più che maturi, affettano, onde ringiovanire, un timbro infantile. La voce, al paro di ogni cosa, deve seguire il progresso del tempo.

(2) Termineremo questo capitolo sui timbri con delle importanti osservazioni che riguardano quella specie di voce che a torto appellasi voce mista, o di mezzo petto; la loro forma alquanto tecnica ne forza ad inserirle in una nota.

Usasi in Francia a dare il nome di voce mista alla parte più elevata della voce di petto, compresa tra fa e do , sia che in questa parte dell'estensione la voce presenti i caratteri del timbro chiuso, sia che all'opposto le note producansi chiarissime e sottili. Anche in Italia questa qualità di voce chiamasi, nel primo caso voce di petto, e nel secondo voce di mezzo petto. Qualunque siasi il carattere di queste note, esse appartengono egualmente al registro di petto, ma con una modificazione di volume, di cui andiamo adesso ad occuparci. Si la denominazione di voce mista come quella di mezzo petto sono egualmente improprie, atteso che farebbero supporre che queste note chiare e sottili fossero prodotte simultaneamente dai due meccanismi differenti da cui risultano il registro di petto e quello di falsetto. Ora, fisiologicamente, il concorso simultaneo di due meccanismi differenti che servono a produrre una medesima nota ossia due note all'unisono è una cosa non ammissibile. In fatti, la produzione d'un suono qualunque pone l'organo vocale in condizioni affatto differenti ed inconciliabili, secondo che viene formato col meccanismo della voce di petto o con quello della voce di falsetto. La conformità di posizione non potrebbe incontrarsi che nell'emissione di due note simultanee di differente intonazione. Ma allora si presenta la questione se sia possibile alla laringe di produrre simultaneamente due suoni distinti. Codesta possibilità potrebbe ammettersi qualora si supponesse una laringe siffattamente conformata che i diversi registri rimanessero l'uno dall'altro indipendenti nel loro meccanismo. La storia della musica fornisce parecchi esempi di questo fenomeno (Vedasi parte prima, pag. 12 e 15). Il carattere sottile de' suoni acuti della pretesa voce mista proviene solamente, a nostro avviso, dalle vibrazioni delle corde vocali, senza che la faringe si presti a rinforzarle. È noto difatti che l'intensità di un suono generalmente dipende dal numero di parti che vibrano contemporaneamente per formarlo e dall'estensione delle vibrazioni eseguite da queste medesime parti; in conseguenza, diminuendo il numero delle parti vibranti, si diminuisce il suono. D'altronde è provato che la glottide, colla tensione graduata delle sue labbra e colla diminuzione successiva delle sue dimensioni, produce tutta la serie dei suoni di petto; ma le vibrazioni generate nella glottide non acquistano tutta la loro potenza se non se a condizione di estendersi ai ventricoli, quindi alla faringe. Ciò ammesso, si comprenderà che, se fosse possibile di circoscrivere alla sola glottide le vibrazioni, riducendo i ventricoli e la faringe ad un ufficio meramente passivo, si avrebbero i suoni più piccoli possibili. Ed è infatti questo risultato che un esperto cantante sa ottenere, quando da un canto rilassa completamente tutti i muscoli della faringe, e dall'altro impieciolisce sempre più la colonna d'aria. In tali circostanze, la glottide, dotata di una intera libertà, può toccare i limiti estremi della sua azione. Si resta meravigliati in udire i tenori attaccare, senza alcuno sforzo apparente, le note la , si , do , do *diesis*, re . Nelle donne, e principalmente nei ragazzi, ne' quali la glottide è strettissima nel tempo stesso che i muscoli aritnoidei sono delicatissimi, ignorasi sino a qual punto codesta serie di suoni potrebbe elevarsi: noi presumiamo, a priori, che potrebbe estendersi per lo meno fino al sol . Notisi tuttavia che queste note sono felicemente rimpiazzate, nella pratica, dai suoni di falsetto, preferibili sott'ogni

riguardo. Se, intanto che la sola glottide vibra e che tutte le altre parti dello strumento sono rilassate, si aumenta moderatamente la spinta dell'aria, ottiensì sibi un aumento di metallo e di intensità, ma non mai di volume. Si comprende l'immensa utilità che le voci maschili possono ritrarre da queste osservazioni affatto nuove nella teoria, e troppo rado applicate per istinto da alcuni artisti. Valgono a render chiare le note relativamente elevate e generalmente così chiuse nei bassi, baritoni e tenori. Additano a quest'ultimi il meccanismo da seguirsi onde aumentare l'estensione del registro di petto; concedono loro d'impiegare questo registro piano e a mezza voce nelle note acute, e d'essere dispensati dall'uso eccessivo dei suoni di falsetto; in fine facilitano l'unione dei registri, ecc.

La serie di fatti qui enumerati si modifica completamente allorchando la contrazione dei muscoli della faringe vien ad unirsi a quella della glottide.

Allora lo strumento forma un sol tutto cui non è più in grado di far vibrare la colonna eccessivamente tenue che bastava a scuotere la glottide sola. In tal caso si rende indispensabile una spinta vigorosa per mettere in azione l'intera massa. La voce allora prende tutta la sua ampiezza e possanza, ma le riesce impossibile di portarsi alle note straordinarie delle quali abbiamo discorso. Il si *demolle*, il do *naturale*, il do , esigerebbero energici sforzi, che, nell'ipotesi precedente, non sarebbero convenienti. La glottide si restringe prontamente in ragione del suono che vuoi produrre; ma la colonna d'aria troppo vigorosa per le sue forze muscolari, la costringe ad ingrandirsi e ad abbassare l'intonazione. Non nego che una fortissima spinta eleva l'intonazione senza che abbiasi bisogno di nuove contrazioni; ma questo processo non applica un completo rimedio alla debolezza delle corde vocali. La diminuzione d'estensione riscontrasi già nel timbro aperto, nel quale nessun muscolo sotto-joidico viene a contrariare l'azione dei muscoli aritnoidei; ma è soprattutto evidente qualora producansi i suoni in timbro chiuso, ossia nella così detta voce mista; in questo caso le labbra della glottide, per la sola lor forza di contrazione, devono resistere non solamente alla colonna d'aria, ma eziandio alla forza opposta e considerevole dei muscoli depressori, i quali tendono ad aprire la cartilagine tiroidea ed a produrre scostamento fra queste labbra medesime. Estremi sforzi possono momentaneamente vincere codesta resistenza; ma il raffinamento e la paralisi dell'organo sono gl'inevitabili e, malauguratamente, troppo frequenti risultati dell'impiego di un tal processo.

gorosi ed animati. Il che ha luogo, per esempio, nelle parole de' seguenti passi:

- C'était aux palmes du martyre à couronner tant de vertus
(Cadenze finali del tarzetto di *Guillaume Tell*, ROSSINI.)
- Trema, trema, scellerato,
(Primo finale nel *Don Giovanni*, MOZART.)
- Fuggi, crudele, fuggi,
(Duetto nel *Don Giovanni*, MOZART.)
- Ah! vieni, nel tuo sangue
(Duetto nell' *Otello*, ROSSINI.)
- Parti, crudel,
(Primo Finale nell' *Otello*, ROSSINI.)
- Oh! cielo, rendimi
(Duetto nella *Gazza ladra*, ROSSINI.)
- Coppia iniqua
(Rondò nell' *Anna Bolena*, DONIZETTI.)
- Largo al factotum
(Aria nel *Barbiere di Siviglia*, ROSSINI.)
- Fin ch'han dal vino
(Aria nel *Don Giovanni*, MOZART.)
- Amor, perchè mi pizzichi
(Aria, FIORAVANTI.)

- Un segreto d'importanza
(Duetto nella *Cenerentola*, ROSSINI.)
- D' un bell' uso
(Duetto nel *Turco in Italia*, ROSSINI.)

L' articolazione dovrà essere raddolcita nei movimenti teneri e graziosi. I seguenti pezzi possono servir d' esempio:

- Voi che sapete
(*Matrimonio segreto*, CIMAROSA.)
- Batti, batti,
(*Don Giovanni*, MOZART.)
- Deh! calma, o ciel,
(*Otello*, ROSSINI.)
- Descends,
(*La Muette*, AUBER.)

Il turbamento, la vergogna, il terrore, ecc., nuocono alla fermezza de' movimenti degli organi: la voce si fa balbettante. I singulti, il soffogamento e l'angoscia la rendono del tutto irregolare. Esempio:

Per qualsiasi accidente cui vada soggetta la sillabazione, il cantante non dovrà mai dimenticare che le parole devono giungere perfettamente distinte all' orecchio dell' ascoltatore; giacchè se cessassero per un momento di esserlo, l' azione perderebbe tutto l' interesse. Il bisogno di nettezza si rende specialmente indispensabile nel *sottovoce*, poichè in questo caso nulla ha vi che vi si possa sostituire.

Del movimento del porgere (Vedasi recitativo)

Elevazione o abbassamento dei toni
(Vedasi *Cangiamenti*, cap. III, p. 38.)

Intensità della voce.

La scelta di quella parte della voce che meglio corrisponde ad un sentimento spetta al compositore. Ciò non di meno il cantante, onde inserire i cangiamenti che il suo organo richiede, o gli abbellimenti suggeriti dal suo sentimento, può partirsi dal principio, che nelle voci bianche la parte media e grave è più toccante della parte elevata, e che questa invece si presta me-

glio agli effetti brillanti. Negli uomini, son le note elevate di petto quelle dotate de' caratteri dell' espressione.

Relativamente ai diversi gradi dell' intensità, vedasi l' articolo. *Inflessione e Forte-piano.*

§ III.

UNITÀ.

L' arte abbraccia tutti i processi di esecuzione: però non li adopera tutti indifferentemente ed a caso. Anzi, non chiede se non que' soli che convengono al bisogno particolare di ogni singola situazione, di ogni singolo movimento. Codesta scelta severa ed intelligente dei mezzi e degli effetti costituisce quello che appellasi *unità* (1). Può definirsi: - La convenienza perfetta fra le diverse parti d' un tutto. - La scienza che fa di tal guisa convergere verso un medesimo scopo tutti gli sforzi del talento, e moltiplica la potenza dei mezzi mediante la loro armonia, è l' ultimo grado di perfezione in tutte le arti. Ora, questa difficile scienza si basa sull' esatta intelligenza del valore delle idee:

(1) Si pecca contro l' unità ogni volta che s' impiegano de' mezzi, buoni se considerati per sè stessi, ma falsamente applicati al bisogno del particolare movimento che si vuol esprimere. Anzi è da avvertirsi, che in simili casi quanto più il mezzo impiegato ha potenza e slancio, altrettanto il fallo riesce disgustoso. Narrasi che sur un teatro d' Italia un cantante spiegasse una voce potente e sonora nella frase del Quartetto di Mosè:

Mi manca la voce, mi sento morire,

quando improvvisamente uno spettatore gli gridò dalla platea: *Ti cresce, non ti manca la voce, o asino!* Ogni cosa deve giudicarsi, non in sè stessa ed isolatamente, ma ne' suoi rapporti coll' effetto generale.

Onde obbedire a questo principio dell'unità, nelle applicazioni particolari, il cantante deve prima d'ogni altra cosa formarsi un'idea bene stabilita della passione principale che regna nel pezzo. Generalmente, ogni passione occupa coi suoi sviluppi una delle grandi divisioni di un pezzo musicale, indicate dalle parole *adagio*, *andante*, *allegro*, ecc. Nei pezzi che si compongono di più divisioni, riservasi pe' movimenti lenti l'espressione del terrore, della sorpresa, dell'abbattimento e de' sentimenti repressi. I sentimenti vivi, come sarebbero il furore, la minaccia, i trasporti d'allegrezza, l'entusiasmo, l'ardore guerriero, ecc. si contengono ne' ritmi animati. Dopo avere studiata la passione dominante del pezzo si passerà all'esame de' sentimenti particolari che la sviluppano o la modificano. Si andrà determinando quali intenzioni debbano collocarsi in mostra più appariscente, e quali altre circoscrivere in un rango secondario: quali effetti debbano condursi per gradazione, quali altri prodursi per contrasto.

L'unità della passione dominante si ritrova e si fa sentire del paro nelle più imprevedute opposizioni, come nelle transizioni meglio graduate. Per tal motivo noi vediamo Otello ora in preda all'amore, or alla rabbia, or alla gioja feroce ed or alle lagrime, e ciò non pertanto accettiamo così riuniti tutti questi movimenti contrari, ne comprendiamo l'unità, atteso che sono ben questi gli slanci, questo il naturale procedere della gelosia. Questa passione è in simil caso il centro verso cui son dirette e vengono a legarsi queste diverse emozioni.

Intorno a codesta grave quistione delle graduazioni e dei contrasti, è cosa difficile, forse impossibile, lo stabilire delle regole precise. Il buono effetto delle graduazioni non dipende tanto dal numero e dalla durata de' frammenti che le compongono, quanto dalla scelta avveduta di questi frammenti e dal buono impiego che se ne sappia fare. La giustezza di concepire nell'artista e il tatto che mostra nel presentare questi suoi concetti fan sì che si entri immediatamente nella sua impressione. È privilegio del grande artista quello di rendersi padrone in un istante del nostro spirito e della nostr' anima. Con tutto ciò può dirsi in generale che la passione non può nè infiammarsi nè spegnersi istantaneamente: e conviene, allorchè de' contrasti repentinamente si succedono, non por di fronte che sentimenti di una eguale vivacità. Scossa una volta l'anima, può varcare qualunque distanza, ma non le è lecito arrestarsi all'improvviso.

Acciocchè l'artista possa comunicare al pubblico l'impressione generale che ha riposta in un pezzo, deve appigliarsi ai principali mezzi che determinano il carattere dell'esecuzione, al movimento, all'espressione della voce, ecc.

Trattasi in questo proposito di formarsi una precisa idea di ciò che distingue un *cantabile* da un altro *cantabile*, un *agitato* da un altro *agitato*: per esempio, il cantabile *Casta Diva* è improntato d'un'estasi piena di tenerezza e dignità, laddove il cantabile *Fra poco a me ricovero* dipinge l'abbattimento

d'un'anima lacerata dal dolore. Per ciò che riguarda le idee particolari, devesi studiarne l'intenzione e l'esecuzione in ogni periodo, in ogni frase, separatamente. È a preferirsi, tra le graduazioni del sentimento che esprimono queste idee, la tinta che meglio trovasi appropriata alla passione dominante.

Si sceglierà particolarmente quel chiaroscuro, quell'accentuazione, quel grado di fioritura, quel timbro, ecc. che meglio le faranno valere, e in sè stesse, e ne' loro rapporti con quello che precede e quello che segue. Nell'aria di *Giuseppe*, la frase *Frères ingrats, je devrais vous haïr* sembra esprimere la minaccia, e nonostante il cordoglio provato da Giuseppe esige che sia detta con emozione, e non con durezza.

Non sempre eguali accenti convengono a situazioni che a primo aspetto direbbersi identiche. Così, per esempio, *Desdemona* e *Norma*, tutt'e due figlie colpevoli, implorano dal padre il perdono d'un fallo; ma la prima prega per sè, ed appena ne ha il coraggio, tanto ne la rattengono la confusione e la vergogna: l'altra invece dimentica la sua umiliazione, e prega coll'angoscia, colla veemenza d'una madre che teme pei suoi figli. La più piccola modificazione ne' sentimenti influisce sull'espressione, ed è bastante a cangiarne il carattere.

Le lagrime, il furore, la gioja feroce, son comuni a *Schylock* e ad *Otello*: ma il primo, usurajo avvilito e perseguitato, nutre un odio segreto contro i suoi oppressori; l'altro, guerriero generoso e feroce, s'abbandona con rabbia ai trasporti della gelosia.

Finalmente l'allievo non deve trascurare alcuno de' passi, sieno pur brevissimi. Non v'ha frammento, per quanto appaja indifferente, che non abbia una significazione nell'insieme. *Rien, c'est beaucoup*, diceva *Voltaire*.

Il membro di frase, i moduli, la quantità, la parola importante, le progressioni, le inflessioni parziali, le appoggiature, le messe, i portamenti di voce, i tempi *rubati* esigono tutta la nostra attenzione. Fa d'uopo chiedere a sè medesimi se l'accento, più che la fioritura, dipinga meglio una imagine, qual sia di questi due mezzi quello che più convenientemente varj la ripetizione delle stesse idee, ecc. Da siffatto esame, col quale si tende a scoprire tutto che conviene a un pezzo piuttosto che a qualsiasi altro, e col quale tutti i diversi passi vengono volti a profitto dell'idea dominante, scaturiranno la varietà, l'armonia e l'originalità dell'esecuzione.

Le osservazioni qui esposte a proposito di un pezzo vanno applicate egualmente all'intera parte di un personaggio. Conviene esaminare la parte stessa nel suo carattere generale, poi cercare di appropriarne le diverse parti al personaggio che si vuol rappresentare, non ad altri. Attribuire a ciaschedun carattere, a ciaschedun personaggio quello che gli è individualmente proprio, è il mezzo di convertire qualunque siasi parte in altrettanti tipi sorprendenti per vigore ed originalità.

Il complesso delle cose sin qui esaminate ritrovasi, più o meno sviluppato, in ogni frase; il frammento di recitativo



si divide in due effetti. Il primo dipinge un moto involontario di spavento: gli è un grido di angoscia, una viva emozione cui fa d'uopo rendere con suoni metallici e fermi, e con un vigore marcato nell'articolazione delle sillabe *Di*, *stre* e *que*.

Il secondo verso pingge un ritorno sopra sè stessa, un terrore interno. Il timbro cupo, la forza della sillabazione e la lentezza

del porgere, sono i mezzi che meglio a queste parole convengono. D'altronde le sillabe *sa* e *ne* dovranno esser lunghe. Si farà uso del gruppetto onde imprimere alla prima un'espressione di vigore.

Il frammento seguente,

DELL' ESPRESSIONE

ROSSINI
Otello
Recitativo Romanza.

Io credeva che alcuno oh! come il cie-lo s'unisce a' miei la-menti

Voce languente
valori eguali: f Dolore vivo, f

Sinculto Lungo e tenuto

Io credeva che alcuno oh! co-me il cie-lo s'unisce a' mie-ih! lamen-ti

dà luogo ad osservazioni analoghe. Colle parole

Io credeva che alcuno

Desdemona esprime l'abbattimento che succede ad una violenta commozione. Negli altri versi

Ah! come il Cielo s'unisce a' miei lamenti!

il dolore riprende tutto il suo impero. Suoni monotoni e quasi

estinti, fiato mancante, bastano a rendere il primo effetto. Il secondo richiede mezzi più molteplici ed incomparabilmente più energici. È mestieri che l'esclamazione *ah!* esca violentemente e quasi attraverso ai singhiozzi; che le sillabe *co e cie* sieno battute e sostenute con forza; che la sillaba *miei* oltre il *prolungamento* e l'*appoggiatura* riceva un *gruppetto*; in fine, che le parole *mieih... lamenti* sieno piene d'emozione e separate da un gemito.

Cangiando di genere, gli effetti dovranno essere differenti, ma tuttavia egualmente complicati. Abbiasi la cavatina:

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

ec-co ri-dente il cie-lo spun-ta la bel-la au-ro-ra

Conte. A. Respiro.

Il primo membro di frase è soggetto al *crescendo*: inoltre, riesce indispensabile di far spiccare le inflessioni delle note *do, do. Il fa* ed il *mi* della terza misura dovranno essere aperti e vibranti; la preparazione del trillo sarà *portata*, raddolcita e formata per anticipazione; il trillo stesso poi si rinforzerà con una certa pompa. Il *sol* di petto si emetterà in timbro rotondo; le altre note all'opposto dovranno rendersi in timbro aperto. Convieni respirare prima della parola *aurora*, ad oggetto di compiere la frase con pienezza. Del rimanente, l'espressione di questa frase dovrà essere caratterizzata dalla tenerezza, dalla grazia e dalla purezza.

La scelta del colorito in ogni singolo effetto è della maggior importanza. V' hanno alcuni cantanti che possiedono un sentimento molto giusto; ma pure la loro espressione, troppo concentrata, non manifestasi abbastanza, e ne risulta che i loro sforzi ne lascian freddi. Non sarà egli meglio adottare il colorito più vivo, più meridionale, purchè non cada nel morfosio o nel triviale?

Dal vario uso che si può fare de' diversi elementi da noi fino a questo punto esposti prendono origine i differenti stili.

Prima di passare alla questione degli stili, crediamo necessario di notare alcune circostanze che spesso costringono l'artista a modificare l'impiego de' suoi mezzi ed il sistema della sua esecuzione. Tali circostanze sono: 1.° la vastità e la natura del locale; 2.° i mezzi di cui l'artista può disporre ad interpretazione del componimento musicale; 3.° i pregiudizj ed il grado d'intelligenza degli uditori.

I. Si comprende che nella chiesa il canto richiegga men passione che non al teatro, e voglia invece maggior unzione e semplicità. Si comprende eziandio che in un vasto ricinto, i suoni larghi, i coloriti slanciati grandiosamente ed i contrasti molto pronunciati sieno preferibili alle intenzioni fine e sminzuzate; e che queste al contrario sieno d'un migliore effetto in un locale angusto. Gluck, allorchando scriveva il suo *Orfeo* pel teatro di Parma, andava dicendo: *Sala grande, note grosse.*

Quando il ricinto nel quale si canta è vasto, s'incorre in un doppio rischio, di non raggiugnere cioè il risultato che si vuole ottenere, oppure di esagerarlo. Ad oggetto di porre l'esecuzione in un giusto rapporto col locale, il cantante deve in-

grandire gli effetti, non colla violenza dell'esecuzione, ma mediante la scelta intelligente de' mezzi e l'esatta proporzione delle parti coll'insieme. Egli è soprattutto in un vasto ricinto che importa d'impiegare precisamente il meccanismo atto a produrre l'effetto che vuolsi ottenere: per esempio, affinché la *maledizione* d'Edgaro nella *Lucia* raggiunga il maggior grado d'energia, non si dovrà ricorrere nè a una forte spinta del fiato, nè ad un volume considerevole di suono, bensì all'esplosione straziante della consonante ed al timbro aperto in tutta la sua potenza. Devesi desiderare che anche le parole porgano occasione di applicare questo processo. Supponiamo, per l'esempio di cui si tratta, le tre seguenti versioni:

Edgaro.

DONIZETTI
Lucia
Finale.

e fè Ma-le-det-to
la foi A-na-thè-me
Per-fi-di-c

la più vigorosa sarebbe la terza, e la seconda la più fredda. Parimenti per esprimere l'agitazione di Assur,

Fremer sento il cor nel petto
(Introduzione della *Semiramide*, Rossini),

bisognerà domandarne la vera espressione ai suoni martellati, alle scosse dei polmoni, e non ad altro mezzo:

II. Cantanti dotati di potenza diversa, d'organismo diverso, insomma di mezzi differenti, non dovranno adottare indistintamente il medesimo modo d'interpretare un pezzo.

Sovente anzi, per questo motivo, avverrà che artisti differenti presenteranno in una medesima composizione altrettante gradazioni diverse, quante ne può comportare la passione unica che l'anima. Questa libertà è perfettamente legittima, a condizione tuttavia che non ne resti offesa l'armonia generale (1). Offriamo un esempio scelto a caso:

(1) Un semplice cangiamento di timbro basta a modificare la significazione logica di una frase. Il seguente verso di Racine,

CAPITOLO QUARTO

ROSSINI Tancredi.
Tancredi.
Cavatina.

Qualora un cantante non sia fornito d'una voce abbastanza robusta per riempire un grande locale, dovrà attentamente evitare di ricorrere agli sforzi ed all'esagerazione. Atteso che e l'esagerazione, e lo sforzo, in luogo di recar vantaggio ai mezzi dello strumento, ne farebbero perdere invece la freschezza e la sicurezza, comunicherebbero alla voce un colorito ruvido e gutturale, e, s'anco altro non fosse, l'esporebbero a gravi pericoli. L'esperienza dimostra che il solo mezzo d'aumentare l'intensità delle voci consiste nel rinforzarle moderatamente e nel nutrirle con una corrente di fiato bene economizzata e *continua*. Una spinta regolare e prolungata può sola smuovere e far risuonare la massa d'aria raccolta in un vasto ricinto.

III. Affidiamo all'intelligenza dell'artista l'incarico di completare il terzo paragrafo. Ci permetteremo di suggerirgli solamente che deve meno che gli è possibile sacrificare al falso

gusto. Missione dell'artista è quella di formare il gusto del pubblico, non di forziarlo col lusingarlo.

Gli svariati mezzi che lo studio della passione mette a nostra disposizione costituiscono più specialmente la scienza del cantante drammatico; ma questi mezzi, uniti agli effetti dello stile fiorito, formano un perfetto assieme che permette, a chi lo possiede, di raggiungere i più grandi effetti musicali e drammatici. Un organo puro, flessibile, obbediente a tutte le gradazioni dei timbri, a tutti i bisogni della vocalizzazione; un sillabare fermo e corretto; una fisionomia espressiva; tutte codeste qualità congiunte ad un'anima che vivamente risenta le diverse passioni, ad un sentimento musicale che comprenda tutti gli stili: tale dovrebbe essere l'insieme presentato da qualsiasi artista aspiri ad alto seggio. Senza questo complesso è impossibile essere giammai grandi artisti.

CAPITOLO V.

DEGLI STILI DIVERSI.

Nell'esecuzione, ai diversi stili di composizione corrispondono altrettanti stili differenti.

Nel 1723 Tosi distingueva tre specie di stili: *stilo di camera*, *stilo di chiesa*, e *stilo di teatro*. Per il teatro (sono parole di Tosi), *vago e misto*; per la camera, *miniato e fiorito*; per la chiesa, *affectuoso et grave*.

Siccome poi presentemente codesti generi non appajono più così distinti quanto negli ultimi due secoli, converrà determinare la scelta dello stile di esecuzione secondo la natura della composizione. Qualora si ponga mente ai differenti caratteri che la melodia e le diverse maniere di eseguirla presentano, si rileverà esservi tre stili principali d'onde derivano tutti gli altri, vale a dire:

- Lo stile largo, *canto spianato*;
- Lo stile fiorito, *canto fiorito*;
- Lo stile drammatico, *canto declamato*.

Lo stile largo non si suddivide.

Il *canto fiorito* può dividersi in canti di *agilità*, di *maniera*, di *grazia*, di *portamento*, di *bravura*, di *forza*, di *slancio*.

Lo stile declamato si divide in serio e buffo.

Queste denominazioni esprimono la natura del pezzo o i

caratteri dominanti dell'esecuzione. Così, a modo d'esempio, le parole *portamento*, *bravura*, *maniera*, indicano la parte principale presa nel primo caso dai portamenti di voce, nel secondo dai passi grandiosi, nel terzo dalle forme gentili, ecc.

§ 1.

RECITATIVI.

Sin dal momento che si parlò del *Ritmo* abbiamo osservato che tal fiata la musica tiensi rigorosamente legata alla misura, e che tal'altra invece si sottrae a questo giogo. Il primo genere comprende i pezzi misurati, cui dassi volgarmente il nome di *canto*. Al secondo appartengono i pezzi non misurati che chiamansi *recitativi*, dalla parola *recitare* che vale quanto *declamare*.

Dunque il recitativo è una declamazione musicale libera. Distinguonsi due specie: il recitativo parlato (*recitativo parlante*) ed il recitativo cantato (*recitativo strumentale*). In ambedue i casi, ha per base la prosodia grammaticale, e ne segue rigorosamente le leggi. Così, esso subordina il valor delle note,

Je veux l'entretenir un instant sans témoin,

può essere rivolto da un avvocato al suo cliente,
da un amante alla sua bella,
da un cospiratore al suo complice,
da un accusato al suo difensore, ecc., ecc., ed in questi diversi casi esagera di tono e di

senso, e potrà esprimere il consiglio, l'amore, il terrore, l'inquietudine.

quello delle pause, il movimento del porgere e gli accenti alla lunghezza od alla brevità prosodica delle sillabe, all'interpunzione, insomma al movimento del discorso. L'applicazione di questo precetto è assoluta, e presuppone nell'esecutore la perfetta cognizione della prosodia della lingua in cui canta, e l'intelligenza di quanto dice. Si è questo vantaggio che solo può fargli evitare il difetto di mal collocare gli accenti, e di snaturare il senso delle parole con false inflessioni, o con pause fuor di luogo.

Recitativo parlante.

Il recitativo parlante è riservato esclusivamente al genere buffo ed all'opera buffa (1). È sillabico, e si accosta al sem-

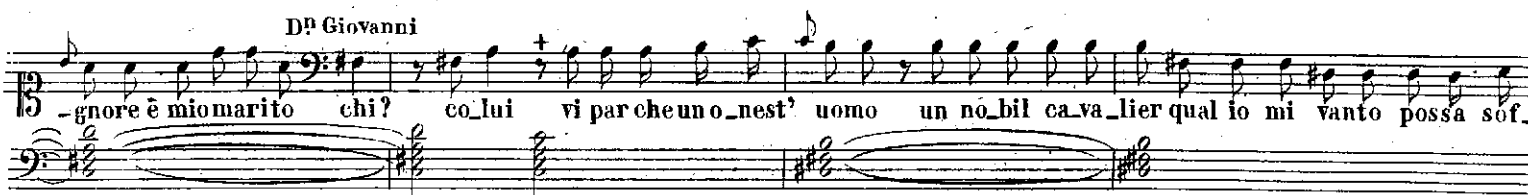
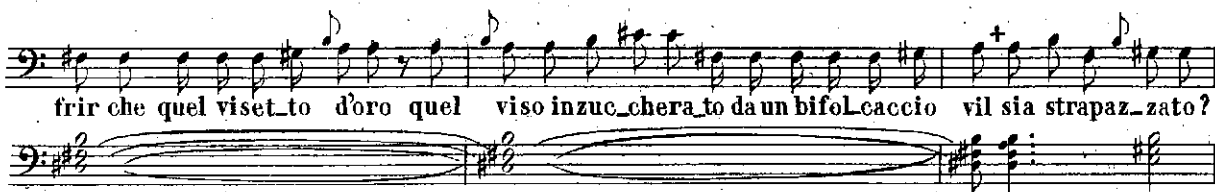
plice discorso, atteso che si parla e si canta ad un tempo. La cantilena di questo recitativo è, in generale, scritta per le note centrali della voce, e si porge come la recitazione di una commedia, con grazia, brio e naturalezza. Di tempo in tempo il compositore modula per rompere la monotonia di un medesimo tono e per meglio esprimere tutte le varietà del dialogo. La cantilena deve essere parlata finché dura lo stesso accordo; ma dal momento che la modulazione si presenta, conviene gradatamente riprendere l'intonazione, onde rendere sensibile la risoluzione degli accordi. Il momento di questa ripresa è quasi sempre indicato dalla 7.^a della dominante, che il *maestro al cembalo*, o il contrabasso e il violoncello devono, per quanto è possibile, far sentire anticipatamente.

MOZART
Don Giovanni
Cavatina

Don Giovanni Zerlina



Don Giovanni

Siccome in generale i recitativi non sono che una specie di luoghi comuni, l'artista è libero, senza offendere il compositore, di cangiarne la melodia; può permetterselo principalmente ogniqualvolta accada che la risoluzione dell'accordo imbarazzi la sua memoria. In tale circostanza, ei deve variare arditamente la cantilena, senza dipartirsi dal tono in cui canta e senza far sentire la 7.^a della dominante prima che sia resa dagli accompagnamenti. Allora, risolverà la sua parte sulla 3.^a maggiore dell'accordo che presenta la risoluzione regolare. Questa nota, essendo nota reale di più accordi contemporaneamente, gli fa schivare il pericolo di trovarsi fuor di tono.

La pratica più sicura non sarebbe in grado di supplire che imperfettamente alla cognizione dell'armonia nell'applicazione di questa regola. Esempio di molte parole sur uno stesso accordo:

Presto, va con costor, ecc.
(Don Giovanni).

Il recitativo parlante comporta rado le fioriture; le sole che generalmente si permettono sono i *gruppetti*; ed anzi si termina con questi. Esempio:

MOZART
Don Giovanni
Recitativo

Don Giovanni



L'appoggiatura trova da collocarsi anche nel recitativo, non già come abbellimento, ma come elevamento della voce per esprimere l'accento tonico delle parole *piane* o *sdruciole* seguite

da una pausa. Codesto elevamento cade sempre sulla prima delle due o delle tre note eguali, secondo la specie della parola. Nel corpo delle frasi, spesso si supplisce all'appoggiatura

(1) Vedansi i recitativi del *Barbiere di Siviglia*, del *Matrimonio segreto*, del *Don Giovanni*, della *Cenerentola*, ecc.

col prolungamento del suono. Si nell'uno che nell'altro caso, la nota che porta la sillaba lunga deve avere per lo meno un valore doppio delle sillabe brevi.

I buoni cantanti pongono ogni cura nell'introdurre una co-

tale varietà nella forma e nel movimento delle cantilene, vale a dire evitano i valori eguali, il ritorno delle pause a distanze eguali, la ripetizione degli stessi suoni e la simmetria degli accenti.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

Don Giovanni

un' al-tra sorte vi pro-cu-ran quegli occhi bricconcelli quei lab-

-bretti st belli quelle di-tuccia candide odo-ro-se parmi toccar giuncata e fiutar rose

-bretti st belli quelle di-tuccia candide odo-ro-se parmi toccar giuncata

Se la cantilena è frequentemente interrotta da intervalli di 3.^a, 4.^a, 5.^a, la si renderà più melodica impiegando le note di passaggio che si trovano fra i suddetti intervalli.

Recitativo strumentale.

Il recitativo strumentale è *libero* od *obbligato* (misurato). Se

obbligato, si dovrà considerarlo come un frammento di aria, e si assoggetterà quindi alle regole del genere. Il recitativo strumentale esprime i sentimenti elevati e patetici, e vuol essere cantato largamente e con sostenutezza. Esempio:

ROSSINI
Otello
Cavatina Recit.

Otello

vincemmo o padri i perfi-di ne-mici cad-dero e-stinti al lor furor ri-

-tolsi si-cu-ra oma-i d'o-gni fu-tura offesa Cipro di que-sto suol forza e di-fe-sa

forza e di-fe-sa

Alle regole relative alla prosodia aggiungeremo le osservazioni seguenti. I valori delle note come pur quelli delle pause, non essendo sovente determinati se non dal bisogno di dividere regolarmente la misura, non sono veramente che un indizio del movimento che il pensiero deve avere. Il vero movimento proverrà dal senso dei versi e da quello delle frasi musicali. Le due note eguali seguite da una pausa non eseguirsi mai come sono scritte. Il bisogno di marcare l'accento esige, tanto nel recitativo serio come nel buffo, che si cangi la prima delle due note in un'appoggiatura superiore od inferiore, secondo che il gusto consiglia. Difatti, cantisi scrupolosamente, nota per nota, il recitativo con cui principia la scena di Orfeo

Sposa Euridice,
(Orfeo, GLUCK.)

quello di donn'Anna presso al padre morente

Ma qual mai s'offre, oh Dei!
(Don Giovanni.)

ovvero la scena di Sara

Chi per pietà mi dice
(Sacrificio d'Abraamo.)

e questi tre capo-lavori di declamazione diventeranno insopportabili dopo poche misure.

Qualche volta si va intercalando fra le due note una doppia appoggiatura, come si è diggià veduto a pag. 42.

Senza trovarci in grado di determinare l'uso particolare delle appoggiature superiore ed inferiore, diremo tuttavia che l'appoggiatura inferiore è più patetica della superiore.

Spesso nel recitativo francese, in luogo d'impiegar l'appoggiatura sulla prima delle due note, prolungasi la nota che porta la sillaba lunga, cioè la prima delle due note; quest'abitudine deriva certamente da questo, che nella lingua francese la voce si estingue sulle desinenze femminine. Ciò non di meno, in molti casi, l'appoggiatura può impiegarsi vantaggiosamente. Esempio:

SACCHINI
Œdipe à Colonne
 Recitativo. un temple o jour d'ef-froi ô sup-pli-ce! ô tour-ment!

È bene terminato il recitativo strumentale con abbellimenti che diano rotondità al pensiero musicale. Il colore di questi abbellimenti deve sempre essere in armonia con quello del recitativo medesimo. Esempio:

ROSSINI
Otello
 Aria Recit.: depongo ai vostri pie-di armi e ban-diere depongo ai vo - stri pie-di ar - mi e bandiere

ROSSINI
Otello
 Romanza Recit.: Desdemona.
 i so-spi-ri d'I sau-ra ed il mio pianto
 p eguali e chiuse. lunga.
 -spi - ri d'I sau-ra ed il mio pian-to
 ed

Nel recitativo strumentale, la voce deve restar interamente sciolta dall'accompagnamento. Quindi gli accordi non si eseguiranno se non quando il canto avrà cessato, e viceversa. Es:

MOZART
Don Giovanni
 Duetto Rec.^o Donna Anna. Si lascino estinguere gli ultimi accordi prima di cominciare.
 quel sangue quella piaga quel vol-to tinto e co-per-to del co-lor di morte

MEHUL
Joseph
 Recitativo. Joseph.
 au mi-lieu des hon-neurs de la ma-gni-fi-cen-ce

Si lasci finir la voce prima di attaccare l'accompagnamento.

Spesse volte, ad oggetto di lasciar libera la voce, si riuniscono degli accordi che nella partitura sono separati da un pezzo di recitativo. Esempio:

BELLINI
Beatrice
 Cavatina Recit.^o Beatrice.
 che non mi dee l'in-gra - to? ahi-mè l'in-gra - to?

Quando la melodia è debole, la si migliora con dei passi, colla ripetizione delle parole, degli accenti, dei coloriti di ogni specie; insomma, tutto è permesso, purchè si facciano risaltare

con insieme, e nel vero loro carattere, i sentimenti che si devono esprimere.

Nel recitativo seguente, si avvertano i cangiamenti delle note e la ripetizione della parola *altri* (1).

BELLINI
Beatrice
Recitativo.

Beatrice.



Cangiamento



Chiuderemo quest'articolo consigliando all'allievo di collocare delle grandi pause dopo i ritornelli che preparano i recitativi. Facendo così, l'uditorio sarà meglio disposto ad ascoltarlo, ed il suo canto si distaccherà da tutto che ha preceduto. Egli è d'altronde un mezzo di riacquistar la tranquillità che il cospetto del pubblico altera a primo tratto in tutti gli artisti. Alcune ispirazioni eseguite lentamente, e conservate sino verso le ultime misure del ritornello, valgono a rallentare la circolazione, ed a rendere all'apparecchio respiratorio ed alla laringe la libertà e la calma di cui abbisognano.

§ II.

CANTO SPIANATO (Canto semplice e canto largo).

Codesto genere, di tutti il più elevato, ma pur anche il meno piccante, a motivo della lentezza del suo movimento e della semplicità delle sue forme, riposa unicamente sui coloriti della passione, e sulla varietà del chiaroscuro musicale. In questo, nulla v'ha che possa supplire all'esattezza dell'intonazione, all'espressione della voce, alla purezza ed agli effetti della sillabazione, al colorito musicale. Questo stile ha per risorse principali la nettezza dell'articolazione e i diversi gradi d'energia da essa comportati; la tenuta e l'eguaglianza della voce; la convenienza, la fusione o la delicatezza dei timbri; l'impiego delle messe di voce, o suoni filati, in tutte le varietà; le più finite inflessioni di *forte* e *piano*, i portamenti di voce, il *tempo rubato*. L'artista che sa ottenere il difficile risultato di dare con questi soli mezzi un effetto completo ai *cantabili*, è anche capace di fraseggiare qualsiasi sorta di canti.

Nel canto spianato, che è il meno favorevole alle fioriture, la flessibilità meccanica della gola non trova, più che tanto, sito da spiccare. La sovrabbondanza di fioriture, che sotto la massa degli sminuzzamenti soffoca gli effetti d'uno stile largo e severo, è il difetto che più difficilmente si perdona. Senza veramente poter determinare con precisione gli abbellimenti che devono essere banditi da questo stile, si può stabilire, in generale, che bisogna escluderne gli arpeggi e le fioriture che racchiudono intervalli duri e difficili. Sono invece adatte le diverse appoggiature, i mordenti molli, i trilli, cose tutte che comunicano alla melodia un cotale gradevole spicco. Gli altri abbellimenti, quando se ne voglia far uso, devono essere impiegati sobriamente, e corrispondere, mediante la gravità del loro movimento e la dolcezza dell'espressione, alla larghezza ed alla tinta del genere.

Torna inutile il dire che, se vi sono proibiti la precipitazione, i passi rapidi e brillanti, le tinte troppo sminuzzate, è egualmente necessario di evitare il prolungamento pesante delle note seguite da pausa, il languore nelle terminazioni, l'abuso de' suoni filati, dei portamenti di voce, ecc.

Fra i caratteri distintivi di questo stile ha vi quello, che il canto debba essere costantemente unito e legato, la qual cosa impone di operare, senza *espirazione*, senza scossa nè secchezza, il passaggio di un suono al suono vicino. Anche i cangiamenti di registro devono essere destramente operati acciocchè non restino avvertiti.

I suoni filati, in questo stile, sostengono una parte importantissima. Anna Maria Celloni dice che « una spianata di voce » ben fatta fa onore al discepolo ed al maestro, dimostrando « tosto abbastanza l'ottima scuola ». L'allievo dunque saprà valersi delle occasioni di far una bella tenuta sulle note, le più chiare, le più sonore e le più ferme della sua voce. Il lettore

(1) Relativamente ai recitativi strumentali, vedasi la parte di donn'Anna nel *Don Giovanni*, tutte le parti nel *Guglielmo Tell*, gli spartiti *Semiramide*, *Otello*, *Lucia*; le opere di Gluck, le cantate di Porpora, ecc.

vorrà ricordarsi i diversi processi da noi indicati come quelli che devono servire all'esecuzione dei suoni filati (Parte prima). Non parleremo dunque che dei casi ne quali è ben fatto l'impiegarli. Si filerà (1):

1.° La nota che porta un punto coronato, tanto se sola, come se seguita da un passo. Esempio:

BELLINI
Norma
Cavatina
die - di al - lo - ra

DONIZETTI
Lucia
Rondò.
io pre - ghe - rò per tè

2° Ogni nota di valore arbitrario posta al cominciamento di un pezzo. Esempio:

ROSSINI
Turco
Duetto.
Largo.
Selim
bel - la I - ta - lia

ROSSINI
Barbiere
Duetto.
Andte
Rosina
dicasi
dunque io son - dunque lo son

CIMAROSA
Sara
Sacrificio
Aria.
All. agitato.
deh! par - la - te

ROSSINI
Tancredi
Duetto.
Amenaide
o - di - mi

ROSSINI
Mahomet
Air.
Mahomet
la gloi - re la gloi - re

ROSSINI
Semiramide
Terzetto.
Alicia
la dal Gange

ROSSINI
Semiramide
giuri ognu - no

ROSSINI
Semiramide
dicasi
giuri ognu - no

MEYERBEER
Robert
Aria.
Alice
vã vã

3° Ogni nota di valore sufficiente, in qualsiasi luogo si presenti nei cantabile. Esempio:

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Don Ottavio
Andante
cer - ca - te di a - sciu - gar cer - ca - te di a - sciu - gar

BELLINI
Norma
Cavatina.
Andte sostenuto assai.
ca - sta di - va

HAYDN
Stabat
mater.
Largo assai.
fac me ve - re te - cum - flere te - cum - fle - re

In questi diversi casi, la lunghezza del suono filato si calcola sull'estensione del passo che segue e sulla quantità di fiato necessaria a quest'ultimo.

In questo stile il bisogno di gradazione si fa sentire cotanto imperiosamente, che non si possono, senza offender l'orecchio, attaccare bruscamente le note; persino quelle stesse che richiegono il maggior grado di arditezza devono essere annunciate da un *rinforzando*.

Ogni cantante dotato di voce grandiosa può eziandio adoperar le tenute onde dipingere, per imitazione, il senso di certe parole che esprimono le idee di riposo e di durata: tali sarebbero le parole *costanza, pace, calma, eternità, ecc.*

Quali qui furono esposte, queste regole del canto spianato non si applicano in tutto il loro rigore che al *Largo* (2).

Gli altri *cantabile*, come gli *adagio*, i *maestoso*, gli *andante*, ecc., benchè partecipino del *largo* per una cotale gravità,

(1) Queste regole relative ai suoni filati non si applicano esclusivamente allo stile *spianato*: si estendono a tutti gli stili. Ne' paragrafi susseguenti converrà aver presente questa osservazione.

Ne' secoli decimosettimo e decimottavo, i cantanti, onde cattivarsi immediatamente l'attenzione del pubblico, cominciavano d'ordinario il loro primo pezzo con una *messa di voce*.

(2) Esempj di *Largo*:

« Ah! di spirti turba immensa »
(Convitto d'Alessandro, HANDEL.)

« Tutta raccolta in me »
(Ezio, HANDEL.)

« Fac me vere »
(Stabat, HAYDN.)

vanno modificandosi successivamente in virtù di forme tolte allo stile fiorito, e presentano quindi alternativamente grandi tenute e passi vigorosi e spiegati (1).

Il *largo* puro conviene ai sentimenti patetici; gli altri generi misti si confanno meglio ai sentimenti nobili ed elevati, qualunque siasi la passione che esprimono, lieta, triste, ecc.

In ragione stessa della semplicità delle forme è mestieri che nel canto spianato l'artista scuota l'anima, sotto pena di comparire freddo e snervato. Così l'imperizia della maggior parte de' nostri cantanti, in questo genere sostenuto e delicato, costringe i compositori a sostituirvi nelle loro opere le melodie sillabiche e di ritmo deciso. Tale sistema lusinga assai la pigrizia degli esecutori, poichè, sotto pretesto di affrontare il merito di un canto largo, risparmiano lo studio delle tinte, delle inflessioni, d'una sicura agilità, delle varietà di stile, insomma quella preparazione laboriosa e completa che è la vera educazione del cantante. A tutte queste cose e' si accontentano di sostituire la forza della voce e l'esagerazione dei sentimenti: è questa la via che mena alla decadenza dell'arte.

So che molti cantanti pretendono che lo studio delle agilità sia affatto inutile per chi non vuol trattare che il canto largo: ma, quest'asserzione, più comoda che fondata, è contraria all'esperienza. Il canto largo si fa tanto più facile quanto più completamente l'organo si sarà abituato a tutte le difficoltà dell'esecuzione; diremo anzi che questa prontezza dell'organo è indispensabile a chiunque voglia eccellere nel *largo*. Le voci pesanti non possono giungere alla perfezione in alcun genere. Se lo si volesse, potremmo citare degli artisti che sapevano congiungere alla più brillante agilità una tenuta di voce che nulla lasciava a desiderare.

§ III.

CANTO FIORITO (2).

Questo nome generico comprende qualunque stile ove abbondino ad un tempo e gli abbellimenti e le tinte. Lo stile fiorito offre campo al cantante di spiegare la fertilità della sua immaginazione, e di far valere la sonorità e la morbidezza della sua voce. Anche in questo, come nello spianato, adoperansi la messa di voce, il tempo rubato, i portamenti di voce, il forte-piano, in una parola tutti gli accenti musicali de' quali si parlò nel capitolo concernente l'arte di fraseggiare. Però l'effetto principale di questo stile si basa sui passi rapidi. Anzi tutto converrà appropriarli, mediante la loro armonia, il lor carattere e la loro esecuzione, all'armonia ed al carattere del pezzo, come pure al senso delle parole.

Siccome le passioni modificano diversamente i mezzi melodici, ed imprimono loro differenti caratteri di grazia, di sensibilità, di forza, ecc., così lo stile fiorito prende, in ragione stessa di questi caratteri, i nomi di:

Canto di agilità.

(1) Ne abbiamo degli esempj nei seguenti pezzi:

ARIA. — « Casta Diva »	<i>Norma.</i>
— « Ah! se tu dormi, svegliati »	<i>Giulietta e Romeo.</i>
— « Bel raggio lusinghier »	<i>Semiramide.</i>
— « Perché non ho del vento »	<i>Rosmunda.</i>
— « Qui la voce sua soave »	<i>Puritani.</i>

(2) Gareia, Pellegrini, Tamburini, la signora Sontag nel 1829, la signora Damoreau.

(3) Garcia, Rubini, Tamburini, e le signore Malibran, Damoreau, Sontag.

(4) ARIA S. — « Non, je ne veux pas chanter »	<i>Billet de Loterie.</i>
— « Idole de ma vie »	<i>Robert le Diable.</i>
— « Plaisirs de la grandeur »	<i>Muetta de Portici.</i>
ARIA T. — « Pria che spunti in ciel l'aurora »	<i>Matrimonio segreto.</i>
— « Languir per una bella »	<i>Italiana in Algeri.</i>
— « I tuoi frequenti palpiti »	<i>Niobe.</i>

(5) Le signore Pasta, Persiani, il soprano Velluti.

Canto di maniera, che comprende il *canto di grazia* ed il *canto di portamento*.

Canto di bravura, che comprende il *canto di forza di slancio di sbalzo*.

Queste varietà ritrovansi quando isolate, quando riunite in una stessa composizione. Studiamo di caratterizzare ognuna separatamente.

Canto di agilità (3).

Questo stile brilla soprattutto pel movimento rapido delle note.

Le volate, gli arpeggi, i trilli vi abbondano. L'esecuzione dei passi dev'essere sicura e leggera, la voce economizzata. Questo stile conviene a meraviglia all'opera buffa, agli *allegro* delle arie gaje, ai movimenti vivi dei *rondò*, delle variazioni (4).

Canto di maniera (5).

Devesi senza dubbio la creazione di questo genere a cantanti la cui voce mancava di potenza, e gli organi dei quali, benchè pronti all'esecuzione di difficili intervalli, non possedevano tuttavia una grandissima agilità. A fine di supplire ai più brillanti mezzi dell'agilità, la volata ardita, l'arpeggio slanciato, i passi svolti sur una sillaba, ecc., questi artisti si valsero degli abbellimenti composti unicamente di piccoli moduli, di passi spezzati, arpeggiati, e sovente interrotti dalle sillabe, dai tempi rubati e dalle inflessioni. Vennero così a formarsi un genere elegante e delicato, le forme del quale prendono il nome di *modi di canto*. I loro passi rapidi sono, per verità, resi con arte e bene colorati dai timbri e dall'espressione; ma, lor mancano potenza e brio.

Il genere di maniera si presta ai sentimenti graziosi, tanto se l'espressione ne è lieta, come se sentimentale; chiamasi quindi anche *canto di grazia*. I soli cantanti molto sperimentati possono eccellervi.

A queste considerazioni generali vengono ad aggiugnersi alcuni precetti più particolarizzanti, esposti diggià in parte quando si parlò dell'arte di fraseggiare. Sono generati dal bisogno di fusione e di finitezza. Il suono che termina i moduli o i membri di frasi, quando sia seguito da una respirazione o da una pausa, dovrà sempre esser breve e dello stesso grado di forza che aveva il fine della nota precedente. La finale dei periodi sarà un po' più lunga, ma *senza coda*.

Dopo il silenzio richiesto dal *respiro* e dal *mezzo respiro*, dopo le note troncate, o dopo un passo od un *a piacere* interrotto, fa d'uopo riprendere la melodia collo stesso timbro e collo stesso grado di forza che avevasi quando la si è abbandonata, atteso che il pensiero non sia sospeso che momentaneamente, non già cangiato.

ARIA. — « In sì barbara sciagura »	<i>Semiramide.</i>
— « Sois immobile, et vers la terre »	<i>Guillaume Tell.</i>
— « Dove sono »	<i>Nozze di Figaro.</i>
— « Ah non credea mirarti »	<i>Sonnambula.</i>

ARIA B. — « Sorgete, e in sì bel giorno »	<i>Maometto.</i>
— « Ah! sì, questo di mia vita »	<i>Zaira.</i>
DUETTO S. T. — « Amor, possente nume »	<i>Armida.</i>
DUETTO S. B. — « Di capricci »	<i>Matilde di Schabran.</i>
DUETTO T. B. — « All'idea di quel metallo »	<i>Barbiere di Siviglia.</i>

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Aria.

Romeo

là trai fe - de - li a - man - ti - go - dremo i

Sospensione e ripresa colla stessa
forza e col medesimo timbro.

Aggiungeremo eziandio alcuni particolari relativi allo sviluppo dei caratteri che questo genere comporta. Le frasi devono colorarsi per moduli, per progressioni, per inflessioni, anzi che per membri di frase. Egli è per questo che staccansi con *mezzi-respiri*, o con una semplice pausa, tutti i piccoli pensieri di cui ogni singola frase si compone. Il medesimo artificio giova a preparar le consonanti e a dare una certa finezza anche ai più piccoli brani di frase (1).

Il chiaroscuro, il piano e forte devono impiegarsi sempre per gradazioni ben condotte, non mai in modo duro ed urtante. Le note dovranno essere perfettamente legate tra esse, senza che alcuna separazione, alcuna scossa ne segni il passaggio. Gli slanci di voce, i suoni pesanti, le consonanti duramente articolate e l'esagerazione degli effetti si escluderanno senza eccezione da questo genere delicato.

La voce, nelle note elevate e sostenute, si dovrà diminuire sino al più sottile e più soave *pianissimo*. La bocca può facilitare questo *pianissimo* atteggiandosi quasi ad un sorriso.

I passi di grazia, discendendo, non si rinforzano mai.

Le note ripetute devono essere leggerissimamente toccate colla gola.

Il meccanismo del *canto di maniera*, che richiede sommanente la delicatezza e la finezza, esige che si economizzi la respirazione, che tutti gl'intervalli sieno condotti da facili movimenti degli organi, in vece ch'essere slanciati da colpi di petto; allora soltanto potranno eseguirsi i passi difficili ad intonarsi, i gruppetti molli, le terminazioni *piano* e le melodie che si cantano a *fior di labbra*, ed altri pezzi di *mezzo-carattere*.

Allorchè sono predominanti i portamenti di voce, questo genere chiamasi *canto di portamento*. In tale stile si adoperano spesso le appoggiature inferiori a qualsiasi intervallo; questo mezzo imprime dolcezza al canto (2).

Canto di bravura (3).

Il canto di bravura non è altra cosa che il canto di agilità, cui soltanto vengono ad aggiugnersi la potenza e la passione. L'artista può cantar di *bravura* ogni qual volta posseda una voce forte e piena, un'agilità spontanea e vigorosa, ardore e calore. In questo genere, lo slancio della passione si sposa al più ricco sfoggio di stile: arpeggi, volate, trilli, portamenti di voce grandiosi, colori vivi, accenti energici, ecc.

Il canto di bravura conviene ad ogni musica brillante ed appassionata.

Questo genere richiede che si rinforzino le note gravi dei passi discendenti. Nelle donne, i soli suoni di petto possono soddisfare a questo bisogno d'energia e di potenza.

Vogliamo qui inserire un'osservazione in parte tratta da Lichtenhal.

Lo stile di bravura applicato all'*agitato* comporta uno dei più appassionati movimenti della musica, e richiede non solamente fuoco ed abbandono, ma anche una specie di esaltazione e di delirio. Così quindi possono esprimersi con forza e verità il dolore, la collera, la gelosia e le altre passioni impetuose. Gli accenti, le sincopi, il tempo rubato, i timbri espressivi, alcuni abbellimenti bene appropriati alle parole ed eseguiti colla necessaria rapidità e forza, servono a dipingere il disordine e la foga delle diverse passioni.

Esempj: Terzetto, *Donna del Lago*;

Duetto, *Elisabetta*, fra Elisabetta e Norfolk.

Quando nel canto di bravura predominano i grandi intervalli melodici, esso prende il nome di *canto di slancio*.

Dopo un recitativo, è di grande scuola l'attaccare un motivo di forza con un passo di bravura.

BELLINI
Beatrice di Tenda
Duetto.

Beatrice. Rec^{to}

O - dio e li - vore? in - grato... nè il pensi tu nè il cre - di nè il pensi tu nè il cre - di

Esempj di passi di bravura

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina.

di tomba si - len - zio ge - lar gelar mi fa ah!

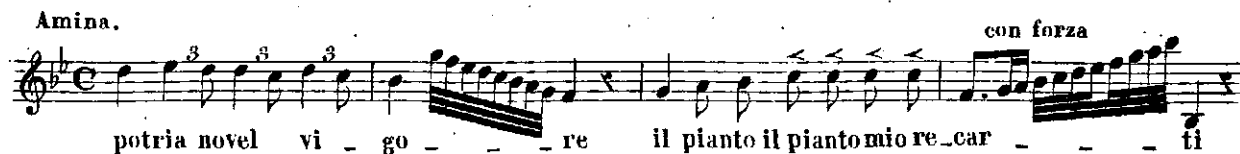
(1) Ritengo che il canto *miniato*, di cui parla Tosi per lo stile *da camera*, dovevasi certamente ottenere così.

(2) Esempio: ROMANZA. — « Assisa a piè d' un salice » ROSSINI.
CAVATINA. — « Il braccio mio » NICOLINI.
CAVATINA. — « Di tanti palpiti » ROSSINI.

PREGHIERA. — « Deh! calma, o ciel » OTTELLO, ROSSINI.
ARIA. — « Ombra adorata » ZINGARELLI.
TERZETTO. — « Giovinetto cavalier » CROCIATO, MEYERBEER.

(3) Garcia nell'*Otello*, le signore Catalani, Malibran, Grisi.

BELLINI
Sonnambula
Rondò.



ROSSINI
Otello
Aria Finale 2ª



Canti caratteristici, popolari.

Siccome i canti nazionali fanno essenzialmente parte dello stile fiorito, noi li collocheremo nella categoria di questo paragrafo. Questi canti sono per certo quelli che presentano una melodia la più caratterizzata. Dirò soltanto alcune parole sullo stile delle arie spagnuole, che m'è il più familiare.

Lo Spagnuolo semina il suo canto di molti gruppetti che attaccano le note, e di frequenti sincopi che cangiano di luogo l'accento tonico a fin di rendere più piccante l'effetto mediante un ritmo inatteso. Non è che al finir della frase che il canto coincide col basso. L'ultima sillaba del verso non cade sul tempo forte dell'ultima misura come in italiano, ma sull'ultimo tempo, cioè sul tempo debole della misura antecedente.

I coloriti sono vivi e decisi. Tutte le finali son brevi, eccetto nel *polo*, in cui l'ultima nota è lunga e tremolante. In quest'ultimo genere la voce prende una fisionomia melanconica. Gli altri generi son leggeri, voluttuosi e flessibili.

Le frasi finali dei canti di tale natura si terminano quasi sempre slanciando la voce sur un suono elevato ed indeciso, simile ad un piccol grido di gioja. Anche i Napoletani lo rendono egualmente; ma lo stile de' loro canti differisce meno che quello delle melodie spagnuole dallo stile regolare.

§ IV.

CANTO DECLAMATO.

I canti drammatici sono quasi sempre monosillabici; si può dire che escludono ogni agilità. Questo genere, fatto per sentimenti appassionati, si vale certamente degli accenti musicali, ma il suo principale effetto è basato sull'accento drammatico. Il cantante, in conseguenza, è in dovere di far convergere ogni cosa verso questo scopo. La sillabazione, la quantità grammaticale, la forza della voce ben graduata, i timbri, gli accenti arditi, i sospiri, le transizioni espressive ed inaspettate, finalmente alcune appoggiature e portamenti di voce, ecco gli elementi che abbisognano.

La dizione non deve essere soltanto giusta, ma altresì nobile, elevata; le forme caricate, triviali, esagerate, non convengono che alla parodia, ai *buffi caricati*. Per eccellere nello stile drammatico, ossia declamato, vuolsi un'anima bollente, una potenza gigantesca: l'attore deve costantemente dominare il

cantante (1). Si cercherà del resto di non affrontar questo genere se non con moderazione e riserva, conciossiacchè consumi rapidamente i mezzi vocali. Spetta l'adottarlo al solo cantante di solida complessione, ed al quale il lungo esercizio dell'arte sua ha fatto perdere la freschezza, la giovinezza e la flessibilità della voce. L'uso ne è riserbato all'ultimo periodo del suo talento (2). « Tutto quello che è di forza non è per li stessi mezzi che quello che è di grazia e di dolcezza ». (Anna Maria Celloni).

Stile buffo, o parlante.

Lo stile parlante è l'anima dell'opera buffa. Questo genere è monosillabico come il precedente, ma d'un carattere affatto opposto. Esige che le parole succedansi molto rapidamente con una perfetta nettezza (3).

In questo, ancor più che nella declamazione seria, dovranno predominare la parola e le intenzioni dell'attore comico.

In siffatto genere, lo spirito e l'estro comico domandano quasi imperiosamente di essere secondati dall'agilità degli organi vocali. Anzi le donne e i tenori non possono dispensarsene. Ed anche i buffi cantanti, se possiedono queste qualità, possono ritrarne grande profitto (4). Il solo buffo *caricato* o *comico* può parlare il canto, e quindi l'agilità gli è inutile. Egli deve, prima d'ogni altra cosa, essere comico. Si aspetta da lui l'estro buffonesco, i lazzi spiritosi, non l'eleganza del canto.

Pervenuto al termine di un lavoro ingrato e faticoso, non cerco dissimulare a me stesso tutto che la sua imperfezione lascia a desiderare: ancor prima di cominciarlo ne aveva compresa l'estrema difficoltà. Decomporre con precisione, ridurre in sistema onde metterli alla portata d'ognuno questi bei processi che i cantanti provetti impiegano le tante volte senz'altro studio che l'istinto dell'arte, ecco quanto tentai, quanto non ho sperato di saper fare.

Bastami pensare che forse ho presentato al pubblico gli elementi di un'opera utile, e che alcune questioni sollevate in questo metodo attireranno l'attenzione di maestri più capaci di risolverle. Non feci che abbozzare l'opera; la scienza ed il talento vi porran l'ultima mano.

(1) Duprez, e la signora Schroeder Devrient.

(2) La parte di Eleazaro nella *Juive*, le opere di Gluck, le arie « Rachel quand du Seigneur » della *Juive*: « Sois immobile et vers la terre » di *Guillaume Tell*: « Quand renaitra » di *Guido et Genevra*.

(3) Posar bene la voce e ben articolare ad un tempo sono due meriti rari bensì, ma tuttavia conciliabili e necessarissimi. Ne abbiamo una prova vivente fossero divisi dalle parole, intanto che gli organi dell'articolazione imprimono alle note il movimento delle consonanti (Vedasi, come un esempio, la nota 1.ª, pag. 40, Seconda Parte).

(4) Garcia, Pellegrini, Tamburini, Ronconi.

In questa seconda parte non altrimenti che nella prima, gli esempj devono trasportarsi secondo le diverse tessiture delle voci.

ESEMPJ DI CADENZE FINALI

s'in - vo - lo fe - del - ta
no non v'e pie - ta no a - me - ro che te
ca - pa - ce di fre - no il cor van - mi on - deg - gian - do il cor
non v'e pie - ta non v'e pie - ta
che l'e - gual non ha tan - ta in - fe - del - ta
e un ter - ri - bi - le guer - rier d'ar - dar m'ac - cen - de il cor
vo - la a tri - on - far e s'in - vo - lo
scio - gli leg - ge - ro il pie ca - da il ti - ran - no re - gno d'amor
vo - lo a tri - on - far sen - to in fiam - mar - si il cor
vo - lo a tri - on - far sol - ca l'im - men - so mar
li - be - ro cac - cia - tor sen - to in fiam - mar - si il cor

no il cor non ha il cor non ha ah! che mai sa - ra che mai sa - ra
no il cor non ha il cor non ha ah! che mai sa - ra che mai sa - ra
no il cor non ha il cor non ha ah! che mai sa - ra che mai sa - ra
no il cor non ha il cor non ha ah! che mai sa - ra che mai sa - ra

si fe - li - ce o - gnor fe - li - ce o - gnor
 del do - lor del do - lor
 bar - ba - ro do - lor si do - lor
 si la no - bi - le mer - ce la no - bi - le mer - ce
 si di pa - ce a - mor di pa - ce a - mor
 si col su - o can - tar col su - o can - tar
 a - do - ra - bi - le bel - tà a - do - ra - bi - le bel - tà
 e - i ne in - vi - ta a ri - de - re e scher - zar ne in - vi - ta a ri - de - re e scher - zar
 no per me non v'è mag - gior pe - nar no non v'è mag - gior pe - nar
 e - i ne in - vi - ta a ri - de - re scher - zar ne in - vi - ta a ri - de - re scher - zar
 dal pia - cer bal - zan - do va dal pia - cer bal - zan - do va
 non per me non v'è per me non v'è
 dal cor già sen - va dal cor sen - va
 si scher - zan - do va scher - zan - do va
 già crol - lan - do va crol - lan - do va
 già crol - lan - do va crol - lan - do va
 ah! scher - zan - do va scher - zan - do va
 dal pia - cer sal - tan - do va sal - tan - do va

un tra di - tor v'in - gan - ne - rà e un tra di - tor v'in - gan - ne - rà
 no per me non e per me non e
 no piacer no maggior non v'è mag - gior non v'è
 no pia - cer mag - gior non v'è mag - gior non v'è
 si fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà
 no per me non v'è per me non v'è
 no per me non v'è per me non v'è
 vanni on - deg - gian - do il cor vanni on - deg - gian - do il cor
 vam - mi on - deg - gian - do il cor on - deg - gian - do il cor
 ah tan - ta mi - a fe - li - ci - tà ah tan - ta mi - a fe - li - ci - tà
 vor - rei vor - rei con te re - star con te con te re - star
 deh! vie - ni vie - ni sul mio cor deh! vie - ni vie - ni sul mio cor
 vor - rei con te con te re - star vor - rei con te con te re - star
 fra le pal - me a tri - on - far fra le pal - me a tri - on - far
 fra le pal - me a tri - on - far fra le pal - me a tri - on - far
 si sa - rai sa - rai sa - rai mio cor pa - go sa - rai mio cor
 pa - go sa - rai sa - rai mie cor pa - go sa - ra - i sarai mio cor

pa - go sa - ra i sa - ra i mi - o cor pa - go sa - ra i sa - ra i mi - o cor
pa - go sa - ra i sa - ra i mi - o cor pa - go sa - ra i sa - ra i mi - o cor
di qua di la , vola il pensier di qua di la di qua di la vola il pensier vola il pensier di qua di la di qua di la
ei di nuo - vo an - cor an - cor ver - ra an - cor ver - ra
vo - la il pensier di qua di la vo - la di qua di la
va di qua di la di qua di la
gia fre - men - do va fre - men - do va fre - men - do va
non per me non v'e per me per me non v'e
vo - la il pensier di qua di la il pensier di qua di la
che fe - li - ci - ta fe - li - ci - ta
non per me per me non v'e pie - ta non v'e pie - ta
ahl v'in - gan - ne - ra v'in - gan - ne - ra
ahl v'in - gan - ne - ra v'in - gan - ne - ra
ahl v'in - gan - ne - ra v'in - gan - ne - ra

Ond'evitare che la voce non sia coperta dall'accompagnamento, il cantante non comincerà che alcuni istanti dopo battuti gli accordi.

guer - ra fu - ne sta - no *ritard.*
 estre ma guer - ra
 pal - pi - to all'ar - mi
 vie - ni inciam po

che do - lor! mi fa ge - lar
 che do - lor! sen - za dite che mai che ma - i fa - rò?
 tu - o bel cor fol - le ar - dor

del te - nero mio cor o - diar o - diar - mi al - lor
 o - diar - mi al - lor in tal do - lor

o - diar - mi ah non odiar - mi al - lor
 o - diar - mi al - lor

d'affan - - - - - no io d'affanno mo - ri - rò

per ples - - - - - so il cor ed ami - stà
Padora - - - - - to mio ben. il mi - - - - - o va - lor

mi tra - - - - - di del mio cor
do - - - - - ve an - drò? mo - - - - - ri - rò

ah! la vin - ce - rò
per me ah! sì per me can - giò
ah! io mo - ri - rò

fe - - - - - del - tà e - ter - no e - ter - - - - - no è il do - lor
e - ter - - - - - no il do - lor can - giò ah! can - giò
mor - rò di do - lor morrò di do - lor
amor ei con - du - rà im - plo - - - - - ro im - plo - - - - - ro o - gnor

ah! can_giò
e - ter - - - - - no il do - lor e - ter - no il do - lor

sem - pre sem - pre pe - nar per te
bril - la il guar - do e bal - za il cor
risve - glia nel pen - sier
e vo - la al ciel vo - la vo - la al ciel
ondeg - gia nel se - no ondeg - gia nel se - no il cor
ser - ban no - vel lo a - mor
o - mag - gio e - fel - del - tà

bril - la il guar - do e bal - za il cor
l'egua - le non si dà

ta - ci o cor mo - ri - rò
ta - ci o cor sa - ra - i men cru - del

sen - to sen - to lan_guir
 sen - to lan_guir e a - mor
 sen - to lan_guir m'incal - za o - gnor
 Par - mi d'a - mor on_deg - gia il mar

ah! Pes - ser mobil mo - bil e in - fe - del

che di - rà che fa - rò

lunguissima
 te - co o - gnor

conten - ta conten - ta contenta io mo - ri - rò
 va - cil - lare fan - no il mio cor
 var - ca i mon - ti e il mar

cagion del fier del fier do - lor

l'in - cer - - - to cor ra - - - pido spa - ri
 non in - du - giar ah! spa - ri

ah sen - za po - ter mo - rir
 sen - za poter mo - rir
 ah il segre - to del mio cor
 ah di gioja pal - - pi - tar
 ah di gio - ja pal - pi - tar
 e gra - - - to ognor con te
 non vi - di più

del valor del va - lor il fie - - - roar - dor

noi spe - ra - re non tar - dar
 che do - - lor che do - - - lor
 in fe - - - del - tà qua - - - le orror

a Tempo. ritard.

o - diar - mi al - lor non o - diar - mi al - lor non o - diar - mi al - lor

o - diar - mi al - lor non o - diar - mi al - lor non o - diar - mi al - lor

ah! che gio - va il pal - pi - tar

ah! che gio - va il pal - pi - tar

Canto. lunga

l'es - ser mo - bil ed in - fe - del

Clarinetti.

Accomp.

ah! la fiam - ma la fiam - ma del tuo cor

ah! la fiam - ma la fiam - ma del tuo cor

perdon ah! ah!

perdon Signor perdon

ah! perdon del mio fal - lir Si - gnor per - don

ah! perdon del mio fal - lir Si - gnor per - don

sem - pre con te re - star sem - pre con te sem - pre con te re - star

sem - pre con te re - star sem - pre con te sem - pre con te re - star

e - ter - no è il do - lor

e - ter - no è il do - lor

assai legato

il cor non ha non ha
 il cor non ha non ha

trovar pietà trovar tro - var pie - tà
 trovar pietà trovar tro - var pie - tà

e fa sperar e fa spe - rar
 e fa sperar e fa spe - rar

e fa sperar e fa spe - rar
 e fa sperar e fa spe - rar

il ca - - - pi - rà il ca - - - pi - rà
 il ca - - - pi - rà il ca - - - pi - rà

a - - - men a - - - men
 a - - - men a - - - men

di gio - - - ja pian - - -
 Accomp:

- - - ge - rà pian - ge - rà pian - ge - rà

Sino a questo punto non abbiamo presentato che precetti isolati; abbiamo enumerato i diversi elementi che compongono l'esecuzione: ora ci poniamo ad esaminare queste parti ne' loro rapporti coll'insieme. Per conoscere a fondo tutte le risorse d'una pratica dotta, converrebbe analizzare attentamente una serie di capi d'opera, sotto la direzione di un maturo artista; cui non abbiamo qui la pretesa di rimpiazzare. Nelle indicazioni che accompagnano i pezzi, offerti allo studio degli allievi, non ci lusinghiamo di sempre determinare i migliori mezzi di rendere la melodia, nè tampoco di esporre completamente la nostra individuale maniera di sentirla. Tentiamo solamente di far comprendere con alcuni esempj in qual modo

l'allievo possa applicare all'esecuzione i differenti principj stabiliti da codesto metodo, ed in quale disposizione d'animo debba accingersi allo studio di un pezzo qualunque. Abramo è partito onde andar ad eseguire l'ordine che ricevette, d'immolare il figlio. Sara, che il poeta suppone consapevole del suo infortunio, ricerca dovunque Isacco: il pezzo seguente racchiude l'eloquente pittura de' suoi tormenti. Il più pericoloso scoglio nell'espressione de' sentimenti energici si è l'esagerazione o la trivialità. Si evita principalmente quest'ultimo difetto col nobilitare, mediante la purezza e la perfetta correzione dello stile, tutto che l'espressione potrebbe avere di troppo semplice e di volgare.

Sacrificio d'Abramo
 Scena ed Aria per Sop.
 Poesia di METASTASIO.
 Musica di CIMAROSA.

Largo espressivo.

SARA Recit.
mezzo forte. lunga prep. dalla consonante P. si tronchi il Mi appena preso, ma senza scossa. lunga prep. dell'M. si tronchi leggermente la nota. si eviti la scossa che potrebbe risultare pel suono dal raddoppiamento della consonante. *piano.* *lento.* l'appoggio più lunga note lente ed eguali. *piano e portato.*

Chi per pie-tà mi di-ce il mio fi-glio che fa? ser-vie pa-sto-ri in-vi-o-din-

contrazione di due vocali sotto la stessa nota.

Originale.
 Chi per pie-tà mi di-ce il mio fi-glio che fa? ser-vie pastori inviodin-

piano. *lento piano.* *respirazione: lunga.* *messa di voce a inflessioni.* *forte.*

-tor-no e al-cun non rie-de! ah! for-se pie-to-so o-gnan-ne-vi-ta

-torno ealcunnonrie-de ah! for-se pie-to-so o-gnan-ne-vi-ta

I portamenti di voce grandiosi. In questo passo conviene spiegare tutta la potenza di voce e di articolazione.

lento. *sospiro.* *voce vigorosa.* *forte.* *FF* *piano.* *sospiro d'angoscia estrema.* *m. forte.* *forte.*

ah! l'inno-cen-te già spi-rò for-se l'alma in man del padre ah forse oh di-o! che dolor!

ah! l'inno-cen-te già spi-rò for-se l'alma in man del padre ah forse oh di-o! che do-lor!

a tempo.

lacrime e desolazione.

p *eccessivamente legato.* *mezzo respiro.* *2* *monotono che attacca la nota.* *rall. appena* *inquietudine.*

chi mi conso - - li non si tro - va per me almen di

chi mi con - - so - li non si tro - va per me almen di

crus.

parole decise e brevi.

All.^o *quasi svenendo.* *lento*

tan - ti! almen tornar ve - des - si! eccone un si cerchi chie - dasi non ho

tanti al - meno tornar ve dessi! eccone un si cerchi chiedasi non ho

All.^o

forte *inquietudine.* *sostenuto, piano.* *monotono* *2* *molle lento.* *lento*

cor pasto - ri ah! tre - mo d'ascoltarla ri - posta ah! perchè ma - i si con - fusi tor - nate

cor pastori ah! tremo d'ascoltarla rispo - sta ah! perchè ma - i si con - fusi tor - nate

All.^o *F*

voce piena e imperativa. *nota prolungata.* *prolungata.* *piano.* *leggera.*

dov'è A - bram? che ve - deste? oh! Dio par - la - te,

dov'è A - bram? che ve - deste? oh! Di - o par - late,

F

*espirazione per
terminar (questa
nota che deve esser
molto lunga.*

Ah! parla-te! ah! par-la-te,

All.^o agitato.

Ah! parlate! ah! par-late,

p cres: p cres:

*voce piena,
portamenti di voce molto energici.*

deh! par - - la - - te che for - se ta - cen - do

deh! par - - la - - te che for - se ta - cen - do

*es. di tempo
rubato.*

*leggera variante
della misura 8.*

men pie - - to - - si più bar - ba - ri sie - te deh! par - la - te che for - se ta -

men pie - - to - - si più bar - ba - ri sie - te deh! par - la - te che for - se ta -

piano

la risposta alle
misure 15 e 16 più
accentuata e
leggermente variata.

voce possente.

- cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri sie - te men pie - to - si più

- cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri sie - te men pie - to - si più

la forza del Sol deve
risultare principalmente
dalla preparazione del B.

piano.

bar - bari sie - te ah! v'in - ten - do ta -

bar - ba - ri sie - te ah! v'in - ten - do ta -

quest'appoggiatura presa
senza portamento di voce.

Timbro chiuso
potente.

voce toccante e
supplichevole.

cres: forte. piano.

- ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

- ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

Questo membro di frase più accentuato che non alle misure 29 e 30.

f espirazione prima e dopo la nota.

mf piano.

di - te che il fi - glio mo - ri h! ah! deh! par - la - te che for - se ta -

di - te che il fi - glio mo - ri ah! deh! par - la - te che for - se ta -

f estendendo il Sol.

vivo.

- cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri sie - te men pie -

- cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri sie - te men pie -

stendendo la voce.

stendendo la voce.

nessa di voce della maggior durata possibile.

queste due Iherome Mi e Fa, tenite ed eguali. Il Fa assai pieno.

declamato piano.

- to - si più bar - bari sie - te oh Di - o par - la - te par - la - te ah v'in -

- to - si più bar - ba - ri sie - te oh Di - o par - la - te par - la - te ah v'in -

p
 - ten - do ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri deh par - -

p
 - ten - do ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri deh par - -

a piena voce.
 variante alle misure
 49 e 50.

piano, martellate.
 - la - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - si più bar - ba - ri sie - te oh

piano, aspirando l'attacco del Fa.
 - la - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - si più bar - ba - ri sie - te oh

Si può accentare la 1^a la 2^a o la 4^a nota di ogni quarto.

aumentando l'accento.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

variante.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

variante.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

aumento di accento.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

variante.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

leggero, e rall.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

suono filato.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

voce chiusa ed agitata.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

sempre piano.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

suoni battuti.
 Di - o par - la - te oh Di - o ta - - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

stendendo la voce.

singulto.
singulto.

- ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri no non mi

- ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri no non mi

forte.

tutta la frase a piena voce.

di - te che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo -

di - te che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo -

F *FP* *>P* *FP* *FP*

- ri

- ri

F

A 45082 *FP* *FP* *FP*

note di petto e...
ben tenute.
rinf:

Piano.
mezzo respiro dopo
il portamento di voce.
Timbro aperto.

col canto.

So che spi - ra quell' o - - - stia sì

So che spi - ra quell' o - - - stia sì

preparazione lenta,
legata, e gradualmente
accelerata.

con tenerezza.
a tempo. piano.

ca - - - ra, so che spi - ra quell' o - stia sì

ca - - - ra, so che spi - ra quell' o - stia sì

piano. cres: ansietà crescente.

ca - ra veg - - go il san - gue che tin - ge quell' a - - ra

ca - ra veg - go il san - gue che tin - ge quell' a - ra

esclamazione di
vivissimo dolore.

95

sfinita,
spirante.

si pronuncii l'i come un
il francese, senza però
chiudere le labbra.

rall:
dimin:

voce supplichevole.

già spi-ra oh Di - - o! deh par - -

già spi-ra oh Di - - o! deh par - -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, followed by a second vocal line, and a piano accompaniment at the bottom. The vocal lines contain the lyrics 'già spi-ra oh Di - - o! deh par - -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Performance markings include 'sfinita, spirante.' above the first vocal line, 'FF' above the second vocal line, and 'rall: dimin:' above the piano accompaniment. A note above the second vocal line includes the instruction 'si pronuncii l'i come un il francese, senza però chiudere le labbra.' The page number '95' is in the top right corner.

con spavento.

- la - - te ta - ce - te v'in - ten - do non mi di - - te

- la - - te tace - te v'in - ten - do non mi di - - te

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, followed by a second vocal line, and a piano accompaniment at the bottom. The vocal lines contain the lyrics '- la - - te ta - ce - te v'in - ten - do non mi di - - te'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The instruction 'con spavento.' is centered above the first vocal line.

che il fi - gli o - ri non mi di - te che il fi - gli o - ri ah! par -

che il fi - gli o - ri non mi di - te che il fi - gli o - ri ah! par -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, followed by a second vocal line, and a piano accompaniment at the bottom. The vocal lines contain the lyrics 'che il fi - gli o - ri non mi di - te che il fi - gli o - ri ah! par -'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking 'p' is visible above the piano accompaniment.

cres: cres:

- la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri

- la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri

p rall: 6

sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta -

sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta -

voce concentrata, suoni martellati. voce distesa.

a tempo.

- ce - te, ah! v'in - ten - do ta - ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo -

- ce - te ah! v'in - ten - do ta - ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo -

attaccando vi =

- rì no no no non mi di - teche il fi - glio mo - rì no no no non mi
 - rì no no non mi di - teche il fi - glio mo - rì no no no non mi

= gorosamente le cadenze finali.

di - teche il fi - glio mo - rì non mi di - teche il fi - glio mo - rì non mi
 di - teche il fi - glio mo - rì non mi di - teche il fi - glio mo - rì non mi

di - teche il fi - glio mo - rì che il fi - glio mo - rì
 di - teche il fi - glio mo - rì non mi di - teche il fi - glio mo - rì

Carolina, figlia di un ricco negoziante, viene diman- data in matrimonio, nel momento stesso che ella ha spo- sato Paolino, impiegato presso suo padre. Nel punto di fuggire colla giovane consorte, Paolino le racconta le di- sposizioni prese onde assicurare il loro ritiro, e cerca di vincere gli scrupoli della moglie colla più viva tene-

rezza, e la più dolce persuasione.

Una voce gentile e tenera, fioriture ed accenti imi- tativi, colorito or delicato ed or vigoroso, son questi i mezzi che faranno spiccare la vera tinta di questo pezzo e la sua vaghezza.

CIMAROSA.
Matrimonio segreto.
Aria per Tenore.

Andante sostenuto.

The score consists of two systems. The first system has a vocal line (Tenor) and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

PAOLINO. *Con tenerezza:*

piano. *piano.* *mezzo respiro.* *piano.* *dolce, legato assai.* *truncando leggermente.*

Pria che spunti in ciel l'au_rora in ciel l'au-ro-ra cheti che_ti a len - - to

ORIGINALE.

Pria che spunti in ciel l'au - ro-ra in ciel l'au - ro-ra cheti che_ti a len - - to

The score features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. It includes performance instructions such as 'piano', 'mezzo respiro', and 'truncando leggermente'. The lyrics are: 'Pria che spunti in ciel l'au_rora in ciel l'au-ro-ra cheti che_ti a len - - to'.

Con mistero.

piano, sostenuto. *forte.* *mezzo respiro.* *portamento di voce energico e rapido.* *ritenuto, rinforzando.*

pas - so che_ti che_ti a len - to pas - so a len - - to pas - so

pas - so che_ti che_ti a len - to pas - so a len - - to passo

The score continues with a vocal line and piano accompaniment. It includes performance instructions like 'piano, sostenuto', 'forte', 'ritenuto, rinforzando'. The lyrics are: 'pas - so che_ti che_ti a len - to pas - so a len - - to pas - so'.

Con tenerezza,
piano.

pianissimo,
rapido,
sciolto.

scendere_ mo fi - - no ab_basso che nessun ci sen - - ti_rà

scen_dere_mó fi - - no ab - basso che nessun ci sen - - ti - rà

Agitazione di speranza
accel: ritard:

voce carezzante.

che nessun ci sen_tì_rà scenderemo scende_remo che nessun ci sen - ti -

che nes - sun ci sen - ti - rà scenderemo scende - re - - mo che nes - sun ci sen - ti -

piano.

piano.

- rà sorti_re_mo pian pia_ni_no per la porta del giar_di_no

- rà sor_ti_re_mo pian pia - ni_no per la porta del giar - di - no

forte.

mezza voce.

tutta pronta una ca_rozza là da noi si tro_ve_rà là da noi si trove - rà chiu_si in

tutta pronta una ca - rozza là da noi si tro - ve - rà là da noi si tro - ve - rà chiu - si in

piano. mezzo forte. cres.

quel - la il vettu - ri no per schi - var qua lunque in toppo per schi - var qua - lunque in

quel - la il vettu - ri no per schi - var qua lun - que in toppo per schi - var qualunque in

forte. fortissimo. falsetto. petto.

toppo i ca - val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - cie -

top - po i ca - val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - cie -

FP FP FP FP FP FP FP FP

piano. cres. piano.

-ra sen - za po - sa cac - cie - ra da u - na vecchia mia pa -

-ra sen - za po - sa cac - cie - ra da u - na vec - chia mia pa -

voce carezzante. piano. cres. suoni ondulati.

-rente buo - na donna e as - sai pieta - sa ce n' andremo ca - ra sposa e sta - re - mo che - ti

-rente buo - na don - na as - sai pieta - sa ce n' andremo ca - ra sposa e sta - re - mo che - ti

lâ ca - ra spo - sa ca - ra spo - sa e sta - re - - - mo che - ti

lâ ca - ra spo - sa ca - ra spo - sa e sta - re - mo che - ti

falsetto.....ritard^o... a tempo.

lâ e stare - - - mo che - ti lâ e stare - mo che - ti

lâ e sta - re - - - mo, che - ti lâ e sta - re - mo che - ti

All^o vivace.

lâ e sta - re - mo cheti lâ e stare - mo che - ti lâ.

lâ e sta - re - mo che - ti lâ e stare - mo che - ti lâ. All^o vivace.

Emozione repressa.
a rigor di misura.
piano.

Co - me poi s'a - vrà da fa - re pen - se - re - mo a - men - te cheta.

Co - me poi s'a - vrà da fa - re pen - se - re - mo a - men - te cheta.

molto marcati gli accenti
sui tempi deboli.
voce distesa.
piano.

Spo-sa ca-ra sta pur lie-ta che l'a-mor ci as-si-ste-

voce distesa su
queste piccole frasi.
piano.

-ra spo - - sa ca-ra sta pur lie-ta sta pur

forte.

cres.

assai marcate queste note.

lieta che l'a-mo-re che l'a-mor ci as-si - - ste - ra ci as-si-ste - ra ci as-si-ste - ra

voce ben sostenuta.
piano.

Pria che spunti in ciel l'au-

dol.

ro-ra ca-ra spo-sa sen-ti be-ne soti.

ro-ra ca-ra spo-sa sen-ti be-ne soti.

voce assai sostenuta, sempre cres.

remo pian pia - ni - no per la por - ta del giar - di - no che - ti che - ti a len - to

re - mo pian pia - ni - no per la por - ta del giar - di - no che - ti che - ti a len - to

voce piena. dimin.

pas - so scen - de - re - mo fi - no ab - bas - so che nes - sun ci

pas - so scen - de - re - mo fi - no ab - bas - so che nes - sun ci

piano. pp cres. F

sen - ti - rà che nes - sun ci sen - ti - rà pronta pronta la ca - roz - za là da

sen - ti - rà che nes - sun ci sen - ti - rà pronta pronta la ca - roz - za là da

cres.



noi si tro - ve - rà là da noi si tro - ve - rà

noi si tro - ve - rà là da noi si tro - ve - rà

piano. cres.

scen - de - re - mo sor - ti - re - mo sor - ti -

scen - de - re - mo sor - ti - re - mo sor - ti -

mezzo forte. cres. F.

- re - mò pia - no pia - no a pas - so len - to che nes - sun ci sen - ti - rà

- re - mò pia - no pia - no a pas - so len - to che nes - sun ci sen - ti - rà

p cres.

frase a piacere. suono filato portando la voce.

spo - sa ca - ra sta pur lie - ta che l'a - mor ci as - si - ste.

a piacere.

spo - sa ca - ra sta pur lie - ta che l'a - mor ci as - si - ste.

col canto.

primo tempo. piano. cres.

-rà sor-ti-re mo pian pia - ni - no per la por-ta del giar-di - no

-rà sor-ti-re mo pian pia - ni - no per la por-ta del giar-di - no

piano. cres. *f* *Λ* *Λ* *Λ* *Λ* *>* *o* *o*

pian pianino pian pia - ni - no pronta pron - ta la ca - roz - za là da noi si tro - ve - rà

pian pianino pian pia - ni - no pronta pron - ta la ca - roz - za là da noi si tro - ve - rà

cres.

a piacere. suoni ondulati. la preparazione del trillo dovrà essere dolce legata e gradualmente accelerata. lento. con brio. *truncato leggiermente il nu. si respiri.*

spo - sa ca - ra sta pur

spo - sa ca - ra sta pur

col canto.

dolce. *si respiri.* rapido e con forza. 4° Tempo.

lie - ta che l'a - mor ci as - si - ste - rà

lie - ta che l'a - mor ci as - si - ste - rà

Aria per mezzo soprano,
composta da CRESCENTINI
ed inserita nella
Giulietta e Romeo
di ZINGARELLI.

Andante sostenuto.

ROMEO.

sospira prima della
sillaba del.

ORIGINALE.

Andante sostenuto.

I - do - lo h' del mio cor deh!

I - do - lo del mio cor deh!

ve - di il pian - to mi - o, h' i gemi - ti il do - lor h' del tu - o fe - del h' i - do - lo

ve - di il pian - to mi - o, i ge - mi - ti il do - lor del tu - o fe - del i - do - lo

dol.

h' del mio cor deh ve - di il pianto mi - o, i ge - mi - ti il do - lor del

del mio cor deh. ve - di il pianto mi - o, i ge - mi - ti il do - lor del

portamento di voce tremolo e piano.

tu - o fe - del.

tuo fe - del.

Recitativo.

Allegro moderato.

smorz.

Recitativo.

forte.

Ma che va - le il mi - o duol! mia bella
 Ma che va - le il mio duol! mia bel - la

dol. *f*

suoni prolungati.

messa di voce con inflessioni.

speme io ti sen - to mi chia - mi a se - guir - ti fra l'ombre
 speme io ti sento mi chiami a se - guir - ti fra l'ombre

Risoluto.

eb - ben, m'a - spet - ta, ti se - gui - rò se a te com - pagno in
 eb - ben, m'a - spet - ta, ti se - gui - rò se a te com - pagno in

crest. f

rinf.

dim. *p*

vi - ta non mi vol - le la sor - te te - co m'uni - sca al men pieto - sa morte
 vi - ta non mi vol - le la sorte te - co m'uni - sca al men pieto - sa morte

f

Andante sostenuto.

con anima.

Tranquil - lo io son, fra po - co te - co sa - rò, mia vi - ta.

Tranquillo io son, fra po - co te - co sa - rò mia vi - ta.

lento.

acco - gli in - tan - to mia spe - me, a - ni - ma mi - a, ac - cogli in -

ac - cogli in - tan - to mia spe - me, a - ni - ma mi - a, ac - cogli in -

lento.

tanto questo ch'io per te ver - so ul - ti - mo pian - to.

tan - to que - sto ch'io per te ver - so ul - ti - mo pian - to,

p
largo assai.

RONDO.

Andante mosso.

f **esaltazione.**

Om - bra a - do - ra - ta a -
Om - bra a - do - ra - ta a -

-spet - ta, te - co sa - rò in - di - vi - so, nel for - tu - na - to e -
-spet - ta, te - co sa - rò in - di - vi - so, nel for - tu - na - to e -

con potenza e calore.
- li - so a - vrà con - ten - to il cor.
- li - so a - vrà con - ten - to il cor.

distendendo la voce.
ombra a do - ra - ta a - - - - - spet - ta te - co sa - rò in - di - vi - so,
ombra a do - ra - ta a - - - - - spet - ta te - co sa - rò in - di - vi - so,

dolce. cres. cres. p cres.

nel for-tu - na - to e - li - so a - vrà con - ten - to a - - - vrà con - ten - to il

nel for-tu - na - to e - - li - - so a - vrà con - ten - to a - - - vrà con - ten - to il

F **F** **F**

cor a - - vrà con - ten - to il cor.

cor a - - vrà con - ten - to il cor.

m. voce. leggere. voce piena.

Là, tra i fe - de - li a - man - ti ci ap - pre - - - sta a mor - di - let - ti, go - dre - moi dol - ci i.

Là, tra i fe - de - li a - man - ti ci ap - pre - sta a - mor di - - let - ti, go - dre - moi dol - ci i.

p mezzo respiro.

- stan - ti, là, tra i fe - de - li a - man - - - ti go -

- stan - ti, là, tra i fe - de - li a - man - ti go -

la lunghezza del punto coronato costringe a prender fiato prima della sillaba man; però questo errore non deve essere avvertito dall'uditore.

rinforz. voce

_dre_mo i dolci i - - stan - ti, de' più inno_centi af - fet - ti e

_dre - mo i dol - ci i - - stan - ti, de' più in no_cen - ti af - - fet - ti e

piena e sonora

l'e_co a noi d'in_tor - no ri - suo - - ne - rà d'a - mor, ri -

l'e_co a noi d'in_tor - no ri - suo - - ne - rà d'a - mor, ri -

rinforz.

- suo - - - - - ne - - - - - rà ri -

- suo - - - - - ne - - - - - rà ri -

dim. con grazia

- suone - - - - - rà d'a - - - - - mor. ombra a_do_ra - - - - - ta a - - - - - spetta

- suo - - - - - ne - - - - - rà d'a - - - - - mor. ombra a_do_ra - - - - - ta a - - - - - spetta

dol.

te - co sa_rò in di - vi - so nel for - tu - na - to e - li - so a - vrà con - ten - to a -

cres. - vrà con - ten - to il cor, *forte* a - vrà con - ten - to il cor, *dolce* a - *cres.*

f - vrà con - ten - to il cor, a - vrà con - ten - to il cor, a -

- vrà con - ten - to il cor.
- vrà con - ten - to il cor.

Il pezzo che segue appartiene alla maniera del secolo passato, e ne offre un rimarchevole modello. Me lo porse Giovanni Battista Velluti, che solo in oggi possiede i segreti di questa scuola estinta. Velluti, l'ultimo celebre musico dell'Italia, nacque nel 1784 a Monterone nella marca d'Ancona. Vive ritirato sulle rive del Brenta.

Romanza nel Tebaldo e Isolina di MORLACCHI

lettere lentamente pronunciate.

con disperazione. forte con sorpresa piano Timbro chiuso

Mo_rir ciel qual concerto

FLAUTO

ARPA

dimin. e ritard.

suoni espansivi. dolce suono lento piano. Timbro aperto Note lente ed eguali ispirando con scossa s'inspira

si inspira con scossa di gioia Lo conosco lo sento nel mio cuore è la mano d'Isol

dopo il canto dopo il canto

Qui abbisognano due timbri, il timbro aperto pel se ed il chiuso imitando i suoni dell'armonica pel passo di grazia. La sillaba na breve e delicata.

suoni chiusi cres. dimin. Questo passo devesi eseguire con movimenti di gola assai morbidi questo quattro note eguali li e legati; ma senza portamento di voce.

li na è il suo no il suo no del la

colla parte

Timbro potente e chiaro.

_mor ah! che la prima volta che l'in - te - si e che di lei m'ac-

suoni d'Armonica. *f* forte piano fango ristretta. suoni pastosi. *pp* espirazione leggera Timbro aperto.

- ce - - - si e - ra un can - - - to h'ma allor e - ra fe -

dopo la parola accesi ritard?

Nota e sillaba leggere appoggiatura rapida senza portamento di voce. pianiss? dopo l'accompagnamento. ispirando con sorpresa. Faringe ristretta. ispirando la risonanza dell'a sul fa. leggere questa sillaba

- li - ce or tri - sta e so - - - la forse a me for - se a me pe - n - sa

note legate, eguali e legger - mente chiuse. dopo il canto

voce melanconica.

fisionomia ridente
espansione dell'anima

distendendo la voce su tutte le note.

slancio.

rall^o

Timbro aperto

e il su - o do - lor con - sola ca - ro

And^{te} mosso.

faringe ristretta.

sonore *ff*

molle il *ff*
rinf^o

suono lu - sin - ghier dolce o - gner mi scen - de al cor dol - ce o -

colla parte

Suoni flautati smorzando

cres. *f*

p flautati

- gner mi scen - de al cor tu ri - chia - mi al mi - o pen -

de al cor tu ri -

inspirazione dopo il portamento vivace.

faringe ristretta

dolce *cres.* *mf*

... sic i pia - cer d'un ca - sto a mor quel bel di che ci ra - pi di sua

... cer d'un ca - - - - - sto a - mor

P F P F

Bocca ridente.
Faringe ristretta.
Movimenti leggeri della laringe. Arpeggio portato.

sf *sfz* *f* *mf* *f* *mf*

pura vo - - - - - lut - tà h! Do - ve an - dò h! Do - ve an - dò do - h! ve an -

sf *sfz* *f* *mf* *f* *mf*

sf *sfz* *f* *mf* *f* *mf*

sempre secondando il canto

tenuta *forte* *6 note rapide* *si respiri* *piano* *lente*

sf *sfz* *f* *mf* *f* *mf*

- dò do - ve andò mio ben quel di h! a - - h! mai più h! a - - h! mai più a - - h! mai

sf *sfz* *f* *mf* *f* *mf*

sf *sfz* *f* *mf* *f* *mf*

sempre secondando il canto

f *rall.*

più no no mai più ri - tor - ne - - rà mai più mai più a - h! mai

colla parte. *a tempo.*

si tronchi il suono con un'esclamazione

f *adagio* *inflessioni* *forte.*

più ri - tor - ne - - rà a - - - h! mai più nono mai più ri - tor - ne -

faringe ristretta. suoni flautati *si prepari la consonante M senza re-spirare.* *si ispiri*

- rà .

Assur, divorato da ambizione ed orgoglio, perseguita con odio implacabile colui che, elevandosi al trono, ha annichilato il suo potere. Egli ha diggià fatto morir di veleno il vecchio re Nino nella speranza di impadronirsi dello scettro; ora, medita l'assassinio del nuovo re. Quando sta per penetrare nella tomba del monarca assiro, dove si lusinga sorprendere la sua vittima, è colpito improvvisamente da un turbamento misterioso, l'immaginazione gli presenta de' terribili fantasmi.

La brama di vendetta, l'ira, il terrore profondo, il delirio, il timor della morte, la preghiera supplichevole, sono tutti colori diversi, che tingono alternativamente codesta scena appassionata.

Allorchè sentimenti diversi, ma leggermente distinti, succedonsi l'uno all'altro, è dovere dell'allievo non solamente di caratterizzarli, ma altresì, per così dire di spazieggjarli, acciocchè una soverchia precipitazione non faccia che un effetto distrugga l'altro, e confonda le impressioni degli uditori.

Con risoluzione

Timbro rotondo, potente.

ROSSINI
Semiramide
Scena e Aria
per basso

ASSUR. Recit. *pauza.* *alquanto lunga.* *alquanto lunga.* *breve.* *alquanto lunga.* *lunga.*

Sì, vi sa - rà ven - det - ta, io vi vo an - co - ra, io so - lo ba - sto

Originale.

Sì, vi sa - rà ven - det - ta, io vi vo an - co - ra, io so - lo ba - sto

lunga. *lunga.* *lunga.* *3* *le note basse lente e piene.* *con ira.* *Timbro rotondo e aperto.*

per i - gno - ta vi - a di Ni - nonella tomba là si di - scende io so - lo l'empio a sve -

per i - gno - ta vi - a di Ni - no nel - la tomba là si di - scende io so - lo l'empio a sve -

dopo il canto

duramente minaccioso, breve.

- nar, a ven - di - car - mi io vo - - - lo tre - mi Ar - sa - ce

- nar, a ven - di - car - mi io vo - - - lo tre - mi Ar - sa - ce

con sorpresa

quasi sforzandosi di sbarazzarsi della visione.

esclamazione quasi parlata

ah! che mi_ro! là su quella soglia e chi! folle de_li_ro

ah! che miro! là su quel la so_glia e chi! folle de_liro

dopo il canto

imitando lo sforzo di chi lotta

atterrato

quasi parlato
Timbro cupo scolorato
pausa lunga.
breve queste due note.

qual ma_no man di fer_ro mi re_spinge e chi! desso

qual ma_no man di fer_ro mi re_spinge e chi! desso

con sorpresa.
lunga e sostenuta

come affa-scinato.
lento

Timbro chiuso potente

quasi delirante

incalzando

rotondamente

forte

T. Aperto

des_so oh quai sguardi! un brando ei stringe s'avventa a me fug_gia_mo

desso oh quai sguar-di un brando ei stringe s'avventa a me fug_giamo

grido di terrore
lento
disperatamente
supplicando
dolorosamente
Timbro Aperto potente
Timbro rotondo

T.R.

ah! ch'ei m'ar_re_sta la_sciami il crin m'af_fer_ra! d'un

ah ch'ei m'ar_re_sta lasciami il crin m'af_ferra d'un

potente.
T.C. scolorato, concentrato
soffocato con voce commossa, con angoscia, stringendo a poco a poco

piè sfon_da la terra l'a_bisso ei me l'ad_di_ta ei mi vi spinge ah!

piè sfon_da la terra l'a_bis_so ei me l'ad_di_ta ei mi vi spinge ah!

delirante
T.R. aperto
lento
appiègrata
Si eseguisca molto lentamente questo passo benchè scritto in semicrome e bisicrome. Molto sostenuto il do del gruppetto
lunga
supplichevole
T.C. scolorato
T.C. pieno

nò Ciel nè poss' i_o da lui fuggir come sal_varmi? oh Dio!

nò Ciel nè poss' i_o da lui fuggir co_me sal_varmi? oh Di_o!

All.^o agitato

T.C. scolorato *p* T.C. pieno *cres.* T.C. scolorato *forte*

Deh ti ferma ti placa per do - - na toglia me quell'orri - bile a -

Deh ti ferma ti placa per do - - na toglia me quell'orri - bile a -

come oppresso
Voce tronca dall'espiazione.

T.A. scolorato piano *espirazione* T.C. potente *mezzo forte* T.C. scolorato voce distesa

- spet - to quell'ac - cia - ro già sen - to nel pet - - to quell' a - bis - somi col - ma d'or -

- spet - to quell'ac - cia - ro già sen - to nel pet - - to quell' a - bis - so mi col - ma dor -

T.C. pieno *respirazione dopo il portamento di voce.* T.C. scolorato piano T.C. pieno T.C. scolorato *l'accento spostato dalla sincope*

- ror al - la pa - ce dell'om - bre ri - tor - - na ah pie - tà dell'oppresso mio

- ror al - la pa - ce dell'om - bre ri - tor - - na ah pie - tà dell'oppresso mio

T.C. pieno
rinf. T.C. scolorato
piano

cor ah pie-tà ah pie-tà ah pie-tà dell'oppres-so mio cor deh ti

cor ah pie-tà ah pie-tà ah pie-tà dell'oppres-so mio cor deh ti

T.C. pieno
forte T.C. scolorato
piano piano crescendo
finito

ferma ah! ti placa ei mi-naccia deh perdona toglia me quell'or-ri-bil a-

ferma ah! ti placa ei mi-naccia deh per-dona toglia me quell'or-ri-bile a-

suono filato con inflessioni
T.C. pieno

piano rinforz. forte T.C. scolorato.
piano T.C. pieno
mf espirazione T.C. scolorato
diminu.

-spet - - to al-la pa-ce dell'om-bre ri-tor - na ah! pie-tà dell'oppresso mio

-spet - - to al-la pa-ce dell'om-bre ri-tor - na ah! pie-tà dell'oppresso mio

mezzo forte piano *cres.* *sf* piano

cor pietà pietà dell' op_ presso op_ pres_ so mio

cor pietà pietà dell' op_ presso op_ pres_ so mio

piano forte *sf* piano

cor pietà pietà dell' op_ presso oppres_ so mio

cor pietà pietà dell' op_ presso op_ pres_ so mio

egualissimo e legate.

cor pie - tà ah - - - pie - tà.

cor pie - tà pie - - - tà .

S 13082 S

