

## INTRODUZIONE

L'intento di questo lavoro è creare un ponte fra gli studi musicologici ed una applicazione pratica nella metodologia dello studio del canto. Il punto di partenza, costante riferimento del presente metodo, è la *tradizione italiana* del canto: dalla presa di coscienza delle terminologie e dei loro significati, sino allo sviluppo di un percorso didattico di pratica vocale, con esercizi e solfeggi, correlato alle vive testimonianze dell'epoca. La complessità e l'estensione dell'argomento non possono certamente esaurirsi nelle pagine di un solo libro: i contenuti di questo metodo valgono dunque come indirizzo propedeutico e formativo ai principi fondamentali dell'antica scuola italiana di canto, che consideriamo a partire dalle *Nuove Musiche* di Giulio Caccini<sup>1</sup> sino alla vocalità belcantistica del primo Ottocento.

Le fonti prese in esame per tracciare questo percorso sono i carteggi di musicisti e le cronache teatrali, i trattati di canto con i relativi esempi musicali, sino a quelli che oggi, per la loro organizzazione strutturale, possiamo considerare veri e propri metodi. In linea generale, più ci si allontana cronologicamente da noi, più diviene necessario un lavoro di comparazione delle fonti, anche le più eterogenee, per mettere a fuoco le caratteristiche di ciò che potremmo definire genericamente *canto antico*, il cui apprendimento avveniva spesso per tradizione orale, attraverso il rapporto privilegiato maestro-allievo, senza cioè una base documentaria, o comunque scritta, di supporto.

L'Ottocento segnò un vasto ritorno d'interesse per la didattica delle precedenti scuole: il primo metodo di canto che raggiunse compiutezza didattica, per la compresenza di componenti teoriche e pratiche esposte in maniera razionale e graduale, fu il *Metodo di Canto del Conservatorio di Parigi*<sup>2</sup> che vide, nella sua stesura, la collaborazione di due artisti italiani: il compositore Luigi Cherubini, ispettore del Conservatorio, e il tenore Bernardo Mengozzi,<sup>3</sup> insegnante di canto.

Si è scelto di utilizzare una parte degli esercizi del MCP perché, accostandoci ad una didattica del canto ancora fondata sulla dinamica dell'emissione e sull'omogeneità dei registri, si avesse piena consapevolezza almeno dei seguenti punti:

- 1) i registri non vanno forzati;
- 2) l'omogeneità del timbro è il prodotto di un esercizio quotidiano con il maestro;
- 3) l'acquisizione delle note acute e dell'intera estensione vocale è il frutto di diversi anni di studio.

Significativa è anche la poco conosciuta *Grammatica, o siano regole per ben cantare* di Anna Maria Pellegrini Celoni,<sup>4</sup> detta «la Romana», considerata da Manuel García figlio

---

<sup>1</sup> Giulio Caccini, *Le Nuove Musiche*, Marescotti, Firenze 1601 (rist. anast. S.P.E.S., Firenze 1983).

<sup>2</sup> *Méthode de Chant du Conservatoire de Musique*, M.me Le Roy, Paris 1804; trad. it.: *Metodo di Canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I.R. Conservatorio di Milano*, A. Carulli, Milano 1825 (d'ora in poi MCP).

<sup>3</sup> Bernardo Mengozzi, proveniente dalla scuola del Bernacchi, costituisce il legame fra la didattica della famosa scuola bolognese del Pistocchi, dalla quale Tosi e Mancini avevano tratto i loro insegnamenti, e il *Metodo di Canto* di Parigi.

<sup>4</sup> Anna Maria Pellegrini Celoni, *Grammatica o siano Regole per bene cantare*, Piale e Martorelli, Roma 1810.

tra «i migliori antichi maestri di canto». Questa cantante, ultima erede delle cosiddette «romanine», attiva nei primi anni dell'Ottocento, pare cogliere e trasmettere i principi di Tosi<sup>5</sup> e Mancini.<sup>6</sup>

Le «scale per fermare e formare la voce» presenti nella *Grammatica* rappresentano un vantaggioso strumento didattico che risponde all'esigenza del maestro di esercitare l'allievo sui vari toni della scala. Questi esercizi uniti a quelli per «agilitare la voce», eseguiti lentamente, sono tuttora un'ottima palestra per conseguire l'unione dei registri.

Una caratteristica fondamentale degli esercizi della *Grammatica* e del MCP è la loro struttura bipartita: alla progressione ascendente, partendo dalla nota d'arrivo che si è lasciata, segue la progressione discendente. Questo esercizio rende l'allievo sempre attento all'uguaglianza della voce e all'unione dei registri. Dalla seconda parte del metodo di Anna Maria Pellegrini Celoni, che argomenta sul «canto figurato e della maniera di rifiorire la musica», sono tratti alcuni esempi di cadenze e di punti coronati, scritti in un piacevole stile classico.

Anche il *Metodo* di Luigi Lablache<sup>7</sup> è allineato alla didattica del MCP, e vi possiamo trovare riferimenti e consigli legati al gusto dell'antica scuola di canto italiana.

Il *Metodo* di Manuel García jr.<sup>8</sup> riflette invece quella tendenza a riunire i principi della antica scuola con quelli più moderni nati dall'osservazione scientifica della fisiologia dell'apparato fonatorio. Significativo è il seguente passo dalla prefazione:

Sarebbe interessante poter conoscere la tecnica dell'arte del canto quale fu tenuta dai tempi più remoti ad oggi e particolarmente utile studiare nei suoi particolari il metodo d'insegnamento seguito nei secoli XVII e XVIII dalle scuole dei Fedi, di Pistocchi, di Porpora, d'Egizio, di Bernacchi ecc., che produssero tanti e così lusinghieri risultati. Peccato davvero che quell'epoca non ci abbia mandato sulle tradizioni altro che documenti vaghi e incompleti.

Dobbiamo a García il recupero degli esercizi sulla nota ribattuta, l'unione dei registri, la riconferma dell'importanza della messa di voce, anche se considerata come effetto e non più quale elemento sostanziale dell'emissione, nonché l'utilizzo dell'agogica e del tempo rubato.

La didattica del solfeggio è invece il fondamento della scuola napoletana del Settecento. Gran parte dei solfeggi sono di assai elevata difficoltà, destinati quindi a cantanti già formati. Abbiamo scelto solo alcuni numeri dei *36 Solfeggi* di Giuseppe Aprile,<sup>9</sup> di media difficoltà, al fine di rendere coerente l'apprendimento graduale di fiato, intonazione ed emissione. La revisione dell'edizione ottocentesca a cura J. Consul sostituisce all'originale accompagnamento con basso cifrato un nuovo accompagnamento in notazione moderna: questo consente allo studente di potersi più agevolmente accompagnare durante lo svolgimento dell'esercizio. Alcuni esercizi sono stati trasportati per non forzare la voce sulle

<sup>5</sup> Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' Cantori Antichi e Moderni*, Della Volpe, Bologna 1723; nuova ed. con note ed esempi di L. Leonesi, F. di Gennaro & A. Morano, Napoli 1904 (rist. anast. Forni, Bologna 1968).

<sup>6</sup> Giovanni Battista Mancini, *Pensieri e Riflessioni sopra il Canto figurato*, Galeazzi, Milano 1777 (rist. anast. Forni, Bologna 1970).

<sup>7</sup> Luigi Lablache, *Metodo completo di canto*, Ricordi, Milano s.d. (ma 1842).

<sup>8</sup> Manuel García, *Traité complet de l'Art du Chant*, Schott, Paris 1844/1847; trad. it.: *Trattato completo dell'Arte del Canto*, a cura di A. Mazzucato, Ricordi, Milano s.d. (ma 1847 ca.).

<sup>9</sup> Giuseppe Aprile, *The Modern Italian Method of Singing With a Variety of Progressive Examples and Thirty Six Solfeggi*, Birchall, London 1795.

note acute. Abbiamo insistito sulla pratica degli esercizi che formano il vocabolario della tecnica di base italiana del Sei-Settecento.

La sezione dedicata alla vocalità del Seicento si apre con la prefazione alle *Nuove Musiche* di Giulio Caccini: le tavole dei suoi esempi, fondamentali per la comprensione e l'uso della dinamica dell'emissione e dell'agogica, ci forniscono in maniera particolareggiata tutti gli elementi necessari per una corretta interpretazione dei *Madrigali* dello stesso Caccini, dei quali sono qui riproposti alcuni fra i più significativi.

La didattica della diminuzione, per la quale si è qui utilizzato il metodo di Giovan Battista Bovicelli,<sup>10</sup> è impostata in relazione alla tecnica degli intervalli. Le tavole dei *Passaggi* di Francesco Rognoni<sup>11</sup> possono essere studiate alla maniera di vocalizzi più complessi, nei quali compaiono vari tipi di trilli, groppi e passaggi, e dove è necessario articolare sempre attraverso la cura della dinamica.

Consigliamo l'esecuzione giornaliera delle «scale per ben fermare e formare la voce» di Anna Maria Pellegrini Celoni, utili ad esercitare l'emissione. Gli esercizi della Pellegrini Celoni potranno giovare anche nell'esecuzione del repertorio più antico, come ad esempio le *Nuove Musiche* di Caccini, dove è richiesta la messa di voce in tutte le forme necessarie per mettere in rilievo la cosiddetta poetica degli affetti. Segnaliamo inoltre gli esercizi per «agilitare la voce», sempre della Pellegrini Celoni, che, opportunamente trasportati, sono un ottimo studio per affrontare contemporaneamente agilità e unione dei registri, con applicazioni sia nel repertorio secentesco che in quello belcantista. Consigliamo lo studio quotidiano del ribattuto e del trillo, e gli esercizi di García per consolidare l'unione dei registri. Gli esercizi «per portare la voce» del MCP vanno fatti con prudenza, aumentando progressivamente la durata della semibreve, fino a raggiungere i 20 secondi consigliati nel testo. Se non si ha un fiato già predisposto a sorreggere le note lunghe, è opportuno studiare prima gli esercizi sugli intervalli. Fra i *Solfeggi* di Aprile suggeriamo il n. 8, particolarmente adatto allo studio integrato dell'unione dei registri, del «cantar di sbalzo» e della duttilità e flessibilità d'emissione.

Pur fornendone diverse testimonianze, abbiamo preferito evitare, in questa fase, la proposta di cantate ed arie, che richiedono necessariamente una trattazione a parte.

---

<sup>10</sup> Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, Passaggi di Musica, Madrigali, e Mottetti passeggiati*, G. Vincenti, Venezia 1594 (rist. anast. Bärenreiter, Kassel 1957).

<sup>11</sup> Francesco Rognoni Taeggio, *Selva de' varii passaggi secondo l'uso moderno per cantare e suonare con ogni sorta di strumenti*, F. Lomazzo, Milano 1620 (rist. anast. Forni, Bologna 1970).