

Stelia Doz

**Alcune idee
sull'interpretazione
del Lied romantico**

Titolo:

Alcune idee sull'interpretazione del Lied romantico

Autore:

Stelia Doz

© 2010 Stelia Doz

Limen Music & Arts

Via Lattanzio, 9 - 20137 Milano

www.limenmusic.it

www.limenmusic.info

Email:

production@limenmusic.it

Alcune idee sull'interpretazione del Lied romantico

di Stelia Doz

L'impostazione della voce per il Lied

Bisogna sfatare la leggenda che il cantante liederista debba avere un'impostazione diversa da quella del cantante lirico: egli deve essere in grado di eseguire qualsiasi pagina vocale del repertorio operistico e sinfonico, purché congeniale al proprio tipo e calibro di voce. Se vogliamo parlare di differenza, questa si trova nel diverso approccio mentale e nel diverso modo di usare la dinamica vocale.

In un'aria d'opera il cantante veste già i panni di un personaggio, nel Lied deve inventarsi di esserlo, perciò in una stessa serata sarà tanti personaggi, interpretando tanti ruoli diversi. Inoltre in una pagina operistica o tratta da un oratorio o da una messa la preoccupazione più importante sarà che la voce "passi" l'orchestra; in questo senso le sfumature, così necessarie in una composizione cameristica, potrebbero essere addirittura deleterie perché rischierebbero di togliere troppo suono alla voce, a danno dell'ascolto. Nel Lied l'espressività vocale deve rendere le piccole *nuances*, la voce deve sapersi piegare a tanti colori diversi, a seconda del modo con cui l'interprete sceglie di comunicare la sua parola al pubblico; perché il 'nostro' è un modo più diretto di mettersi in contatto con chi ascolta e - per questa ragione- più affascinante. Cantare il Lied vuol dire essere attore fino nel profondo di ogni piccola sillaba. Ne consegue anche che i preziosismi di un simile cantante-attore si

trovano a loro agio soprattutto in una sala da concerto non troppo grande – e dunque dall’acustica più favorevole –, mentre sarebbero quasi del tutto cancellati dalla cattiva acustica di una sala e, soprattutto, dalla presenza dell’orchestra.

Mentre al cantante di teatro generalmente non è permesso di far scendere il livello sonoro della propria voce fino al *pianissimo* se non in alcune pagine particolari, dove l’orchestra è quasi mancante, al cantante liederista viene proprio richiesta la ricchezza di colori e di varietà dinamiche fino a quei *pianissimi* impalpabili che – se ben eseguiti – fanno restare il pubblico senza fiato. Se al cantante di teatro viene richiesta – tradizionalmente ma non sempre a proposito – la “voce”, possibilmente tanta, da spiegare in tutta la sua rotondità e grandiosità, al cantante da camera viene richiesta l’espressività e la qualità vocale.

Sulla tecnica vocale e sulla pronuncia della parola

I cantanti che scelgono di approfondire un repertorio così specifico attraverso un corso di interpretazione come il nostro, in genere hanno già risolto, almeno sostanzialmente, i loro problemi di tipo tecnico; sono quasi sempre diplomati e provengono da scuole di canto diverse. È dunque necessario trovare un denominatore comune, da cui ogni cantante possa trarre giovamento. Questo denominatore comune è la corretta articolazione della parola, una parola che non ricerchi un timbro diverso da quello che la natura le ha offerto, che non si presti a *camuffare’la* voce con la falsa idea di meglio corrispondere in tal modo al proprio registro vocale (“Non fare il basso”, mi sono spesso ritrovata a chiedere a uno studente che scuriva ad arte la propria voce, “lo sei già”).

Una sana dizione aggiunta alla giusta articolazione della parola sono la base per una buona fonazione cantata. Solo che, mentre

la prosodia si avvale di infinite intonazioni per dare espressione alla voce parlata, la melodia ha a disposizione soltanto dodici suoni per tradurre in musica la parola scritta. Starà allora al cantante cercare tante altre possibilità espressive oltre a quelle offerte dai suoni intonabili e le troverà proprio nel vasto campo della prosodia applicata alla melodia, innanzitutto attraverso il modo che sceglierà per comunicare la parola; e poi nell'intelligente uso della dinamica, vera energia sonora che attraversa ogni frase musicale, in grado di produrre tutti i tipi di accenti sonori e livelli di volume e che, se ben dosata, darà come risultato il tanto sospirato *legato*.

Se la scrupolosa pronuncia della parola è essenziale per una buona emissione cantata, allo stesso modo è importante avere un progetto mentale per quanto riguarda la frase da pronunciare: come nel discorso troviamo uno o al massimo due accenti in ogni frase, così costruiremo – secondo il medesimo progetto mentale – la frase da cantare, che si snoderà con quegli appoggi musicali che scaturiscono dalla più congeniale e appropriata recitazione del testo, in accordo con le indicazioni dell'autore. Via dunque gli accenti dalle singole parole e dalle singole note, a meno che non siano espressamente richiesti dal testo musicale.

Da ciò l'esigenza di far propria anche la lingua straniera nella quale il cantante si produce, sia per quanto riguarda l'articolazione della parola, sia per quanto riguarda l'andamento espressivo della frase. Ogni vocale sarà pronunciata correttamente, e su di loro il cantante costruisce la *contabilità* della frase. Solo alcune consonanti sono intonabili, quindi allungabili nel tempo; nella stragrande maggioranza dei casi – e si pensi come questa mia affermazione è impegnativa se riferita a un repertorio in lingua tedesca – il cantante le userà come semplici anelli di congiunzione fra un suono vocalico e un altro. Ne consegue che non è essenziale conoscere la lingua in cui si canta fino al punto di saperla parlare, ma è importante entrare nei suoni della lingua, gustarli mentre si producono come se essa fosse la nostra lingua madre. Non mi

stancherò di ripetere ai cantanti, ma anche ai pianisti che intraprendono lo studio di questo repertorio, quanto sia salutare esercitarsi nella declamazione senza cantare, parola dopo parola, di tutto ciò che si dice.

È poi necessario fare proprio il significato di ogni singolo vocabolo poiché mentre cantiamo e suoniamo “Tod”, ad esempio, non possiamo non sapere che stiamo parlando di morte, così come quando pronunciamo il verbo “lachen” non potrà non esserci il riso nella voce e nel suono che la sorregge. Non serve quindi una traduzione letterariamente bella, ma una traduzione in cui le singole parole italiane seguono il più possibile la costruzione della frase tedesca. Solo così, poco per volta, saremo in grado di entrare nell'anima del testo e in quella del poeta che ha ispirato il compositore.

Diversi stili, diversa pronuncia?

Veniamo dunque al punto se tutto ciò sia sempre essenziale per l'interpretazione musicale. Penso proprio di sì. Ma la misura diversa tra un autore e un altro: il legame tra parola e musica a volte è fortissimo, a volte più debole; dipende in gran parte dal periodo storico. All'esecutore l'abilità di riconoscere dove c'è maggiore corrispondenza fra suono e parola e dove invece il testo è volutamente poco partecipato..

In alcuni casi il cantante troppo solerte nel pronunciare potrebbe produrre involontariamente risultati non pertinenti allo stile del brano. Sappiamo bene che per Mozart il genere del Lied non era ancora così importante come poi sarà solo qualche decennio più tardi, e che la parola non era ancora così strettamente legata alla musica; ma occorre accorgersi che in alcuni casi il testo dà luogo a una piccola scena teatrale come in *Das Veilchen* o in *Als Luise...* In Schubert – ma anche in Brahms – è similmente

importante individuare se ci si trova di fronte a un Lied in cui l'andamento della melodia prevale sull'attenzione verso il testo (ed è quanto in genere avviene dei Lieder più semplici e strofici), oppure se si è di fronte a una precisa corrispondenza tra singoli momenti espressivi del testo e precise scelte musicali, dove l'autore si lascia prendere dalla magia e dal suono della parola. (ed è quanto avviene dove la forma musicale è quasi sempre *aperta, durchkomponiert*).

Interpretare un Lied significa prima di tutto capire fino a che punto il compositore è stato coinvolto emotivamente dal testo: la misura e i modi di questo coinvolgimento; quanto e se ha sofferto o tremato o gioito nel momento in cui scriveva *quel* suono per evocare *quella* parola. Allo stesso modo e nella stessa misura cercheremo di ripetere sofferenze e gioie attraverso la nostra partecipazione e il nostro sentimento. Tale è il nostro compito di esecutori. E non potremo mai arrivare al traguardo se non riusciamo a fare veramente nostro il testo che proponiamo, se non sappiamo 'raccontarlo' con convinzione. Ecco perché è così necessario capirlo e scoprirlo fin nei più piccoli particolari.

Sulla gestualità

In una sala da concerto il cantante da concerto dovrà dimenticarsi dell'arte scenica intesa come disciplina dei grandi gesti delle braccia e del corpo, ma non dovrà mai dimenticare di mantenere un contatto sempre diretto con il pubblico attraverso gli occhi e l'espressione del viso. È sicuramente un compito diverso rispetto all'esecuzione di un'aria in costume, su un palcoscenico, immersi in una scena che già esprime gran parte della situazione che andrà rappresentata. Il liederista non ha nulla dalla sua parte se non la compostezza, l'eleganza, il piccolo gesto che scaturisce involontario da un moto dell'animo, il sorriso, lo sguardo, e poco più. Il

gesto estrinseco, o comunque non nato dalla necessità espressiva del momento e magari studiato prima, a tavolino, non ha nulla a che vedere con questo tipo di *performance*. Ecco perché è necessario eseguire il programma a memoria: per stabilire un contatto diretto, senza filtri. Non c'è niente e nessun altro in scena e tutta l'attenzione del pubblico è rivolta ai minimi particolari: è un momento importante e bellissimo in cui al cantante da camera viene data la possibilità di esprimere il meglio di sé.

Da giovane studiavo sempre i movimenti delle mani e delle braccia prima di presentarmi a un concerto o a un'audizione. Concentrandomi sui gesti leggeri mi sembrava di distogliermi dall'agitazione e dalla paura dell'esibizione. Per un lungo periodo funzionò, fin quando non incontrai la grande Elizabeth Schwarzkopf, che conobbi in occasione dell'audizione in cui lei e il marito Walter Legge avrebbero deciso se ammettermi o no a un loro seminario sul Lied. Mentre cantavo ero come al solito concentrata sui piccoli movimenti delle mani studiati a tavolino, collegati ad alcune delle frasi più difficili dal punto di vista della tenuta del fiato. Ma avrei voluto sprofondare dalla vergogna quando, a metà del Lied di Schubert *Nacht und Träume*, assai complicato per l'equilibrio dell'emissione vocale, lei mi interruppe chiedendomi di ricominciare da capo senza alcun gesto delle mani e delle braccia. Da allora misuro molto di più i miei gesti e mi permetto di farne alcuni assai piccoli solo se giustificati e scaturiti dall'intenzione della parola. Un gesto interiorizzato, non esibito e senza platealità sarà il giusto contorno alla vocalità per una migliore comunicazione.

Il ruolo del pianoforte

Il Pianista Accompagnatore è il titolo di un libretto in cui il noto Gerald Moore (1899-1987), che ha suonato per tutta la vita con celebri cantanti tra cui Chaliapine, Fischer-Dieskau, Victoria de Los

Angeles, definisce *unashamed* [sfacciato] il vero pianista accompagnatore, cioè colui che sa uscire dall'ombra, che non si vergogna di farsi sentire; un pianista che dice chiare le sue ragioni musicali, che sa sorreggere ma anche avvolgere la voce.

Il pianista, che solitamente in Italia ha una maggiore preparazione rispetto al cantante, ha la grande responsabilità della conduzione musicale, come fosse un direttore d'orchestra: non deve 'aspettare' il cantante e i suoi ingiustificati respiri, ma deve saperlo portare dolcemente per mano attraverso la composizione senza mutazioni improvvise. Deve raggiungere il traguardo della nota finale sorreggendo la voce senza esitazioni, invitando il cantante al crescendo (agogico e dinamico) se la frase musicale ne ha bisogno, incrementando così la tensione interpretativa, oppure guidare dolcemente la voce al diradarsi dei gesti fino al silenzio. La voce infatti è uno strumento speciale perché è uno strumento di parola e il pianista deve saper affinare l'orecchio proprio per riuscire a sentire le sfumature della pronuncia. Faccio un solo esempio tra tanti possibili: se una frase cantata inizia con una vocale e l'attacco avviene assieme a un accordo del pianoforte non ci saranno problemi di insieme. Ma se quella stessa frase iniziasse con una consonante il pianista dovrà aspettare la relativa vocale per suonare quello stesso accordo, altrimenti risulterà in anticipo rispetto al cantante.

Come ho già detto, è necessario che il pianista conosca perfettamente il testo per poter dare il giusto colore al suo tocco. Penso ad esempio a un Lied di Wolf, splendido suggeritore di nuovi timbri sia per la voce che per il pianoforte, in cui il testo parla di una casa dalle pareti fatte di vetro (*O wär dein Haus*, n. 40 dell'*Italienisches Liederbuch*): per riprodurre il suono tintinnante del vetro il pianista dovrà passare un po' di tempo a cercarlo sulla sua tastiera fino a quando non sarà soddisfatto del risultato. In questo caso si tratta di trovare una stessa caratteristica timbrica descrittiva che riguarda l'interezza del Lied. Ma spesso gli effetti timbrici posso-

no essere più di uno anche in un breve spazio musicale; possono essere improvvisi e di tipo diverso; e possono non riferirsi a una descrizione di una cosa, ma a un sentimento. Allora l'attenzione del pianista sarà ancora più acuta: egli sentirà l'esigenza di cambiare improvvisamente il tipo di suono in accordo con le intenzioni del cantante proprio per rendere meglio un punto particolare, una parola o un accento, un'esclamazione o un lamento. Insomma farà tutto ciò che la fantasia musicale può suggerire perché il risultato abbia una sua coerenza musicale: e il tutto cercando di centrare la misura giusta, che sta sempre in un punto indeterminato tra i nefasti estremi dell'esagerazione e dell'inibizione.

È chiaro dunque che proprio in questo tipo di repertorio, in cui parola e musica sono così indissolubilmente legati, il ruolo del pianoforte è assolutamente primario.

Per concludere, posso dire che il pianista dovrebbe preoccuparsi di rispondere sempre a due esigenze:

- essere un buon musicista concertatore;
- imparare ad avere un orecchio molto più sensibile rispetto al pianista che suona in duo con altri strumentisti, un orecchio che sa ascoltare la parola che diventa canto.

E per tutte queste ragioni trovo che egli abbia almeno la metà della responsabilità nella buona o nella cattiva riuscita di un'esibizione.

Un elenco di difficoltà tecniche e concettuali

- *L'intelligibilità della parola.* Il pubblico deve poter capire tutto e, anche se non conosce la lingua in cui cantiamo, capirà però la nostra convinzione. La difficoltà sta nel pronunciare

con egual chiarezza in tutti i “registri” sonori, nel grave come nell’acuto.

- *La duttilità.* Riuscire a piegare la voce in tutte le sue possibilità espressive. A volte per scendere di volume e esibire un bel *pp*, magari in una nota acuta, bisogna fare attenzione a che la voce non si spezzi. Perché ciò non accada il colore, anche nel volume più basso, deve comunque risultare chiaro e timbrato.
- *A memoria.* Imparare a memoria il testo parlato prima di quello musicale. Se non si conosce la lingua in cui si canta non serve a niente ripetere “a pappagallo” fino a quando non si imparano tutte le parole, una dopo l’altra. Bisogna invece associare a ogni parola in lingua tedesca il suo significato italiano per poter poi comunicarlo a chi ci ascolta con la giusta inflessione e il giusto stato d’animo.
- *Capire lo stato d’animo.* A volte chiedo ai miei studenti di scrivere sotto il titolo del Lied che stanno studiando una parola che rappresenti il sentimento predominante. Non ci è permesso infatti di organizzarci uno stato d’animo mentre già stiamo cantando, a Lied iniziato. Dobbiamo pensarci prima e – al momento dell’esecuzione – concentrarci bene, anche se tra un brano e l’altro non abbiamo che pochi secondi per farlo.
- *“Usare” il tedesco.* La lingua tedesca, come ogni lingua, ha le sue parole-chiave, che richiedono di trovare risalto e che possiamo sottolineare o con una maggiore pronuncia delle consonanti (badando bene ad “allungarle”, non a “colpirle”, altrimenti si creerà una dannosa tensione muscolare) o con un effetto sonoro, dinamico o timbrico. Dipende dal significato. Troviamo anche parole onomatopeiche (*Schlafe, Säusle, Flûstern*): come è bello allora renderci conto che abbiamo a disposizione ancora altri elementi espressivi e possiamo ricercare e riprodurre anche altri tipi di suono!
- *Il canto del pianoforte.* I pianisti devono saper cantare e suonare insieme. In due sensi. Nel primo perché davvero devono impa-

rare a farlo quando studiano da soli, senza la voce del cantante ma con la loro propria, per capire e seguire poi meglio la parte vocale al momento della prova con il cantante. Nel secondo perché la melodia a volte passa al pianoforte e il pianista deve essere così bravo da sostituire per alcuni momenti la voce stessa. Sono queste le occasioni in cui spesso il pianista – proprio quando rimane solo – risulta troppo timido.

- *Un pianista “sfrontato”*. Perché deve essere un concertista-solista quando è necessario (e quante pagine difficili si possono trovare nel repertorio liederistico!), cioè non solo ogni volta che suona qualche battuta da solo, ma tutte le volte in cui il canto ha bisogno di essere sorretto. Spesso infatti i pianisti hanno troppo timore di coprire la voce e la loro più grande preoccupazione durante una prova acustica prima di un concerto è il pensiero di suonare “troppo forte”. Dimenticate questo timore e lasciate andare il vostro bel suono senza paura di essere anche solisti ogni volta che lo ritenete opportuno. Via le timidezze, dunque, e smettiamo di sentirci accompagnatori!

Le esigenze di Schumann

Schumann usa spesso un’inversione di ruoli tra la voce e il pianoforte. A volte destina alla linea vocale il “declamato”, cioè il canto sillabato su poche note se non addirittura su una sola (“*Nun hast du mir*”, in *Frauenliebe und -leben*), che è una specie di recitativo assai espressivo a volte sostenuto dal pianoforte con brevi punteggiature (*Ich hab in Traum geweinet*, in *Dichterliebe*), a volte lasciato a se stesso. La parte pianistica invece è trattata spesso come se fosse canto e accompagnamento insieme, dove appunto l’esecutore deve dare il meglio di sé senza timidezze inutili, “sfrontato” come consiglia Gerald Moore e allo stesso tempo “tenero”, aggiungo io,

come in tutti i brani solistici in cui il pianismo schumanniano è intriso di ampi gesti sonori alternati a grandi e tenerissime cantabilità.

Schumann sceglie quasi sempre testi importanti o comunque significativi. La sua adesione alla parola è totale, per questo non siamo in grado di capire quale dei due elementi venga percepito – parola o musica – con maggiore risalto dal nostro orecchio. Una cosa è certa: se uno dei due mancasse o fosse soltanto preponderante sull'altro tradiremmo la sua estetica musicale. Nessun autore prima di lui ha saputo far nascere la musica dal suono stesso della parola; nessuno, secondo me, si è mai potuto avvicinare alla perfezione di questi suoi intenti, eccetto forse Hugo Wolf.

Le esigenze dell'ultimo Schumann

Nell'ultimo Schumann il discorso musicale si fa sempre più asciutto. Poche note, sia nel canto che nella parte pianistica, ma grande eloquenza. La semplicità del suo stile è perfino disarmante e potrebbe essere scambiata per facilità di esecuzione. Nulla di più sbagliato. L'ultimo Schumann ha bisogno di essere sviscerato ancor più dell'altro perché ermetico, chiuso in se stesso, più difficile da capire e da spiegare. Mi capita spesso di far notare ai cantanti e ai pianisti con cui faccio lezione che un brano con poche note presenta maggiori difficoltà rispetto a un altro apparentemente più difficile; infatti in questo caso abbiamo a disposizione meno segni per decifrare le volontà dell'autore e quindi ci troviamo davanti a tanti piccoli enigmi da risolvere. Perciò c'è prima di tutto la necessità di cercare le ragioni che hanno indotto l'autore a preferire questo tipo di scrittura, poi cominceremo forse a capirne gli intenti. E le ragioni stanno nella storia, nel cuore e nelle difficoltà di vita, sue e dell'autore di cui egli stesso ha scelto il testo.

Prendiamo ad esempio i Lieder di Elizabeth Kulmann, che

sembrano esili e semplici. Ma quante speranze e illusioni disattese ci sono invece nel volo delle rondini e quanta rassegnazione nel pensiero dei fiori, belli per una stagione ma destinati a morire presto come la protagonista. Oppure la disperazione di Maria Stuarda, sottolineata da semplici accordi o da brevi arpeggi. Niente più la tempesta dell'anima, solo sofferenza passata, quasi antica. Non c'è più la forza nemmeno per reagire... Come possono una voce e un pianoforte rendere tutto ciò con poche note e pochi segni se non se ne conosce fino in fondo il significato? L'approfondimento dei Lieder di questo ultimo Schumann ha scavato perfino dentro me, che pur li avevo già studiati ed eseguiti, una nuova profonda traccia.

I valori musicali e didattici del repertorio a due e più voci

Gli studenti si divertono molto quando, prima di mettere insieme le voci, chiedo loro di declamare il testo tutti insieme, seguendo il ritmo scritto. In tal modo ci accorgiamo subito se una voce ha un'inflessione diversa dall'altra, se qualcuno tiene una vocale più lunga o una consonante è troppo o troppo poco incisiva. Insomma si impara a cantare insieme innanzitutto amalgamando le voci attraverso la recitazione del testo. Questo funziona sia quando le linee vocali presentano gli stessi ritmi sia quando sono sfasate tra di loro. In tal modo i cantanti, che generalmente non sono abituati ad ascoltarsi, affinano il loro orecchio e iniziano a trovarsi nella possibilità di fare davvero musica insieme. L'operazione sarà riuscita quando, al pari di un madrigale, il Lied avrà leggerezza nel dialogo fra le voci.

In effetti il modo di far musica insieme degli antichi (nel periodo del Rinascimento o di Monteverdi) si è perduto nel corso dei secoli a favore dell'opera, che è diventata nell'Ottocento il vero

intrattenimento della classe borghese medio-alta. Le voci si sono sviluppate per poter superare lo sbarramento delle orchestre sempre più potenziate e in tal modo si è perduta anche quella leggerezza che permetteva ai cantori di un madrigale di disporsi intorno a un tavolo per ‘leggere cantando’. Era un modo di far musica che divertiva prima di tutto loro stessi, abili lettori di note come oggi non ci sono più, senza alcuna preoccupazione di riuscire a farsi sentire abbastanza dal pubblico o perché la riunione canora si teneva in una stanza, o addirittura perché il pubblico proprio non c’era, essendo spesso la loro una riunione di tipo familiare.

I temi affrontati da Schumann nell’op.74 sono temi popolari, schietti nel sentimento (l’amore, le malelingue, il tradimento) e arrivano subito alla mente e al cuore perché schietto è il modo in cui Schumann li tratta: con meno tormento rispetto ai Lieder dello stesso periodo, spesso con grande gioia, a volte con semplicità. Sorretto dagli stilemi del canto popolare spagnolo pieno di gesti espliciti, nasconde non poco la sua irruenza già malata per trovare – seppur per brevi tratti – la serenità del suo stesso far musica in famiglia, probabilmente ricordando i canti delle figlie bambine.

Far musica insieme, sapersi ascoltare per affinare il proprio orecchio e trarre maggiori soddisfazioni dagli incontri armonici in questo repertorio a maggior ragione vuol dire imparare a usare la propria voce in ogni sua sfaccettatura, in uno stile più vicino a noi rispetto al madrigale, ma con quella leggerezza e spensieratezza che ci arriva da lontano attraverso il filo diretto del popolare. Vuol dire raddoppiare o quadruplicare lo stato d’animo suggerito dal brano musicale con moltiplicata gratificazione per l’esecutore e per l’ascoltatore.

Dal punto di vista prettamente didattico, per i cantanti lo studio del repertorio a più voci non vuol dire solo affinare il proprio orecchio ma significa anche imparare a dosare ancor meglio la propria voce per non ‘sforare’ nell’insieme vocale; vuol dire imparare a riconoscere quali melodie o frammenti di melodie mettere in

risalto, su quali punti armonici soffermarsi di più; il pianoforte, attento tappeto sonoro su cui le voci riposano e si appoggiano dovrà a maggior ragione non far sentire qui la mancanza dell'orchestra, una piccola discreta (nel senso di non invadente) orchestra che il pianista condurrà assieme alle voci. Al pari del suo predecessore maestro al cembalo dei tempi passati comunicherà le sue intenzioni musicali al gruppo anche se gli unici gesti con cui si rivolgerà ad esso nasceranno dalle sue dita attraverso lo strumento e non dalle sue braccia rivolte ai cantanti.

Consiglio dunque, nell'esecuzione di brani d'assieme, la vicinanza del gruppo al pianoforte come a formare un semicerchio che inizi a sinistra con lo strumento stesso e che si chiuda a destra con la voce più grave, posizionando al centro, a partire dall'incavo del pianoforte, la voce del soprano. Gli elementi del quartetto vocale staranno poi molto vicini tra loro – quasi a formare un'unica voce – e non perderanno mai il contatto visivo, pur laterale, con il pianista, i cui cenni devono poter essere visti e seguiti nei momenti musicali più critici per l'insieme.

Ci sono cattivi studenti?

Premetto che l'interpretazione non può supplire a vere e proprie carenze tecniche in quanto essa presuppone la conoscenza del proprio strumento. Ciò vale per tutti i musicisti, e vale anche per la voce.

Nelle audizioni che fungono da esame di ammissione ai nostri corsi troviamo a volte un cantante o un pianista da cui a un primo ascolto sembra impossibile pensare che si possa mai trarre qualche miglioramento. Quasi sempre mi sbaglio. Se i problemi che vengono rilevati risulteranno essere di livello tecnico non grave, in genere saranno superati nel corso di poche lezioni. Ma i problemi più evidenti, invece, sono attribuibili all'insicurezza.

Le audizioni sono il momento peggiore dal punto di vista dell'emozione e dell'esecuzione: il candidato non conosce l'interlocutore né tanto meno i suoi gusti musicali; non conosce bene il repertorio; si trova su un palcoscenico ma non ha la possibilità di rivolgersi a un pubblico, elemento così importante per un musicista sensibile alla platea. Così qualche suono non intonato, un po' di mancanza di fiato nelle frasi più lunghe, l'emissione vocale non coerente per i cantanti; qualche nota sbagliata in un passaggio che riusciva fino al giorno prima, pesantezza di suono o carenza di affondo per i pianisti; tutte queste imprecisioni potrebbero dipendere dall'emozione del momento. Invece io penso che esse dipendano soprattutto dalla mancanza di certezze nella scelta delle proprie intenzioni musicali

Ho potuto notare durante le lezioni che la chiarezza degli intenti che scaturisce dallo studio approfondito del testo musicale e del testo parlato migliora improvvisamente anche l'emissione della voce o il suono del pianoforte. Nulla deve mai essere lasciato al caso. Questo non significa che l'interpretazione di un brano eseguito da un duo debba essere uguale a quella dello stesso brano eseguito da un altro duo; e non vuol dire neppure che varie esecuzioni di uno stesso Lied debbano essere sempre uguali a se stesse, anzi; vuol dire solo che la sua interpretazione nascerà da una profonda conoscenza delle parole e dunque delle ragioni della musica. L'esecuzione dunque potrà essere sempre diversa purché coerente e perciò convincente.

Come ho già detto, l'attenzione all'ottenimento di una buona fonazione parlata risolve molti problemi inerenti alla fonazione cantata con rapidi miglioramenti nell'emissione, nell'intonazione, nella pronuncia. Teniamo anche presente quanto una piccola insicurezza del cantante possa riflettersi sull'attenzione del pianista, che in questo caso verrà distolta per un attimo dal percorso musicale iniziato, con il risultato di generare nell'ascoltatore un senso di disagio, di incomprendimento. E quanto invece sarà facile suonare

con un cantante che continui diritto per la sua strada con la sicurezza che viene dalla scelta interpretativa operata in precedenza insieme!

C'è anche il caso di pianisti e cantanti già molto bravi nel momento in cui si ascoltano al momento dell'ammissione. La voce non ha cedimenti, il suono è bello e rotondo, l'espressività non è carente. Tutto sembra perfetto. Eppure anche in questi casi lo studio del particolare – a volte tecnico a volte interpretativo – rende migliore anche l'insieme; inoltre la maggiore consapevolezza del contesto musicale e del significato della poesia rendono assai più coinvolgente e convincente qualsiasi esibizione.

Non dimentichiamo dunque che l'interpretazione presuppone la comprensione.