

LABORATORIO VOCE



Foto Andrea Attardi

Vorrei «riterire» sul corso che tengo alla scuola popolare di musica di Testaccio, perché trattandosi di una materia del tutto inventata, forse uno scambio di vedute in merito serve a far crescere in conoscenza. Fra l'altro so di non essere l'unica a insegnare «Uso della voce» in Italia e mi piacerebbe che anche gli altri si facessero vivi per un necessario scambio di idee.

Dunque: il corso dura due anni, ma dato che è una materia in continua crescita perché più mi preparo e più cose mi vengono in mente, ogni tanto faccio una sorta di incontro di aggiornamento con i vecchi allievi, quelli che hanno preso a fare musica e che spesso hanno anche loro cose da insegnarmi.

La fluidità della materia è data dal fatto che non riesco ad insegnare Uso della voce e basta. L'uso della voce è talmente legato alla musica da cantare che la parte più importante dell'insegnamento oggi riguarda proprio il «come fare musica da cantare». Materia che ho denominato «Elementi di composizione» e che ormai ricopre completamente il secondo anno e anche parte del primo anno di studio. Questo corso, di elementi di composizione, fra l'altro, è andato impernandosi soprattutto sull'improvvisazione. Alla scuola di Testaccio sono molto vivi e utili i Laboratori di improvvisazione tenuti da Eugenio Colombo e Martin Joseph, e molti miei allievi ne prendono parte, necessitando

però di un'adeguata preparazione non solo riguardo alla sicurezza di intonazione, ma anche in merito alle varie strutture di composizione. Dato che mi sembra fondamentale pensare alla musica come ad un discorso articolato più che ad un insieme di suoni casualmente accostati.

L'inizio del corso è incentrato sulla respirazione e sull'emissione vocale, quindi a distinguere la voce emessa con contrazione della laringe, o a «gola libera» (senza questa contrazione). Con spinta al palato e vibrazione della intera cavità orale come unica cassa armonica, quasi a bocca chiusa, ed emissione nasale, mediante la sollevazione dell'ugola, o con stessa spinta al palato, ma diversa emissione, data dall'abbassamento della mascella ed abbassamento dell'ugola. A questi quattro modi fondamentali di emissione diversa si fa riferimento mediante l'ascolto di nastri e l'individuazione di quale tipo di emissione sta facendo uso il cantore. Oltre questi modi fondamentali spiego il falsetto (che non è necessariamente acuto come si pensa, ma è proprio una diversa emissione come un «armonico della voce», tutta «seduta» sulla gola e che si aiuta soprattutto con la vocale «a»), il colpo secco, il «belato» che fatto molto veloce ed all'acuto è un vero e proprio abbellimento. Insieme a questo è necessario, sempre aiutandoci con l'ascolto di nastri, imparare le tecniche del melisma, del vibrato, e di qualsiasi particolare

emissione o abbellimento venisse di scoprire.

Ma di queste tecniche si continua a parlare e studiare sempre, mentre lo studio fondamentale ed imprescindibile è fin dal primo momento l'intonazione. Naturalmente non parlo di orecchio assoluto, anche se non è affatto così difficile da ottenere e anzi, dopo anni di studio della musica, viene in modo naturale. Ma di intonazione relativa. Chi usa la voce deve saper fare e riconoscere tutti gli intervalli della scala diatonica, e anche gli altri. Sarebbe a dire che fra una quinta aumentata ed una sesta minore: do-sol diesis, do-la bemolle, ci deve essere una differenza. L'orecchio deve addestrarsi a appoggiare fortemente verso il semitono successivo a quello che si canta, se poi si canterà quel successivo semitono, o fortemente verso il semitono precedente se dopo si canterà il precedente. Per esempio; se vogliamo fare la frase *do-mi-fa-mi-bemolle-re*, il *mi* deve essere quasi un *fa*, il *mi bemolle* quasi un *re*.

Questa intonazione che ci addestra al riconoscimento del quarto di tono ed al gusto di usarlo non solo come abbellimento ma come continuo assetamento e gioco intorno al tono, (dico tono e non tonalità che nell'uso della voce non deve esistere più, in quanto saltano le relazioni accordali ed armoniche poggiate sulla scala diatonica e si entra in un mondo sonoro dove ogni nota ha un suo valore di per sé non in relazione ad altre), questa intonazione, dice-

Esperienze con Giovanna Marini al Testaccio di Roma



vo, è il primo passo da raggiungere, il primo e forse il più difficile. Molti sono gli esercizi per raggiungerla. Tutti di tipo corale, perché è importante mantenere sempre la relazione fra la propria nota e le altre. Esercizi dunque, dividendo il gruppo in due cori, di indipendenza armonica, esercitandosi in due cori ad eseguire tutti gli intervalli possibili con distanze anche inferiori a quella del semitono. E questo con tutti i tipi di emissione vocale.

Oltre questi esercizi che non si deve mai smettere di fare si passa all'ascolto di brani e allo studio della trascrizione con notazione adattata. Sarebbe a dire che molte sfumature tipiche della voce non sono trascrivibili in notazione classica, abbiamo elaborato dunque una serie di segni che costituiscono un po' una stenografia musicale che aiuta alla trascrizione esatta. Se voi provate ad ascoltare un brano fortemente melismatico, per esempio, un brano del Sud, e provate a ricantarlo, vi accorgete che con il solo aiuto dell'orecchio operate delle correzioni, non casuali, ma proprio su quegli incisi musicali che sono più lontani dalla vostra cultura. Per esempio: un brano che comporti la distanza do-fa diesis, immediatamente sarà corretto in do-fa. Questo poi per cose macroscopiche come il semitono, ma sulle successioni di piccoli assestamenti attorno alla nota, che in materia di voce fondamentali, vi accorgete che l'orecchio tende a correggere semplificando a tutto

vantaggio della scala diatonica. Ecco perché serve una grafia adattata.

Mediante la trascrizione di brani (parlo di brani contadini o jazzistici perché sono quelli vocalmente più ricchi) diventa finalmente possibile enucleare un inciso musicale tipico, qualsiasi inciso poi che entri nella frase musicale variandola anche di molto poco, sarà immediatamente evidenziato. Attraverso questo sistema di enucleazione degli incisi tipici e delle microvarianti (varianti per necessità metriche, o interpretative) si arriva piano piano alla possibilità di uno studio della struttura musicale del pezzo.

Questo, per l'uso della voce, incomincia ad essere un punto di arrivo e di partenza per la improvvisazione vocale.

Ed ora passiamo a questo secondo momento, non scindibile dal primo naturalmente, ma che è per me nuovo e pieno di possibili sviluppi quindi affascinante.

È il momento della catalogazione e successivo studio di possibili strutture di composizione e quindi anche di improvvisazione vocale. Bisogna tenere presente che per la voce si hanno momenti musicali meno noti ed enfatizzati negli altri strumenti, anche se non legati al sistema ben temperato, come sono il trombone, la tromba, i sax, ecc., ma che per la voce sono momenti espressivi che possono diventare di per sé elementi di composizione. Per esempio: provate ad attestare un coro su di un

accordo: per esempio Fa. Completo, per triadi. Poi dal Fa passare senza frase musicale direttamente all'accordo di si bemolle. Sentirete che in quel caso il gruppo che cantava la nota Fa ha bisogno di un assestamento della nota verso il basso, la faranno calare leggermente mentre gli altri gruppi muoveranno verso le rispettive note di Re e Si bemolle. Parlo di questi minuscoli movimenti, oscillazioni di nota, che rendono immediatamente il brano anche se costituito da una semplice successione di accordi, quindi assai banale, un effetto di avanguardia, un effetto di «mai sentito». Basta enfatizzare la straordinaria sensibilità della voce alle mutazioni minime date dal non essere inquadrata né nella scala diatonica né nel «ben temperato». A questo punto capirete che lo studio di elementi di composizione diventa vastissimo, considerando tutte le mutazioni minime, già elementi appunto di composizione.

Ma procediamo per ordine. Dopo lo studio dell'intonazione con riferimento alla scala diatonica e successivo allontanamento da essa mediante lo studio dei semitoni e quarti di tono, si incomincia uno studio assai interessante: si sceglie la scala, per toni interi, all'inizio, tre, quattro toni interi; e ci si addestra all'improvvisazione su quei toni. A questo va immediatamente aggiunto uno studio ritmico, che nel nostro campo, è studio metrico, di sillabe. In quanto l'improvvisazione consente l'introduzione di altri toni

da quelli scelti per scala, ma solo di passaggio, quindi non sui tempi forti. A questo esercizio che deve arrivare fino all'improvvisazione sulla scala esatonale, senza struttura armonica, ma solo monodica, segue quello fondamentale di improvvisazione accordate sui tempi deboli. Il coro diviso in tre gruppi esegue un pedale di tre accordi, primo, quarto, quinto grado, per esempio, roba insomma estremamente semplice, sul quale a turno l'allievo deve improvvisare badando a stare sui tempi deboli e all'interno dei vari accordi.

Questi due esercizi: l'improvvisazione su scala scelta, e quello di improvvisazione accordale, oltre a tutti quelli sull'intonazione, sono da fare ogni giorno, per arrivare ad un grande potere di coordinamento fra pensiero del fraseggio ed attuazione.

Poi procedo ad un ulteriore esercizio: l'improvvisazione non più su scale scelte, ma su strutture (se poi vogliamo anche con scale scelte, ma l'attenzione va tutta alla struttura). E si tratta di questo: si scelgono schemi e ci si attiene ad essi. Uno di questi, il più classico è, per esempio: (da eseguire in otto) frase di proposta (cantata dal primo), frase di risposta (dal secondo) eseguita secondo una prassi imitativa; frase ponte, di passaggio, con incluso cambio di orientamento armonico, (eseguita dal terzo allievo), poi seconda idea (quarto allievo) del tutto opposta alla prima, sia ritmicamente che timbricamente che melodicamente, risposta alla seconda idea sempre secondo criteri imitativi (quinto allievo), frase ponte con ulteriore cambiamento armonico (sesto allievo), ripresa degli incisi della prima frase (settimo allievo) con parafrasi di essi, ripresa degli incisi della seconda idea (ottavo allievo) e chiusa. Scritto così sembra complicato; vi assicuro invece che non solo non lo è, ma gli allievi si muovono ora molto liberamente in questa struttura, usandola non solo spezzata in otto, ma come possibile struttura di improvvisazione musicale di un solo, mentre l'altro magari sta improvvisando secondo un'altra struttura, pur avendo riconosciuto in quale struttura si stia muovendo il compagno.

Vi racconto un'altra struttura,

tanto per farvi capire meglio. Ecco, per esempio: un modello di improvvisazione per parafrasi. Esecuzione di un tema breve. Ripetizione dello stesso tema con introduzioni di microvarianti. Cioè note estranee alla frase prima esposta. Questa struttura noi la chiamiamo «piramidale» in quanto il brano gonfia (piramide alla rovescio); da quattro note sempre ripetute, si inseriscono le note varianti, una per volta, non solo melodiche, ma anche ritmiche. In realtà non si inventa niente, il Bole-ro di Ravel altro non è che un'improvvisazione per parafrasi a struttura piramidale!

Grosso modo si può dividere questo magma di idee riguardanti le strutture di composizione ed improvvisazione vocale in tre categorie: strutture imitative, strutture parafrasiche, strutture libere.

La struttura libera sarebbe la scelta via via della struttura a cui appoggiarsi soprattutto anche in riferimento a quanto va facendo il compagno o i compagni. Importante è ascoltare gli altri mentre si improvvisa insieme e riconoscere a quale struttura si stanno appoggiando, se questo non avviene, è impossibile (ho constatato) che l'improvvisazione risulti buona, con una buona articolazione del discorso musicale.

All'interno poi delle varie strutture si possono individuare due grossi generi: quello aperto, quello chiuso.

Quello aperto nasce quando si segue una struttura che permetta la dialettica all'interno di se stessa: per esempio quella che vi ho esposto prima: prima idea, risposta, ponte ecc. è una struttura chiusa. La struttura aperta è invece quella dove si usano le differenze timbriche, ritmiche, le microvarianti.

Certo, ci vuole molto tempo per muoversi disinvoltamente dentro queste infinite possibilità sonore alle quali ho cercato di dare ordine. Non va trascurato poi il fatto che il buon gusto musicale e la cultura derivante da molto ascolto, sia di musica classica che di musica jazz e contadina, aiuta a improvvisare in modo più felice anche se alla fine non si pensa nemmeno più a quale struttura ci si sta riferendo in quel momento, o se non sia invece (ed è più probabile) un insieme di tante strutture ormai rese solo momento

utile a parlare e non più valide di per se stesse, e questo naturalmente sarebbe l'ideale.

Il momento infatti più avanzato dello studio dell'improvvisazione vocale è, fino ad oggi, quando scelto un tema si esegue in coro ognuno operando le sue microvarianti ed arrestandosi dopo un determinato numero di battute per permettere ai vari solisti di eseguire il proprio assolo, interrotti quando essi vogliono (e lo devono far capire dalla divisione metrica che danno alla frase) dalla ripetizione della frase del tema eseguita dall'intero coro. Gli assolo possono essere di tutti i generi (cioè appoggiati a qualsiasi struttura, basta che essa sia riconoscibile) così da stimolare ogni assolo al dialogo musicale.

Naturalmente ho cercato di raccontarvi senza molto dilungarmi il lavoro che ho svolto a Testaccio, per sommi capi. Ho scoperto che i bambini sono più adatti degli adulti a questa disciplina musicale perché per loro il suono è un fatto concreto mentre per gli adulti è un'astrazione. Il bambino quindi arriva molto prima ad organizzare il suono in strutture, oltre che a riconoscerlo. Penso che se tutti i bambini fossero educati a cinque anni al riconoscimento dei suoni tutti noi avremmo una disinvolta intonazione relativa.

Mi sono accorta di questo dopo due anni di insegnamento. Allievi con particolarmente dotati di orecchio, dopo due anni di esercizio sui suoni, individuare e riprodurre il suono, saper eseguire senza sforzo un intervallo desiderato, hanno preso a comporre su strutture da essi stessi inventate, con grafia adattata, dando un ottimo contributo alla composizione di musica vocale. Addirittura anzi, sono riusciti meglio quegli allievi che, per mancanza di quello che noi chiamiamo «orecchio», hanno usato tranquillamente strutture nuove, senza cadere in quelle, orecchiabili, della musica tonale.

Di questo volevo riferire. Scusate l'aggravio, è una materia che andrebbe «stesa» con molto spazio, tempo, e molteplici esempi, spero però che intanto questo breve accenno possa stimolare l'interesse di chi lavora in questo campo e fargli venire la voglia di farci sapere il suo metodo di lavoro