



Il Lied tedesco e il cantante italiano

## LIED E OPERA DOV'È LA CONTRAPPOSIZIONE?

di Elio Battaglia

E' importante per un cantante far precedere la conoscenza del repertorio operistico con quella del Lied. Ma l'educazione al Lied non costituisca un ripiego, bensì una necessità. Al Lied va indirizzato sia il cantante dotato di mezzi vocali importanti, sia quello che è costretto a fare di necessità virtù, perché talvolta ci vuole più voce per cantare un Lied che non per un'aria del *Trovatore*, come scrive uno dei più noti e colti maestri di canto italiani.

Non è semplice, per un didatta e cantante italiano, affrontare i problemi che riguardano il mondo della vocalità in una sede – per così dire – straniera. Le occasioni non mi sono certamente mancate; negli ultimi anni ho discusso di vocalità in molti paesi del mondo, e ogni volta ho avvertito un certo imbarazzo per la semplice ragione che il mondo musicale guarda all'Italia come al Paese dove fioriscono non solo i limoni, ma anche le “splendide voci”, i cantanti “nati per cantare”: insomma il cosiddetto (evidentemente a torto) “Bel Canto”.

L'imbarazzo, dicevo, mi coglie perché io – purtroppo – la penso al contrario. Non è infatti la splendida voce a fare di un cantante un interprete.

La qualifica di “interprete”, per ciò che riguarda l'esecutore cantante, la possiamo usare in pochi, rari casi. Non per nulla un musicologo come Andrea Della Corte, in un famoso studio su L'interpretazione musicale e gli interpreti, dichiarava apertamente le sue riserve nel redigere l'ultimo capitolo, giusto quello dedicato agli interpreti-cantanti. Egli, in poche parole, negava la qualifica di interprete al cantante, adducendo motivi quali (soprattutto per i cantanti d'opera) la forzata mancanza di autonomia, ché egli dipende nella resa finale da figure come il direttore d'orchestra, il ripassatore di spartiti, il regista il suggeritore etc.. Il cantante era – nell'analisi del Della Corte – uno strumento passivo in mani altrui. Le sconsolanti affermazioni del musicologo nascondevano però, ne sono certo, la convinzione che il cantante – soprattutto quello italiano – non fosse da considerare un musicista completo. Soltanto un corpo dal quale vengono emesse belle note, “belle” nel senso comune del termine. Belle, non interessanti, non logiche, non comunque legate al contesto da cui nascono. Un cantante del genere non può essere considerato un interprete, ma tutt'al più un interprete delle intenzioni del direttore d'orchestra. A un didatta italiano si chiede dunque di parlare sui problemi dell'interpretazione “liederistica”: la cosa, ad un primo esame, può apparire anomala, dal momento che il cantante italiano è a priori cantante d'opera, e quindi raramente ha avuto qualche di-

mestichezza con il mondo della vocalità da camera mitteleuropea. Bene. L'esperienza in questo specifico campo, e il più attento esame, mi hanno condotto ad una prima considerazione: non esiste – in una visione ampia del problema – il problema di un'interpretazione specificamente “liederistica”, in contrapposizione a quella “operistica”. Esistono, al contrario, alcuni problemi comuni alle due discipline. Talvolta, e oggi sempre più frequentemente (visto il numero sempre crescente di interpreti stranieri nei nostri teatri) il critico in poltrona si sente costretto a enunciare il seguente giudizio: “la cantante tal dei tali ha dato di Leonora o di Aida un'interpretazione, diremmo, ‘cameristica’, o ‘liederistica’”. Io mi chiedo cosa intenda il critico con l'aggettivo ‘liederistico’. Scarsità di volume

nell'emissione? Una certa freddezza nella presunta espressione dei sentimenti melodrammatici? Affettazione? Manierismo? Io sospetto invece: reale conoscenza dell'opera, eleganza di emissione, corretta esecuzione del legato. Un cantante che conosca le ragioni musicali di un'aria o di un concertato in relazione al tutto organico dell'opera in musica – quel cantante assurge a dignità di interprete. E dunque le fondamenta musicali che permettono al critico quel giudizio non presentano differenze di sorta. Vi è infatti uno stretto – anche se talvolta insospettabile – rapporto tra la musica vocale da camera e quella operistica. Eseguire un Lied di Schubert o un'aria di



Verdi comporta alcune difficoltà di ordine tecnico che sono particolarmente affini. Al contrario, eseguire un'aria di Verdi (ad esempio ‘Tu che le vanità’ dal *Don Carlo*) senza conoscere la tecnica vocale richiesta per affrontare un Lied di Schubert (ad esempio *Nähe des Geliebten* su poesia di Goethe) diviene impresa difficile; o quantomeno, permette alla cantante di mettere in evidenza soltanto il suo aspetto meramente “vocale”, che le deriva da meriti non ascrivibili alla sua formazione di interprete ma solo a Madre Natura. In effetti la terribile aria di Elisabetta nasconde infiniti trabocchetti, e richiede la conoscenza della tecnica del legato applicata ai cosiddetti ‘salti’: nello specifico, salti d'ottava che chiudono passi dall'estensione di

un'ottava e mezza. La lunga frase vocale va eseguita senza ricorrere al benché minimo 'striscio vocale' o a frequenti prese di fiato. La stessa cosa avviene nel celebre Lied strofico di Schubert. Solo una perfetta padronanza di un legato di natura, direi, strumentale può permettere all'esecutore una resa filologica del Lied in questione. Ci chiediamo dunque: non sarà necessario per lo studente di canto allenarsi nello sterminato campo della musica liederistica al preciso scopo di affrontare il mondo dell'esecuzione operistica nel modo più corretto, più puramente musicale? Quanti cantanti pensano che l'imitazione dell'espressione dei sentimenti sia il segreto di una corretta esecuzione vocale! Grande errore. Ci viene in aiuto Richard Wagner quando in una lettera afferma, senza peli sulla lingua: "I cantanti, nella maggior parte, non pronunciano bene e perciò ignorano il senso dei loro discorsi: il carattere dei loro personaggi è quasi sempre velato alla loro mente, o veduto attraverso le banali convenzioni operistiche. Vanno a tentoni o si incontrano, allo scopo di piacere al pubblico, in certi accenti drammatici qua e là disseminati, sospiri e gemiti, alla bell'e meglio, generici". E, in una pubblicazione nella quale vagheggiava la fondazione di una Scuola Tedesca di musica a Monaco di Baviera, aggiungeva che nella musica tedesca la voce non è più un elemento materiale, sensuale; il cantante deve elevarsi all'altezza del contenuto intellettuale della musica. L'irrobustimento della voce, diceva, è un artificio che snatura la voce stessa e che il maestro di canto crede di aver adempiuto non solo all'obbligo del suo ufficio, ma anche a tutti gli altri inerenti l'arte, mirando soltanto a irrobustire l'organo vocale. Affermazioni che, credo, mettono in luce benissimo quanto sia importante per un cantante far precedere alla conoscenza del repertorio operistico quella del Lied. Il Lied, infatti, è compendio assoluto di Musica e Poesia. Le due arti sono strette in un indissolubile legame che provoca a volte il trascendere della parola, a volte quello del puro suono. Stretta comunione dunque tra musica e parola; ciò innanzitutto perché – come avviene ad esempio nei *Lieder* di Hugo Wolf – il compositore si è servito di grandi poeti per esprimere il suo pensiero puramente musicale. Nell'opera, in apparenza, la poesia è di scarsa fattura: ma ad uno studio approfondito anche e soprattutto nell'opera la parola viene trascesa a favore del pensiero musicale. Crediamo davvero che una frase verdiana, ad esempio "Dite alla giovine sì bella e pura" vada eseguita imitando pedissequamente lo stato d'animo di Violetta? Questa stupenda frase va can-

tata cercando di realizzare un pensiero puramente musicale, facendo ricorso ad un canto legatissimo, sostenuto sul fiato, e infine al canto in mezza voce. Avremo in tal caso quella che chiameremo tecnica trascendentale. La questione primaria è la coscienza della dizione musicale. Sapere ciò che si dice in musica è cosa ben diversa dal parlare corrente, dove non si bada più al significato originario della parola e anzi la parola viene spogliata del suo senso effettivo. Ciò accade di frequente con i cantanti d'opera, che ignorano il senso musicale delle frasi privilegiandone il significato superficiale. Le Mimì che si affannano e ripetere meccanicamente che "sole si fanno il pranzo da se stesse, non vanno sempre a messa ma pregano assai il Signor", cercando di generare nell'ascoltatore la curiosità per la situazione in prosa anziché in musica. Lo stesso valga per l'accento sproporzionato dato alla frase "involgi tutto quanto in un grembiale, manderò il portiere": pathos e retorica, neanche si trattasse del portiere del Waldorf Astoria. Il senso musicale della frase sfugge alla nostra Mimì, e le parole, divenute d'uso corrente, vengono semplicemente cantate. Il canto liederistico può in tal senso essere d'aiuto, perché, come quello operistico altro non è che "eccitazione della parola in voce cantata", ma i concetti poetici, di un Goethe o di un Mörike, allenano all'espressione non superficiale in contesti musicali non superficiali. Naturalmente sono necessarie solide basi tecniche. In primis, va padroneggiata la tecnica del legato.

Lo studente deve saper distinguere il portamento di voce da ciò che gli antichi didatti chiamavano 'striscio di voce', essendo il primo un artificio vocale che mira a legare due suoni ricorrendo a una veloce anticipazione – eseguita sulla stessa vocale – della nota da raggiungere, mentre il secondo altro non è che il passare da un suono all'altro attraverso i gradi cromatici che separano appunto i due suoni. Mozart, Schumann, Wolf e persino Strauss sapevano come risolvere il portamento di suoni esemplificandoli semplicemente tramite crome col punto e semicrome che anticipano la nota reale. Imparare tramite il Lied a discernere i due artifici permetterà anche nell'opera un'esecuzione del legato (e quindi del senso musicale pro-

Anna Netrebko  
soprano



fondo) molto meno viscerale, meno 'alla Gigli', tanto per intenderci. Il glorioso e un tempo trascurato *Metodo Pratico di Canto* di Nicola Vaccaj (Ed. Ricordi- rev. Battaglia, 1990) può illuminare lo studio giornaliero dello studente di Canto. Persino una prassi tipicamente operistica come la cosiddetta 'coloratura', inoltre, può trovare giovamento da uno studio liederistico di base. Il termine stesso, come quello tedesco 'kolorieren', significa 'fiorire' e quindi eseguire un passo di agilità non in modo meccanico ma in modo 'colorato', pieno appunto di colore: agilità espressiva. Accade dunque che il soprano chiamato a realizzare in modo espressivo le famose roulades del primo atto di *Traviata* troverà altamente educativo l'aver studiato – propedeuticamente – le volate che Schubert esige nel suo ultimo celebre lavoro vocale, *Der Hirt auf dem Felsen*, dove le scalette ascendenti, che ricordano appunto quelle di Violetta, debbono essere eseguite con un preciso carattere estetico. Se in *Traviata* esse rappresentano la fittizia gioia del personaggio verdiano, la dissoluzione del suo essere in quella cascata interminabile di note dall'alto verso il basso; viceversa, in Schubert esse rappresentano la gioia del poeta all'apparire della primavera. Questi due esempi, tra molti, ci dicono che Lied e Opera hanno aspetti tecnici e interpretativi in comune: una volta superati onorevolmente le problematiche puramente tecniche, il cantante potrà realizzare la propria personalità attraverso qualsiasi tipo di musica. La condizione è che vi sia una giusta 'disposizione mentale' verso i vari generi vocali, e la costruzione di un microcosmo di immaginazione e realtà nell'io di ciascun interprete. Ma nell'esecuzione del Lied il cantante dovrà tenere presente un altro fatto di primaria importanza: la natura del Lied. Questa forma nacque come Hausmusik, come musica da cantare in casa, in compagnia di pochi amici, nell'intimità delle pareti domestiche. È vero tuttavia che il Lied, col passare del tempo, ha perduto questa specificità. Oggi è più facile ascoltare un Lied come *Anakreons Grab* di Wolf alla Royal Festival Hall di Londra di fronte a 4000 persone che non in casa di amici. Il cantante dovrà dunque saper piegare la sua attitudine alla giusta vocalità alle contingenti esigenze acustiche del luogo e del momento. A ciò potrà pervenire tentando di rimanere – malgrado la grandezza della sala – semplice. Il cantante dovrà



ben guardarsi dal considerare l'esecuzione di un Lied come arido esercizio di 'ricerca fonetica', quasi onomatopeica, sulla parola. Il Lied altro non è che musica e parole, ma l'essenza fondamentale della sua bellezza sta pur sempre, come detto prima, nel senso musicale della frase da cantare, e non nel senso fonetico di ogni nota. Per quello

basta la buona dizione di un attore. La grandezza di un cantante come Dietrich Fischer-Dieskau consiste per l'appunto nel conservare la più grande semplicità di espressione: un dato che può persino sfuggire all'ascoltatore distratto. Quante arie d'opera, del resto, vanno espresse con la stessa semplicità con cui canteremmo *Das Veilchen* di Mozart? Molte arie non sono forse, come molti Lieder, dei monologhi interiori? Cosa diviene grazie a una cantante cosciente e musicale la 'Lettura delle lettere' nel *Werther* di Massenet, che tante interpreti indirizzano con gagliardo esibizionismo vocale al pubblico in platea? Non faceva così Maria Callas che purtroppo non ebbe la volontà di dedicarsi all'intimismo del repertorio liederistico o forse non ebbe il tempo di apprendere, come usava fare con le altre lingue, il tedesco poetico. Possiamo soltanto sognare un suo *Frauenliebe und Leben* e fantasticare sulla sua possibile unicità! Il mondo del Lied è uno sterminato microcosmo di emozioni, di narrativa, di pensieri universalmente validi, di grandi scene dall'indiscusso sapore teatrale (vedi *Als Luise* di Mozart, *Die junge Nonne* o *Erk König* di Schubert), di piccoli sketches comici o tragici, di vera o mediocre poesia e grande musica, come avviene in Verdi. Insomma il Lied rappresenta una via lattea di opere di breve durata, talvolta due o tre pagine. Nel breve spazio di poche battute l'interprete deve saper ricreare una situazione o un complesso pensiero poetico, e il benché minimo cedimento rappresenta il fallimento dell'impresa. Egli deve dunque possedere quella scienza vocale che talvolta manca all'interprete operistico per le ragioni strutturali che ognuno di noi conosce. L'educazione al Lied non deve dunque costituire dunque un ripiego ma una necessità. Al Lied va indirizzato sia il cantante dotato di mezzi vocali importanti, sia quello che è costretto a fare di necessità virtù, entro certi limiti s'intende. Senza dimenticare che talvolta ci vuole più voce per cantare un Lied che non per un'aria del *Trovatore*: è tutta una questione di educazione musicale.