

Capitolo terzo

La tecnica del canto

ESEMPIO

1. INTRODUZIONE

Molti aspetti riguardanti la tecnica del canto sono comuni ad ogni tipo di repertorio, altri invece sono caratteristici dello stile di un'epoca oppure di una determinata letteratura corale.

E' noto infatti che la vocalità si è, in un certo senso, prima dilatata nell'estensione a partire dal tardo Rinascimento verso il Barocco, poi rinforzata e quindi scurita dal periodo classico al Romanticismo, fino all'epoca moderna.

In estrema sintesi si possono indicare alcuni principi:

- all'epoca rinascimentale si addice una vocalità piuttosto chiara e leggera (la *vox clara, alta, suavis* indicata da Guido d'Arezzo)
- all'epoca tardo-rinascimentale e barocca si addice una vocalità ancora chiara e leggera ma tendente a rinforzarsi e soprattutto ad espandersi in tessitura agli estremi limiti
- all'epoca romantica e moderna si addice da un lato una vocalità più robusta e perciò più scura (che sfrutta cioè tutte le possibili cavità di risonanza e non solo quelle alte), dall'altro la più vasta gamma delle possibilità espressive e dinamiche

Ogni coro ben impostato è in grado di utilizzare (o meglio, va messo nella condizione di poterlo fare) queste varie vocalità, senza snaturarsi e senza trascendere ad artifici paradossali.

E' necessario innanzitutto prendere coscienza di:

- organo motore
- organo produttore / organo risuonatore
- uso dei registri

Non deve stupire che, in questo manuale sulla direzione di coro, la parte dedicata alla vocalità sia quella quantitativamente privilegiata (si vedano a proposito anche i riferimenti contenuti nell'Appendice). Proprio la vocalità era l'argomento maggiormente curato e trattato da Corti nei suoi corsi di direzione, complici anche la crescente curiosità e interesse da parte dei discendenti. Se era pur necessario elevare la preparazione del direttore, era altrettanto vero che bisognava migliorare la tecnica vocale dei singoli cantori, altrimenti lo "strumento" coro non sarebbe mai stato in grado di eseguire correttamente musiche di epoche e stili differenti. Se oggi tale argomento è dato quasi per scontato, alla fine degli anni '70 rappresentò una proposta rivoluzionaria: si trattava infatti di capire che "dilettante" non era sinonimo di "scadente", né che l'appartenenza a un gruppo amatoriale giustificasse una bassa qualità vocale delle esecuzioni. Senza una adeguata preparazione sui principi basilari del canto non era possibile parlare di interpretazione e questo era un problema comune a dilettanti e professionisti. Sempre a quegli anni risale la convinzione, ormai universalmente accettata, della esecuzione solistica della musica profana rinascimentale, almeno per quanto concerne il madrigale. Corti fu sicuramente fra i primi a fondare un gruppo madrigalistico di professionisti che, non a caso, prese il nome de "Solisti del Madrigale Italiano". In questo capitolo, al fine di mantenere il più possibile le parole del Maestro, sono stati inseriti integralmente stralci di lezioni tenute in corsi di direzione corale (N.d.R.).

- a. L'organo motore riguarda la respirazione, che possiamo distinguere in:
 1. naturale: usata quotidianamente per parlare
 2. artificiale: potenziata, rallentata nei tempi, controllata
 L'inspirazione deve essere sufficiente alla produzione del suono e va incanalata verso il basso, senza affanno.
- b. Organo produttore e organo risuonatore. La laringe deve essere usata in modo cosciente e volontario. La bocca assume la posizione di sbadiglio ma non in modo inerte. La posizione deve essere controllata ed equilibrata per far sì che il suono esca chiaro ma non stretto. Bisogna in pratica allungare lo spazio fra laringe e faringe. Maggiore è questo spazio più la voce si arricchisce di risonanza. Prendere inoltre coscienza della pressurizzazione dell'aria a livello della laringe (per mettere in vibrazione le corde vocali e produrre il suono). Prima di preoccuparsi di dove risuona la voce, bisogna atteggiare la laringe in un modo corretto all'emissione del suono.
- c. I due registri usati sono quello alto (detto anche di testa o "falsetto") e quello basso (detto anche di petto). Nel passaggio di registro, per agevolare il piccolissimo spostamento della laringe verso l'alto, bisogna "stendere" di più, cioè aumentare lo spazio fra laringe e faringe.

La pressione costante nell'atto del cantare è una sensazione non facile da provare (occorrono a volte anni di esperienza e di prove); bisogna liberare la laringe da ogni tensione e concentrare questa solo in basso sul diaframma.

Per essere sicuri di non incorrere in errori dobbiamo controllare di avere:

- una pressione costante dal basso
- la laringe libera da tensione, che causa il vibrato (la laringe è cioè libera di compiere questi piccoli movimenti oscillatori)
- una giusta pressione dell'aria

Sapere cosa si deve cantare e come si deve cantare, ci può aiutare a rappresentare un'idea, un'immagine grazie alla quale possiamo più facilmente avvicinarci all'uso naturale e consapevole dei muscoli preposti alla tecnica del canto.

Quello che rende difficile il compito del maestro di canto o di coro, è che tutto il complesso apparato fonatorio è per la massima parte invisibile a partire dal diaframma fino alle casse risonanti.

Il controllo quindi si può fare con l'occhio solo sulle parti visibili (lingua, labbra, mascella) e con l'orecchio sulla qualità del suono: se la posizione del cantore è corretta, se la sua mascella è decontratta, se pertanto la sua voce si porta in avanti, risuonando il più possibile nella casse superiori, essa sarà gradevole, facile alla fusione con le altre e pronta per essere piegata all' "espressione".

La voce diventa espressiva quando le casse di risonanza inferiori, ma soprattutto quelle superiori (faringe, cavità orale, seni nasali, frontali) arrotondano il suono, lo amplificano, mettono in risalto i suoi armonici migliori.

Certe voci elementari e semplici, dal suono filiforme, esile e fermo, possono essere potenziate ed arricchite e diventare espressive se si convince il loro possessore a portare in avanti la voce, a farla risuonare nella cavità più alta, a scurire e colorare le vocali chiare e a rendere meno opache le altre.

L'esercizio e la consuetudine a rilassare la mascella, a mantenere il torace eretto, a respirare sapientemente, a controllare l'emissione del suono, possono contribuire a miglioramenti notevolissimi nella qualità della voce. Può essere utile l'esercizio di suoni gridati dall'alto sbadigliando, senza colpo di glottide: bisogna avvertire la sensazione che tutto sia facile e che la voce scenda dal palato.

Richiamo ai principi fondamentali del canto

- respirazione addominale che elimini ogni tensione muscolare pettorale
- atto del cantare inteso nel creare pressione a livello del diaframma
- sensazione di sbadiglio, mento in giù e indietro, bocca aperta quanto necessario, posizione bassa della laringe
- coordinamento dei due registri: nella donna è necessario cucire il registro basso con quello alto, nell'uomo viceversa
- appoggio

2. LA RESPIRAZIONE

L'argomento della respirazione è estremamente vasto e complesso e soprattutto richiede la massima chiarezza prima d'essere proposto ai coristi.

Insegnare questa disciplina è essenziale, senza tuttavia esasperarla troppo. E' chiaro che la tecnica della respirazione che adottiamo per il canto è diversa da quella che usiamo abitualmente per parlare: per cantare abbiamo bisogno di una respirazione più profonda, a livello diaframmatico, addominale. Il corista deve sentirsi gonfiare i polmoni soprattutto in basso e rimanere rilassato in alto, a livello di spalle e collo.

Per quanto concerne invece l'espiazione, occorre insegnare che si può economizzare molto il fiato senza buttarlo fuori tutto insieme e che la pressione (la spinta sulla fascia addominale all'altezza della cintura dei pantaloni, sulla "cinghia") deve essere sempre costante, dall'attacco della prima nota fino al prossimo respiro. Un errore frequente che si verifica è quello di frasi con una intonazione calante.

Molto spesso questo inconveniente è dovuto ad un rilassamento della tensione che procura spesso dei finali stonati. Quando si riesce a farlo sperimentare, anche con un suono tenuto lungo (facendolo magari espressivo, *p*, *cresc.*, *f*, *dimin.*, *pp*...) i coristi si saranno abituati al meccanismo e, soprattutto, avranno constatato che cantare richiede uno sforzo e che il "cantare piano" è il più faticoso di tutti.

E' chiaro che il respiro deve essere proporzionato all'intensità e alla durata desiderata, ma bisogna anche sapere che la sua utilizzazione è diversa secondo l'altezza del suono.

Un principio importante: quando il cantore deve far fronte a una richiesta notevole di fiato, sia a causa dell'aumento della pressione necessaria per le note alte, sia a causa della durata o della qualità d'una nota tenuta in "morendo", egli concentrerà il suo sforzo non sulla gola ma sulla cinghia toracico-addominale: qui infatti si individua la zona fisiologica del respiro, altrimenti il suono risulta serrato, e anche l'emissione e la risonanza sono alterati a causa dell'affanno.

La parte che segue è tratta da una lezione tenuta ad un corso di direzione corale

Allievo: "Reimpostando dei cantori con questo tipo di respirazione l'impressione generale è che si tenga un suono meno di prima..."

Fosco Corti: "E' lo stesso problema di natura psico-fisica che si incontra quando si vuol far cantare dall'alto al basso sempre con la laringe bassa.

E' vero che quando si curano queste cose, come quella di evitare ogni tensione nel torace, nel collo, nella bocca, sembra che non si riesca più a cantare, ma bisogna insistere per far sperimentare l'importanza di questa rilassatezza, la sola che permette il corretto appoggio del suono dal basso e la piena disponibilità della laringe".

A.: "Quando io inspiro, sento pressione sulla fascia addominale. Questa pressione deve restare costante durante il canto? Il rilassamento avviene solo e soltanto nell'atto della inspirazione?"

F.C.: "La voce è come una colonna, che ha il piedistallo nel diaframma e il capitello nella laringe. La colonna non ci si vede, se non preoccupatevene, complichereste il problema. Dire: appoggia sul diaframma è sbagliato, perché il diaframma non lo vedo, invece posso dire: appoggia sulla fascia addominale. Per le donne la sensazione è leggermente più in alto e indietro, mentre per gli uomini è a livello di cinghia.

Io preferisco parlare di cose che si possono vedere. Il diaframma è invisibile perché è dentro di noi, quindi preferisco non parlarne, mentre vedo i muscoli addominali, la pancia, posso controllare se si gonfia bene o no, se l'appoggio sulla cinghia esiste. Il diaframma è un muscolo interno, non lo posso controllare. Che cosa accade durante l'emissione dell'aria? Accade che il diaframma risale, ma non di sua volontà, in quanto sospinto dalla muscolatura addominale e in accordo col progressivo svuotamento dei polmoni, quindi in maniera graduale e controllata.

C'è un principio, bellissimo: *ogni difetto di canto si vede*. Sembrerebbe: ogni difetto di canto *si sente*, no, prima ancora si vede. Ogni errore e ogni difetto si vedono: o a livello di mandibola, o di lingua, o a livello di sforzo fisico, si nota subito questa tensione, poi il suono diventa duro, calante, angoscioso.

Tenete a mente questo principio: ogni difetto di canto si vede. Si notano i difetti del canto addirittura dal naso in su: ci sono persone che cantano aggrottando la fronte, oppure con sbalordimento dell'occhio.

E' dannosissimo, perché è una tensione muscolare che non appartiene alla zona diaframmatica (l'unica tensione muscolare accettabile, anzi necessaria).

Dalla zona pancia-addome-reni-muscolatura media in su, se c'è qualsiasi altra tensione muscolare è da cancellare. Si dice: rilassati, sorridi.

Queste tensioni muscolari sono in collegamento con la laringe e quando la laringe ha una pressione esterna, si blocca: questa deve restare rilassata. Perché funzionino bene le corde vocali, azionate da ciò che compone la laringe, bisogna che tutto quello che sta intorno sia in stato di totale calma.

Occorre un supplemento di aria in più quando devo fare più forte, più vibrato, quando devo salire (più si va in alto e più ci vuole pressione, è un meccanismo che coinvolge tutta la persona), ma la pressione deve partire dal basso, e senza dire: “su, diaframma...”, perché il diaframma lo fa da sé. Basta che la si aumenti in basso e questo comando impone ai polmoni di mandare più aria.

Non bisogna mai cantare senza pressione, questo vale per il pianissimo come per il fortissimo, questo è l'appoggio. Parlate sempre ai coristi solo di ciò che si può vedere e toccare con mano.

Una regola d'oro: non diluitevi troppo nei particolari, chiedete sempre quelle due o tre cose sicure, in modo che si possano controllare, non di più, altrimenti ci si perde in mille problemi che finiscono per bloccare ulteriormente le persone, si rischia di inibire, anziché liberare.

Inoltre, quando si parla di appoggio, bisogna usare un linguaggio che vada bene a uomini e donne.

Si diceva che queste ultime hanno una sensazione un po' meno alta di questa pressione, mentre gli uomini invece la provano a livello di cinghia, ma quando parliamo di fascia addominale, comprendiamo entrambi, non ci sono rigidità tali da impedire movimenti di braccia, collo, gambe, se non la base e il capitello, la colonna sta in piedi benissimo da sé”.

L'inspirazione fisiologica, ma quando viene dilatata la parete inferiore e media dei polmoni, si allarga il petto, si abbassa il diaframma e di conseguenza si proiettano in avanti e ai lati le pareti dell'addome.

L'inspirazione ideale è quella che comanda armoniosamente i movimenti del torace e del basso ventre, senza scosse e senza predominanza voluta dell'uno sull'altro. Non si deve inspirare troppo profondamente perché si avrebbe un senso di contrazione e rigidità. Nella fase di espirazione l'emissione dell'aria deve essere misurata alla stesura del canto, regolare, sufficiente per arrivare alla fine della nota emessa senza esaurire la riserva d'aria.

Difetti da evitare:

- L'elevazione in massa della cassa toracica: non è possibile innalzarla senza coinvolgere anche i muscoli del collo, mentre l'azione di questi ultimi deve essere unicamente riservata al lavoro della laringe. Il cantore che respira così non tarderà ad avere le vene del collo gonfie, i muscoli del collo sporgenti, la figura rossa e infuocata.
- L'espirazione inversa: consiste nel lasciar venire in avanti il ventre, durante l'espirazione e il canto, man mano che si emette il fiato. In questo modo non si ha nessun sostegno del suono se non quello della supplenza delle corde vocali, necessariamente faticoso. Non bisogna mai, durante il canto, rilassare la parete

addominale, altrimenti si finisce per cantare in basso e in modo sbagliato, stancandosi presto non avendo un corretto sostegno del fiato

- La rigidità del ventre: è il difetto inverso del precedente; questo ostacola la sensazione di pressione espiratoria che è indispensabile alle variazioni di fiato

E' bene ricordare che è sufficiente avere una capacità respiratoria di 1000-1500 cm³, cioè ridotta, per qualsiasi emissione. L'errore è di credere che sia necessario gonfiarsi molto per ben cantare.

Senza insegnare troppe regole ai cantori, che perderebbero l'automatismo necessario, il direttore deve:

- respirare in modo corretto, per dare l'esempio
- aiutare la respirazione del coro dirigendo con un gesto preparatorio e un gesto terminale sostenuto
- fraseggiare correttamente senza richiedere sforzi esagerati per la lunghezza delle frasi

Dal punto di vista tecnico darà questi consigli:

- non alzare le spalle inspirando
- non prendere troppa aria in una sola volta
- mantenere il petto in avanti il più possibile durante l'emissione (il controllo lo può fare da sé il cantore mettendosi una mano sul petto in alto: più la nota sarà lunga da tenere, più il cantore veglierà per non farlo rientrare)
- non svuotarsi mai completamente

La migliore verifica di una buona respirazione è il controllo della sonorità. Il direttore farà cantare piano una nota tenuta in una tessitura media per circa 15-30 secondi.

Una espirazione regolare consentirà di udire un suono continuo, senza buchi e senza scosse. Se invece il cantore dopo 15 secondi circa è svuotato d'aria, questo è segno di una emissione di fiato eccessiva. La pratica dice che in genere un buon cantore respira normalmente.

Oltre che abituare alla posizione eretta del busto, si insegni ai cantori quel modo di respirare che da incontrollato diverrà controllato e infine spontaneo, così da sentire una maggiore facilità di emissione e un maggiore coordinamento con l'apparato fonatorio: il canto sarà in tal modo più facile, meno faticoso, meno preoccupato.

E' importante che tutta l'aria che esce dai polmoni si trasformi in suono. Infatti fiato e suono devono essere un tutto inseparabile, senza fuga d'aria, né prima, né durante, né dopo l'emissione della voce.

I polmoni inoltre non devono mai svuotarsi completamente: nella pratica del canto ciò potrebbe costringere a respiri affannosi e a pregiudicare la qualità delle note iniziali della frase musicale. Sarà opportuno inoltre educare il cantore fin dai primi esercizi a cessare l'emissione della voce senza chiudere la bocca.

3. I PASSAGGI DI REGISTRO

Convenzionalmente i registri vocali vengono indicati nel modo seguente:

- registro di petto
- registro medio
- registro di testa

Questa distinzione però non è condivisa da tutti. In ogni caso, si può affermare che, dal punto di vista fisiologico, i registri e i passaggi dall'uno all'altro esistono; dal punto di vista artistico, invece, è bene che queste differenze non si avvertano.

L'educazione della voce deve tendere proprio a questo: sopprimere la differenza dovuta ai registri ottenendo così l'omogeneità vocale. Dal punto di vista didattico, quando cioè siamo nella fase di impostazione della voce, è tuttavia preferibile non parlare ai cantori dei problemi relativi a questo delicato argomento.

Per il cantante infatti è veramente una croce stare continuamente nella zona critica, là dove i muscoli del registro alto sono al loro limite di resistenza e di funzionamento. E' possibile risolvere questo problema solo trovandoci sopra moltissimo. Si tratta di una questione di elasticità muscolare: solo quando questi muscoli sono estremamente elastici è possibile evitare che la voce si spezzi.

Evitando di acutizzare troppo il problema, è necessario lavorare con vocalizzi specifici, piccoli salti con arpeggi, salti ascendenti seguiti da una scala discendente, in modo da trovare passo passo, le soluzioni del caso.

Immaginiamo di avere un brano che presenti difficoltà proprio nel passaggio di registro: è possibile che una sezione entri in crisi, non intoni più, le voci si spezzino, si diventi nervosi.

A questo punto è bene intervenire proponendo un vocalizzo specifico relativo al passo critico, facendo allungare molto la divaricazione della mandibola, aumentando l'appoggio.

E' probabile che dopo un poco la nota sia migliorata, ma quando si riprende la frase musicale ci si accorge che non è ancora accettabile, perché ritrova gli ostacoli nelle altre note della frase. A questo punto è bene sapersi accontentare di un risultato ancora mediocre e riprendere a lavorare nella prova successiva, magari "cucendo" altre note intorno a quella difficile.

E' sempre bene ricordare comunque che non esistono panacee miracolistiche per questi problemi, che rappresentano la vera croce del cantante. E' importante non drammatizzare, non esasperare la situazione e sapersi accontentare, saper sopportare il mediocre, sapendo che questi sono ostacoli difficili da superare anche per i professionisti.

E' importante che l'attacco del suono in altezza sia il più possibile di falsetto. Il falsetto puro non è una caratteristica che appartiene alla voce adulta, mentre il falsetto appoggiato può diventare, con lo studio, autentica voce di testa, indispensabile per i tenori, che altrimenti non avranno acuti.

Può darsi che inizialmente le note risultino debolissime, ma il direttore deve accettarle così: è bene accontentarsi di ciò che il cantore può dare, poi è probabile che la potenza aumenti progressivamente.

Naturalmente non deve sorprendere se all'inizio si incontrano difficoltà a trovare il falsetto. Questo può avvenire soprattutto per i tenori, che sono più portati a cantare naturalmente in voce fino al *fa*, al *sol*. Andare oltre significa ricorrere al falsetto appoggiato, scurito.

Per scurire è necessario sbadigliare e poiché per salire bisogna scurire, questo comporta uno sbadiglio ancora maggiore. Una volta trovata la posizione del falsetto nel registro alto e la possibilità, iniziando prima a tenere fermo il suono, di crescerlo e vibrarlo, otteniamo una autentica voce di testa. Si lavori suono per suono, una alla volta e, piano piano, collegarli.

Si tenga comunque presente che ottenere una intera scala, partendo con il registro di testa e finendo nelle risonanze in basso senza più sentire scatti di qualità, è un lavoro lungo.

Non è necessario pretendere di migliorare tutti assieme, è fondamentale invece sapere quali sono i processi formativi della voce.

Si canterà il "Boris Godunov" se si possiede una voce importante, oppure Monteverdi in coro se invece abbiamo qualità cameristiche, ma avremo comunque impostato una voce.

Due ottave di estensione è la possibilità che quasi tutti hanno, ma se il lavoro non è adeguato, si canta un'ottava e poco più, nel migliore dei casi. In realtà le altre note ci sono potenzialmente, ma i muscoli non sono abituati a realizzarle.

Non si chieda mai alle voci basse di crescere nelle note gravi, perché diventano facilmente rauche. Infatti il volume che hanno in quella tessitura è quello che la natura concede, mentre quello che si ottiene nel registro acuto invece è frutto di un atto di volontà e cioè di studio.

Va comunque tenuto presente che le voci femminili e quelle maschili sono un po' antitetiche in questo senso, perché hanno caratteristiche ed esigenze diverse.

La voce femminile ha per naturalezza il falsetto, inteso come voce di testa. Quella maschile è per sua natura una voce con registro grave, alla quale bisogna costruire gli acuti con falsetto rinforzato. La voce femminile, una volta trovato il falsetto, lo può rinforzare portando in quella tessitura l'impostazione usata per i suoni bassi.

La parte che segue è tratta da una lezione tenuta ad un corso di direzione corale

Allievo: "Vorrei porre il problema dello scurirsi eccessivo del suono..."

Fosco Corti: "C'è scurire e scurire. Quello giusto deriva da una posizione corretta della bocca, allungata e rilassata; l'altro è quello che si ottiene chiudendo la gola.

Molte volte succede che qualche corista faccia eccessivamente ciò che gli si dice, ma questo è il minore dei mali, l'importante è che il direttore sia il migliore dei giudici. Ora vediamo come si articolano le parole. La posizione a sbadiglio non è un