

INTERVISTA A LEO BROUWER

di Adriana Tessier

Dal 1° al 5 marzo 2008 si è tenuta a Latina la rassegna "Leo Brouwer... oltre i paisajes". Nell'ambito della rassegna, organizzata dall'Associazione Suoni Nuovi e interamente dedicata a Leo Brouwer, sono state eseguite alcune delle ultime opere del compositore cubano: *Vitrales de La Habana Vieja* (per orchestra d'archi, prima europea), *Gismontiana* (per quartetto di chitarre e orchestra d'archi, prima mondiale) e *Paisaje cubano con fiesta* (per chitarra sola, prima mondiale). Abbiamo intervistato Leo Brouwer il giorno successivo al concerto monografico a lui dedicato.

Latina, 2 marzo 2008

A. T.: *Nella sua famiglia d'origine la musica aveva un ruolo importante: sua madre suonava in un'orchestra di donne e suo padre era un grande appassionato di chitarra. Perché ha scelto proprio la chitarra?*

L. B.: Per un bambino di sei o sette anni che vive in un contesto musicale, la musica non ha magia; diventa quasi come una radio o un mobile, un tavolo, una sedia... Così come la voce, il canto, a casa mia il suono del pianoforte era continuo: per me non poteva più conservare la magia. Della chitarra, invece, mi sono innamorato intorno ai dieci, undici anni. La sua dolcezza e il timbro, quello sì, davvero magico, hanno toccato la mia sensibilità molto più profondamente del pianoforte fin dal primo ascolto. Mio padre era un chitarrista dilettante e autodidatta ma nonostante questo suonava benissimo, a orecchio. Il suo repertorio non era da tutti: le

Danze di Granados, i Preludi di Tárrega, i Chôros di Villa-Lobos... Mi ha insegnato a suonare nello stesso modo e ricordo anche di aver tenuto un concerto da professionista suonando il repertorio che avevo appreso a orecchio da lui. È incredibile...

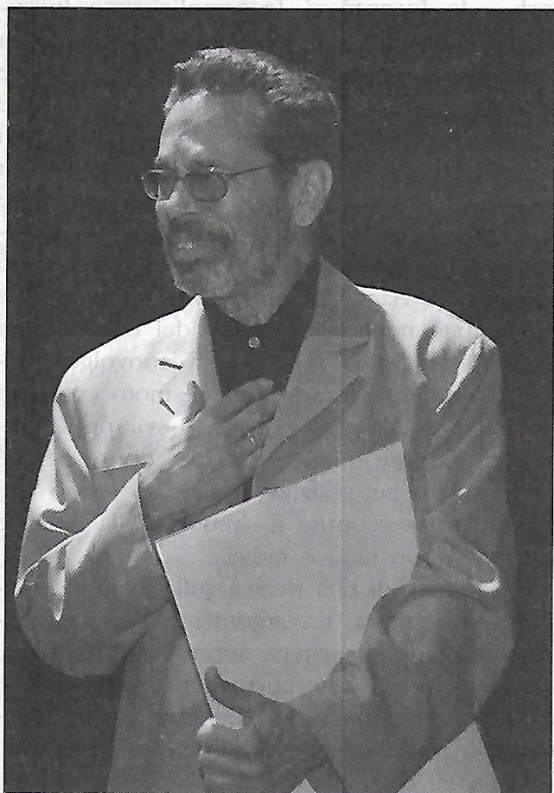
Ha iniziato i suoi studi musicali a Cuba, durante la dittatura di Fulgencio Batista... Com'era per un bambino vivere sotto quel tipo di regime?

Negli anni Cinquanta a Cuba c'era la tipica dittatura militare dell'America Latina, simile a quella cilena o di Santo Domingo. Noi bambini non eravamo coscienti dei significati politici o militari ma sentivamo la paura della morte, ogni giorno venivamo a sapere di giovani costretti a subire i pesantissimi effetti di un regime militare che era spaventoso. Esisteva questo tipo di repressione ma tutto si svolgeva in silenzio; alla radio non se ne parlava e non c'era informazione pubblica. Era una situazione che con il passare degli anni e mentre crescevo diventava sempre più dura da sopportare, insostenibile. Se non si fosse fatta una rivoluzione come quella di Fidel Castro, specialmente quella dei primi anni, credo che, come chiunque altro, sarei andato via a cercare un po' di pace. Quando mia madre morì – avevo circa undici anni – sentii la necessità di decidere quale impostazione dare alla mia vita sia dal punto di vista economico che da quello spirituale. Rimasi solo. Questa solitudine però ha anche favorito lo svilupparsi delle idee, del pensiero, della propositività. È abbastanza strano ma è così.

anni che cercava da solo la verità, una delle verità della vita professionale.

Lei ha affermato più volte di aver percepito molto presto il dualismo, il continuo alternarsi di opposti che in molte culture antiche e moderne, colte e popolari, è considerato l'essenza della vita stessa e si riflette, quindi, anche nelle espressioni artistiche. Considera gli elementi opposti come realmente tali o come diverse espressioni di una realtà unica?

Come un'unica realtà. Si può dire che esistono due modi di rapportarsi a questa dualità (uomo/donna, sole/luna, giorno/notte) che tante volte ho definito come *legge dei contrari*. Un modo è considerare i contrari divisi e senza soluzione e l'altro – che esiste sempre, specialmente in natura – è considerarli conciliabili, perché tra loro non c'è separazione ma sempre transizione, fusione. Anche nel nostro DNA abbiamo cellule diverse mescolate... In musica, se parliamo di contrasto e di legge dei contrari, avre-



Latina, 1° marzo 2008, Leo Brouwer ringrazia alla fine del concerto (foto: Marcello Scopelliti)

mo per esempio i *pianissimo* e il *forte* oppure l'eco che, come tutti sappiamo, era uno degli elementi espressivi più cari al Barocco.

L'arte in generale può nello stesso tempo esprimere questo dualismo e trasformarsi in un fattore integrante?

È interessante parlare di questo. In epoche passate, l'arte e in particolare la musica, che è il nostro caso, aveva una funzione. Prima religiosa e poi ludica, perché no? In seguito si è cercata una vera integrazione di queste funzioni, integrazione che è la peculiarità del nostro mestiere di musicisti diciamo... classici, legati alla musica da concerto o colta, o come la si vuole definire, non saprei... Più precisamente si tratta dell'integrazione di funzionalità diverse in una sola. La musica per ballare, quella per ricordare o quella per pregare si integra alla musica da ascoltare, e questa è la definizione più chiara che si possa dare della musica da concerto, colta, classica.

Al tempo stesso, con la tradizione popolare ritorniamo alla funzionalità che la musica aveva mille anni fa. Credo che funzionalità e sublimazione siano entrambe necessarie, nessuna delle due può essere considerata cattiva o banale. È necessario per l'uomo potersi divertire ballando, trascorrendo una serata in discoteca, perché no?, e allo stesso tempo poter ascoltare una musica con la testa, col cervello, con la memoria storica, con tutto insieme. Peccato che oggi il "commercialismo" abbia introdotto una falsa funzionalità della musica, manipolata dai *mass media*, dal denaro... Peccato...

Lei ha affermato che pur non essendo attratto dalla figura di Andrés Segovia, da giovane assistette a un suo concerto e che nonostante quella non fosse tra le migliori performances dell'ormai anziano artista, la magia unica del suo tocco ripagò ampiamente il costo elevato del biglietto d'ingresso... Quali sono, oggi, le sue considerazioni sulla figura di Segovia?

In realtà Segovia è stato uno dei grandi, forse il più grande e i giovani non lo hanno conosciuto abbastanza. Aveva una magica, straordinaria qualità di suono e io ero seduto lì proprio per quella. Ciò che non mi piaceva, inve-

ce, era la sua proposta estetica estremamente conservatrice, molto più che tradizionale, perché lui rifiutava anche Ravel e Debussy che erano non solo meravigliosi ma anche classici. Com'è possibile non provare piacere ascoltando i Preludi di Debussy o *Ma Mère l'Oye* o la suite *Le Tombeau de Couperin* o *Daphnis e Chloé* di Ravel? Anche Stravinskij, un genio straordinario, era una figura di cui Segovia non sopportava neanche sentir parlare. Segovia ha avuto questo atteggiamento negativo verso lo sviluppo storico dei grandi e abbiamo perso la possibilità di acquisire un repertorio straordinario perché lui l'ha rifiutato. Aveva frequenti contatti con grandi artisti, faceva colazione con Ravel a destra e Cyril Scott a sinistra, con Stravinskij alla sera e con Debussy alla mattina... Questo mi sembra spaventoso ed è l'unico elemento che non posso proprio perdonare ad Andrés Segovia, anche se lo ritengo un genio dell'interpretazione, pur se a modo suo, con un suono magico, straordinario, che ancor oggi è un esempio, specialmente in alcune delle prime registrazioni degli anni Venti e Trenta. Erano uniche, è impossibile ascoltare ancora interpretazioni come quelle.

◀ *La grande diffusione della musica attraverso il compact disc, i video e la tecnologia in generale, ha modificato il rapporto dell'uomo con l'arte?*

◀ Questo è interessante. L'elemento maggiore, più importante e difficile, è il senso di temporalità. La concezione di temporalità rispetto al suono si è trasformata con la vita odierna. Ho affermato più volte che all'epoca di Wagner, alla fine dell'Ottocento, il tempo di concentrazione si aggirava approssimativamente attorno ai 45 minuti; negli anni Cinquanta attorno ai 6-7 minuti; negli anni Settanta-Ottanta era scesa a 3 minuti; oggi, presumibilmente, si aggira attorno a un solo minuto. Dopo un minuto, infatti, cominciamo a muoverci sulla sedia, a guardare l'orologio, prendiamo il cellulare per fare una telefonata... Allo stesso tempo esiste un fattore importante: l'uomo è obbligato a concentrare in pochissimo tempo una quantità enorme di elementi, di sensazioni, di analisi, di soluzioni, di risposte. Tutto ciò ha subito una brusca accelerazione. L'esempio più chiaro è il *videoclip*, che



Latina, 1° marzo 2008: Leo Brouwer saluta il pubblico alla fine del concerto (foto: Marcello Scopelliti)

ha una grande e importante influenza sulla temporalità nell'arte. È purtroppo diventato un veicolo commerciale di cose di bassa qualità ma è di per sé uno degli elementi più importanti nella storia dell'uso della temporalità. È per questo motivo che molta della mia musica si basa su diversi elementi formali che non sono propriamente musicali, come per esempio il cinema o lo stesso *videoclip*. Il brano che è stato eseguito durante il concerto di ieri, *Vitrales de la Habana Vieja*, per orchestra d'archi, è strutturato in cinque movimenti che scorrono come un film in cinque parti. La stessa proposta di unificazione del materiale sonoro, la transizione da un pezzettino all'altro, tutto concorre, in modo concentrato, a formare una mini-sinfonia. Con Bruckner abbiamo musiche che durano due ore, il mio pezzo, invece, dura otto minuti. Questa è l'enorme differenza.

◀ *Come affrontare in ambito didattico questa brusca accelerazione?*

◀ È un grave problema: i bambini non hanno la pazienza di studiare per un'oretta o più di seguito. Tutto il tempo è compresso. È utile partire da facili elementi della cultura popolare chi-

tarristica – come gli accordi semplici o il *rasgueado* semplice – per fare un po' di musica non necessariamente cattiva e, parallelamente, studiare la tecnica classica che è lenta, lunga da assimilare e un po' noiosa per i bambini.

Avevo un mio metodo quando suonavo, che consisteva nel mescolare, ma veramente concentrato, non distratto, e nel non ripetere niente. La ripetizione provoca una sedimentazione, come quella del fondo di un fiume che accoglie tutto e quindi non è limpido. Se la mente va a un'altra cosa, le dita ripetono ma non si ottiene un profitto significativo. La ripetizione è però necessaria per i bambini, affinché formino il muscolo e anche la memoria muscolare. Ma nella ripetizione va inserita la varietà. Le scale, per esempio, invece che meccanicamente possono essere eseguite in crescendo, in diminuendo, modificando il timbro ecc. In questo modo si lavora in modo organico. Lo studio meccanico non aiuta, non arricchisce, è inutile. Meglio mettere insieme elementi popolari e classici, non rimanere troppo tempo sullo stesso esercizio e di tanto in tanto "rinfrescare" il cervello.

Due dei più grandi violinisti al mondo, Itzhak Perlman e Pinchas Zuckerman, seguono un metodo che consiste in 50 minuti di studio e 10 di pausa, con orologio alla mano. Allo scadere dei 50 minuti, anche se si trovano nel mezzo dell'improvvisazione più meravigliosa, staccano, prendono un caffè, scrivono una lettera e poi riprendono a suonare.

Ha notato errori particolari nella metodologia dell'insegnamento?

Nella mia epoca, che non è la tua, gli insegnanti avevano ancora la mentalità dell'Ottocento: altro momento storico, altra concezione temporale, altra visione interpretativa. Uno dei problemi che avevamo è che i professori pretendevano che imparassimo subito a memoria, in una settimana. La memorizzazione come primo obiettivo non è una buona cosa, perché si memorizzano gli errori, si memorizza una diteggiatura che invece è sempre suscettibile di miglioramento, si memorizza un modo di interpretare

che dal punto di vista della qualità estetica è sempre possibile sviluppare.

L'attuale metodologia didattica è, in generale, sufficientemente aggiornata e flessibile?

Penso che si possa sempre rinnovare il sistema d'insegnamento. L'uomo tende ad essere un po' sistematico e ripetitivo; è normale, perché siamo abitudinari. Invece è veramente interessante cambiare di tanto in tanto.

Ho tenuto lezioni a bambini, adulti, professionisti e ognuno è diverso, ovviamente. Un grande professionista potrebbe incidere un brano da subito ma lavorando con lui si può sperimentare l'interpretazione, osservare se questa contiene elementi tradizionali o no, elementi sorprendenti, fantasia timbrica, se ricerca colori orchestrali o se preferisce quelli tipicamente chitarristici... Se l'allievo ha una concezione culturalmente importante non bisogna condizionare la sua interpretazione ma questa dev'essere frutto di una scelta basata su una conoscenza molto ampia. Si può decidere di suonare solo con il tocco libero, o tenendo la chitarra verticalmente, o di realizzare il *rasgueado* con il mignolo... Benissimo! Ma bisogna anche saper usare il tocco appoggiato, tenere la chitarra nel modo tradizionale e saper realizzare il *rasgueado* in tutti i modi possibili. La conoscenza ci dà la possibilità di scegliere. È semplice. In altri casi, invece di cominciare a studiare l'interpretazione si può osservare se le mani si muovono in modo organico oppure se c'è rigidità. Si può utilizzare una combinazione di modi diversi per la produzione del suono. Un semplice accordo, per esempio, può essere eseguito pizzicato, arpeggiando con tutte le dita, solo con il pollice, solo con l'indice, con il *rasgueado*. Come dicevo prima, una stessa scala può essere eseguita più volte aggiungendo dinamica, colore... Questo comporta spostamenti della mano e una ricerca della bellezza del suono, quindi arricchisce le potenzialità espressive e della mano stessa. La ricerca della qualità del suono dovrebbe essere costante. È il famoso tallone d'Achille ed è l'unica battaglia che deve continuare sempre.