

LEO BROUWER: IL COLORE E LA BELLEZZA DELL'AUTENTICITÀ*

di Adriana Tessier

Introduzione

Leo Brouwer è un musicista contemporaneo la cui modernità si palesa nel suo intenso coinvolgimento in molte delle attività che riguardano la musica, intraprese in particolare come ricercatore, interprete, docente, direttore d'orchestra e compositore di un notevole corpo di opere dedicate a diversi strumenti, chitarra compresa. La sua personalità si contraddistingue per la capacità di esprimersi attraverso un linguaggio musicale personale e sempre attuale, frutto di relazioni profonde tra la vita (è il caso di dirlo) e la propria sfera creativo-culturale, tra la sua peculiare proiezione estetica e il profondo legame con le radici culturali – che nel tempo si sono convertite negli stilemi che permeano tutta la sua produzione artistica – di quel piccolo paradiso che è Cuba, destinatario dell'eredità culturale, rituale e ritmica dell'Africa e del suo popolo così vitale, ironico, fiero e segnato da lunghi anni di schiavitù e pregiudizio.

Brouwer possiede una conoscenza approfondita della materia sonora e, per la fortuna di noi chitarristi, del particolare “temperamento” e della bellezza timbrica propri della chitarra, ma di lui è fondamentale percepire prima di tutto la scintilla generatrice e l'essenza umana, infuse in tutte le sue espressioni artistiche, che si manifestano attraverso un temperamento automotivato, coerente, vitale, comunicativo, intuitivo, sensoriale, gioioso e rigoroso al tempo stesso, attivamente immerso nella cultura, amorevolmente e appassionatamente legato alla vita e alla bellezza; gli aggettivi sono molti ma è alla luce del loro significato che possono essere meglio compresi la sua arte e i suoi insegnamenti.

Prima di entrare nel tema di questo articolo, che si sofferma in

* I riferimenti principali del presente articolo sono: il volume *Gajes del Oficio - Incerti del mestiere*, traduzione di Adriana Tessier, Travel Factory, Roma 2006; la biografia *Leo Brouwer* scritta da Isabelle Hernández, Editora Musical de Cuba, La Habana 2000, e numerosi spunti offerti da interviste, conversazioni e master class con lo stesso Leo Brouwer.



Fig. 1 - Leo Brouwer, Latina 2012 (foto di Rosaria Lauriola)

particolare su alcuni aspetti della didattica di Leo Brouwer e sulle loro applicazioni concrete, mi sembra importante fornire qualche cenno biografico e informazioni concernenti gli esordi di quelle che sono le sue principali attività artistiche, pur senza addentrarmi, volutamente, nel loro sviluppo. Esordi importanti perché carichi dell'esuberante forza propulsiva di ogni inizio (che Brouwer non ha mai perso), che hanno avuto come origine comune un'intensa e fertile onda emozionale unita a un vivo desiderio di conoscenza e che, tanto da ragazzino quanto nell'attuale momento storico, alla soglia degli ottanta anni d'età, si manifestano con concretezza e creatività, con "altra" concezione temporale e "altra" visione interpretativa, attingendo da passato e futuro, vicino e lontano, filosofia, architettura, scienza, folklore, correnti artistiche e forme di comunicazione, generando quel "tutto" che è in realtà un preziosissimo unicum.

Analizzando la vita e il percorso musicale di Leo Brouwer, è abbastanza facile individuare alcuni momenti, particolarmente significativi e non meramente aneddotici della sua vita di adolescente, che, nonostante non fosse questo un suo consapevole obiettivo, hanno dato il "la" alle sue attività di studente-ricercatore-interprete, di compositore e didatta, in una simultaneità temporale che rispecchiava già la sua visione modulare del mondo.

La seduzione della chitarra

Nato all'Avana nel 1939, in una Cuba lacerata da gravi ingiustizie sociali e un basso tenore di vita ma comunque tra i Paesi più progrediti dell'America latina, Leo Brouwer proviene da una famiglia di musicisti. Sua madre (che perse all'età di soli dodici anni) era una cantante polistrumentista e il padre, ricercatore oncologico, un abile chitarrista dilettante che suonava a orecchio, ma perfettamente, brani classici e flamenco. Musica, strumenti e musicisti erano qualcosa di bello che fin da bambino faceva parte del suo quotidiano, ma fu solo ascoltando suonare il padre che, intorno ai tredici anni, il giovane Leo subì l'incanto della chitarra, strumento che da quel momento, sotto la guida paterna, cominciò a esplorare, indagare e studiare imparando a orecchio, in pochi mesi, molti brani di repertorio che avrebbe in seguito proposto in concerto senza necessità di studiarli nuovamente.

Innamoratissimo di questo strumento, risparmiò per diversi mesi i soldi destinati giornalmente alla merenda e al bus che lo portava a scuola (distante da casa circa sei chilometri) fino a racimolare i circa trenta pesos necessari per l'acquisto di quella che fu la sua prima, modesta, ma amata chitarra. In quel periodo, insegnante di Brouwer, per poco meno di un anno, fu anche Isaac Nicola (musicista della scuola di Emilio Pujol, a sua volta allievo di Francisco Tarrega) dal quale ascoltò per la prima volta, restandone affascinato, il repertorio rinascimentale e barocco. Per il giovanissimo Brouwer fu come entrare in un mondo da esplorare, a lui sconosciuto fino a quel momento ma che sentì subito suo. Gli insegnamenti di Isaac Nicola furono decisivi per la sua formazione soprattutto perché questi infondeva nei suoi alunni un senso di rigore, disciplina e pluralità e li spingeva alla ricerca della conoscenza approfondita della musica. Parallelamente agli studi con Isaac Nicola, Leo Brouwer apprese alcune materie teoriche con la zia Cachita, sorella della mamma. Dal punto di vista della tecnica chitarristica, invece, avrebbe in seguito intrapreso un razionale percorso di ricerca finalizzato a rendere più "fisiologico" e naturale il modo di suonare allontanandosi dalla rigida impostazione della scuola di Tarrega, allora in voga.

La composizione e la percezione del mondo in proporzioni, moduli, strutture, contrasti

Spinto dalla scarsità di edizioni musicali allora disponibili e dall'esigenza di approcciare ma anche creare un repertorio con uno sviluppo compositivo e strutturale più esteso rispetto alla gran parte delle già esistenti composizioni per chitarra, Leo Brouwer cominciò a comporre all'età di soli diciassette anni con il proposito di basarsi su un rigore, non meramente concettuale e strutturale, volto alla ricerca di un linguaggio nuovo.

Il primo passo fu prendere le distanze da quelli che all'epoca riteneva elementi blandi e di cattivo gusto come il reiterativo, il prevedibile, la mancanza d'immaginazione... Suoi riferimenti erano le opere di Schumann, Schubert, Beethoven, Mozart o Hindemith ma in particolare quelle di Bartók e Stravinskij, autori che aggiunse alla lista di quelli di cui qualche anno dopo avrebbe studiato con entusiasmo tutti i lavori. Brouwer già costruiva, forse istintivamente, un gusto e un'estetica personali cercando importanti riferimenti e ispirazioni dalle fonti più disparate che potevano essere tanto i lavori di grandi musicisti o particolari dissonanze e sonorità contemporanee, quanto la pittura (a cui Brouwer si era avvicinato da giovanissimo incontrando immagini, concetti e un linguaggio analoghi e comuni al fenomeno sonoro), l'architettura o anche teorie fisiche o matematiche, come per esempio la successione aurea di Fibonacci, a cui si accennerà ancora più avanti, che lo affascina ancor oggi.

L'inizio della sua attività compositiva coincise con una presa di coscienza quasi improvvisa che generò un cambiamento radicale nel suo modo di vivere e di entrare in relazione con la musica: tutto, nel mondo, aveva dimensioni, proporzioni, moduli, strutture, contrasti. Lo stesso Brouwer afferma di aver sempre composto con questa idea in mente, che assimilerei in qualche modo al pensiero di Galileo Galilei:

La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara ad intender la lingua, e conoscere i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi veramente per un oscuro labirinto¹.

L'elemento folclorico afro-cubano, un linguaggio nuovo

Intorno ai sedici-diciassette anni, il giovane Leo assistette insieme al suo compagno di studi Jesús Ortega, a un evento che lo segnò per tutta la vita: una cerimonia della *Santería*² cubana che si svolse in occasione della morte di un grande "stregone". Questo tipo di rito ha le sue radici in stili linguistici di origine sia africana sia afro-cubana e contiene elementi ripetitivi di cellule compositive che portano alla catarsi. Tamburi, percussioni e danze fatte su continui, pedali e ritmiche costanti sono presenti, come in ogni rituale africano, e vi occupano un ruolo centrale. Leo Brouwer fu

1 GALILEO GALILEI, *Il Saggiatore*, VI, 232.

2 La *Santería* è un culto, una filosofia, un tratto culturale introdotto dagli schiavi africani, fondato sulla mescolanza tra divinità yoruba e cattolicesimo, dove i santi diventano idoli; ha come fine la ricerca della felicità terrena ma sempre nel rispetto di regole sociali e senza mai passare attraverso l'infelicità altrui.



Fig. 2 - Leo Brouwer, Latina 2012 (foto di Adriana Tessier)

profondamente colpito da questa musica e dal linguaggio yoruba³ – che la caratterizza con un accento sdrucchiolo seguito da una coda – al punto da trascriverli immediatamente una volta rientrato a casa.

Anche se il contesto culturale di Brouwer non si fondava su tali radici, questi elementi di natura rituale e folclorica sono da sempre presenti e rappresentati in modo personale nella sua musica, integrati con la propria cultura storica, le proprie prospettive, il proprio vissuto; non sono iterati e non sono semplicemente “inseriti” ma piuttosto trasformati in cellule percettibili solo in modo subliminale, non essendo egli interessato all’uso di elementi commerciali o alla loro esportazione di natura turistica. Tanto sul piano melodico quanto su quello ritmico, uno dei suoi segreti resta ancora quello di evitare la ridondanza, la prevedibilità e pertanto la sequenza.

Dopo una prima fase nazionalistica, iniziata nel 1955 con le sue prime composizioni, Leo Brouwer si muoverà sul terreno dell’avanguardia passando anche attraverso l’elettronica e il minimalismo per poi dare inizio a un processo creativo che egli stesso definirà “nuova semplicità”, una sorta di pace raggiunta dopo una forte esplosione. La musica di Brouwer è tuttora in evoluzione e, nonostante ciò, l’attuale ritorno al primo periodo e ad alcune reminiscenze del folclore cubano evidenzia, nelle radici stesse

3 Gli Yoruba sono un vasto gruppo etnico dell’Africa occidentale e con lo stesso termine si indica anche il loro linguaggio.

del suo comporre, l'ancor stretto legame e la coerenza tra il Brouwer studente e il Brouwer musicista maturo.

La carriera concertistica

Brouwer debuttò come concertista nel 1955 (a soli sedici anni, cosa che, a questo punto, non desta più stupore) dando il via a una brillante carriera che, dopo molti concerti e l'incisione di vari album discografici, si interruppe nel 1980 per un'accidentale lesione tendinea del medio della mano destra. Il 26 aprile dello stesso anno avrebbe dovuto esibirsi a New York nell'ambito delle "Virtuoso Guitar Series", dove avrebbero suonato anche alcuni dei migliori chitarristi dell'epoca, come Alexandre Lagoya, Narciso Yepes e Andrés Segovia, che già dominavano la scena e, rispetto a Brouwer, erano dei veterani. Cancellare la data equivaleva a cancellare la propria musica e quanto aveva costruito fino a quel momento e fu questo il motivo per cui decise di non farlo. A casa di Manuel Barrueco, suo connazionale, in una sola notte, trasformò la tecnica maturata in venti anni in una nuova tecnica che prevedeva l'uso di sole tre dita della mano destra (pollice, indice, anulare) e, secondo quanto da lui stesso affermato, si esibì in uno dei migliori concerti della sua vita. Il proseguimento del tour negli Stati Uniti, in Messico e in Giappone ritardò purtroppo le terapie per il recupero del danno al tendine e portò ad una atrofia dello stesso che indusse Brouwer a interrompere definitivamente l'attività concertistica.

Didattica: principi, riflessioni

La vita stessa di Leo Brouwer testimonia quanto la cultura sia vitale, quanto feconda sia la riflessione sulle finalità e le motivazioni dell'espressione artistica ed esistenziale, quanto sia importante saper guardare oltre e mettersi in gioco, quanto sia gratificante sentirsi parte di una ricerca non nutrita di pregiudizi, unicamente volta a promuovere e a diffondere la conoscenza. È naturale quindi che questo spirito sia profondamente radicato anche in tutte le attività didattiche, che Brouwer svolge sempre con generosità, amore e grande professionalità a favore di studenti di qualsiasi età e livello.

Anche la sua attività didattica ebbe inizio quando era solo un adolescente. Tramite un'amicizia comune conobbe il già menzionato Jesús Ortega, di quattro anni più grande di lui, che si era dimostrato molto interessato alla chitarra ma che non aveva ancora trovato un modo serio per studiarla. Il giovane Leo gli disse che stava imparando con suo padre e così cominciarono a vedersi finché, ben presto, Brouwer divenne il suo insegnante. Ciò avveniva nel 1952, quando aveva solo tredici anni, e fu l'inizio di una vocazione che si sviluppò negli anni 1959 e 1960, quando,



Fig. 3 - Leo Brouwer, Latina 2012 (foto di Marcello Scopelliti)

vincitore di una borsa di studio negli Stati Uniti, impartiva lezioni private e ricevette la proposta di una cattedra di chitarra presso l'Università di Hartford.

Incarico che rifiutò perché non perfettamente a suo agio nei valori della società statunitense, preferendo invece rientrare a Cuba dove si cimentò come professore di armonia e contrappunto, e in seguito anche di composizione, presso il Conservatorio Amadeo Roldán dell'Avana. Le sue lezioni comprendevano sessioni di analisi, morfologia, strumentazione, storia della musica e dell'arte in generale, estetica e filosofia e seguivano la linea "rivoluzionaria" già iniziata con l'armonia, materia di cui riformò i programmi di studio estendendoli alla musica del XX secolo attraverso uno studio razionale dei metodi di scrittura orizzontale, passando dal sistema pentafonico alle regole politonali, dodecafoniche e seriali, fino alle componenti aleatorie.

Parallelamente al suo lavoro in Conservatorio, tra il 1962 e il 1964 Leo Brouwer insegnò anche presso il Teatro Musical de La Habana (TMH), appena fondato da Chucho Valdés. Il suo era un concetto di scuola-laboratorio, di lavoro multidisciplinare e integrale che mescolava la storia della musica e dell'arte in generale, l'armonia, il contrappunto, l'orchestrazione, l'analisi, la morfologia e la musica per il cinema.

L'insegnamento musicale e l'esempio di vita trovano in Brouwer quell'unità di cui molti parlano ma che pochi sono davvero in grado di realizzare. Unità che si avverte nei commenti, nelle attenzioni, nell'accuratezza quasi artigianale, nel senso più nobile del termine, con cui spiega i segreti di una frase musicale, di un passaggio tecnico, di una progressione armonica, gettando una luce nuova anche su aspetti interpretativi e stilistici dati per assimilati. Gli allievi non sono un semplice corollario ed essendo per lui praticamente impossibile centrare il fine dell'apprendimento solo nel fatto musicale, le sue lezioni hanno come elemento di base un concetto di lavoro che affronta qualsiasi tematica partendo dalla propria esperienza di vita, che è davvero immensa. La sua sensibilità, le sue intuizioni e il suo sapere musicale, filosofico e storico si fondono al suo talento generando discussioni aperte, sempre molto attrattive e istruttive, che si trasformano in insegnamenti sostanziali.

Per Brouwer è ricorrente il concetto dell'importanza di aprire più "finestre", affacciarsi su "paesaggi" (si veda più avanti) diversi e avere la possibilità di influire sul contesto circostante mostrandone altre che non sono facilmente conosciute né divulgate ma che sono nodali per lo sviluppo di una tecnica e di una interpretazione personali. Nella sua concezione è necessario attivare il mondo interiore dello studente in molteplici direzioni per accendere il desiderio di cercare ragioni, verità e ottenere la conoscenza essenzialmente attraverso l'autocritica e ponendosi domande. Il suo è un metodo didattico dinamico, che non aderisce agli archetipi imperanti e che tende a contrastare la tendenza ad essere un po' sistematici, abitudinari e quindi ripetitivi, indicando la strada, più interessante e maggiormente formativa, dell'ampliamento delle proprie conoscenze e delle possibilità di applicazione delle stesse per manifestare compiutamente la propria individualità umana e artistica.

Brouwer ha avuto modo di affermare che ama molto insegnare anche ai bambini perché sono all'inizio, il momento più importante, quello in cui la mente è fresca, aperta a tutta la bellezza del mondo; e che lui stesso diventa bambino un po' ogni giorno, fa ginnastica di mantenimento, è attento a tutto quello che è la meraviglia del vivere. Per esperienza diretta posso affermare che Brouwer ha la stessa facilità di entrare in contatto con i bambini che ha con gli adulti e di stabilire con loro un rapporto profondamente empatico fondato su generosità e allegria autentiche, pur senza mai venir meno all'obiettivo di contribuire alla loro crescita musicale lasciando un segno durevole nel tempo.

Estudios e Paisajes

Nel corso della storia è accaduto spesso che opere concepite come studi siano entrate a far parte del repertorio concertistico e il mio pensiero è

che possa accadere anche il contrario: per avere una funzione “didattica” un’opera non deve necessariamente essere stata scritta per questo fine, e il suo valore pedagogico potrebbe consistere “semplicemente” nel modo in cui se ne affronta lo studio; qui subentrano l’importanza di un buon insegnante, la propria conoscenza e il proprio vissuto in generale, insomma la consapevolezza che “non importa tanto il *cosa* quanto il *come*”.

Tutta l’opera di Leo Brouwer è particolarmente ricca di elementi che, a vari livelli, possono essere utilizzati per ampliare la formazione tecnica, teorica, estetica e musicale in genere sia di studenti sia di interpreti già affermati. Tuttavia, nel corso degli anni Leo Brouwer ha dedicato convinzione, tempo e amore anche alla composizione di studi/brani dichiaratamente didattici; lavori che sono stati amati, studiati ma anche eseguiti in concerto da diverse generazioni di chitarristi e che continueranno verosimilmente ad esserlo anche in futuro.

Tra questi, i primi ad essere stati composti sono gli *Estudios Sencillos*, ad oggi suddivisi in cinque serie: le prime due composte tra il 1959 e il 1961; la terza e la quarta, ad eccezione dello studio n. 12, nel 1981 (in Giappone, durante una settimana di riposo per recuperare il cambio di fuso orario dopo il viaggio); la quinta serie (*Nuevos Estudios Sencillos*, Ed. Chester Music), formata da dieci studi, nel 2003. Un totale di trenta studi che seguono il principio di isolare in ciascuno di essi un solo aspetto della tecnica chitarristica su cui diventa perciò possibile concentrarsi senza doversi contemporaneamente preoccupare di altre difficoltà. Per la chiarezza del fraseggio e per la ricchezza delle strutture ritmiche che contengono, offrono inoltre l’occasione di esplorare le possibilità timbriche e dinamiche dello strumento trasformandosi in una miniera di “informazioni” e stimoli che producono una progressiva maturazione della tecnica e della musicalità dello studente. In merito alle prime quattro serie, Brouwer precisa che, diversamente da come indicato nell’edizione della Max Eschig, oltre ad adeguarsi alle necessità e al livello di sviluppo dello studente, i tempi devono essere non lenti al punto da non potersi cantare né veloci al punto da impedirne un’articolazione chiara. La raccomandazione è quella di seguire la pulsazione e l’intuizione sensoriale: le dita sono sagge.

I *Nuevos estudios sencillos*, meno conosciuti e diffusi rispetto alle serie precedenti, sono invece la realizzazione di un progetto di cui Brouwer già parlava verso la fine degli anni ’80. Seguono lo stesso principio dei precedenti ma sono stati concepiti come omaggi a diversi compositori, anche non chitarristi. L’idea è molto interessante perché questo particolare potrebbe stimolare negli studenti la curiosità di conoscere e approfondire la competenza sui musicisti a cui sono dedicati e accrescere così la propria apertura mentale, la propria cultura e sensibilità musicale. Anche in questo caso i “messaggi” musicali e didattici di Brouwer sono molto chiari e

lo diventano ancor più attraverso le brevi note esplicative che precedono ogni studio.

Dal 7 al 22 luglio del 1984 Brouwer fu invitato all'“Encuentro Internacional de Guitarra de Castres”. Per questo festival compose un'opera a quattro parti per orchestra di chitarre, con l'obiettivo di lavorarci con gli studenti durante il seminario che avrebbe tenuto per una settimana in quella città. Il brano, concepito a Castres in una sola notte in cui pioveva moltissimo, nacque con il titolo *Serenade de Castres*. Successivamente Brouwer ne fece una stesura definitiva aggiungendo alcune cellule “più cubane” e trasformandola da opera semplicemente minimalista o evocativa in un paesaggio cubano, il primo di una serie intitolata appunto *Paisajes cubanos*. Il suo titolo divenne *Paisaje cubano con lluvia*.

È il caso di precisare che per Leo Brouwer il “paisaje” non è necessariamente un panorama naturale o urbano in senso stretto ma può essere anche un'emozione dell'uomo stesso o il modo in cui questi, attraverso la propria cultura, modella, trasforma e ricrea un paesaggio, anche il più incontaminato.

Tornando al *Paisaje cubano con lluvia*, la musica, con evidenti influenze minimaliste, è caratterizzata da una visione monotematica, essenziale, e da un effetto di graduale accumulo di accostamenti poliritmici: cade una goccia che a poco a poco si moltiplica fino a sfociare in una pioggia forte e continua, che poi cessa lasciando udire il suono delle piccole gocce che persistono. Nel finale le pulsazioni sono libere, il paesaggio è caldo e umido, calmo e senza più pioggia. Il punto di partenza è la progressione della serie di Fibonacci, pur se non matematicamente esatta: si comincia con una nota e si prosegue con due, poi con cinque, poi con otto e così via, in modo che ogni numero sia la somma di quelli precedenti, fino a creare una struttura vicina alla cosiddetta “sezione aurea”.

Il *Paisaje cubano con fiesta* è invece l'ultimo, in ordine di tempo, scritto da Brouwer e risale al 2007. È stato composto come brano d'obbligo per l'ottava edizione del concorso chitarristico “Suoni Nuovi”, istituito a Latina per ragazzi fino ai diciotto anni d'età. Dedicato ad Adriana Tessier, organizzatrice dell'evento, ha come particolarità l'accordatura della prima corda in Re diesis e presenta la stessa cellula fondamentale di uno dei tanti elementi poliritmici di radici africane, elaborata per la prima volta da Brouwer diciassette anni nella terza delle *Tres danzas concertantes* per chitarra e archi e presente anche in altre opere come per esempio il *Decameron negro*. Tecnicamente il brano non presenta difficoltà eccessive ma, come lo stesso autore ha chiarito, va certamente “macinato”, cioè assimilato al punto da renderlo fluido. Il termine “fiesta”, che caratterizza il titolo di questo Paisaje, si riferisce alla curiosità tipica dei giovanissimi che li spinge a cercare e a sperimentare, e allo stupore e alla contentezza

che provano nello scoprire qualcosa di nuovo. Immagino descriva una sensazione provata dallo stesso Brouwer da ragazzino ma che è certamente viva e intatta ancor oggi.

Cosa ha detto Brouwer? Spunti per la didattica, lo studio e l'interpretazione

Cosa ha detto Brouwer? È la domanda che più spesso si rivolge a chi ha avuto modo di partecipare a una masterclass o a una conversazione con lui. Non sempre è semplice rispondere, non perché Brouwer non dica ma semplicemente perché non enuncia frasi o concetti magari memorabili ma fini a se stessi. In realtà fa molto di più: fedele al metodo socratico, spinge l'allievo, l'ascoltatore, il professionista come il principiante, a conoscere e a conoscersi. E dunque si resta come incantati, a lasciarsi impregnare dall'immensa miniera dei suoi insegnamenti ma anche dalle franche risate o dai piccoli nervosismi, dagli esempi musicali che dona, con la sua arte e con il suo tendine leso che se da un lato gli ha impedito di proseguire una sfavillante carriera concertistica dall'altro gli ha consentito di affinarne molte altre: quelle di compositore, direttore d'orchestra, studioso, Maestro (Carlo de Nonno).

Il capitolo finale della raccolta di saggi *Gajes del Oficio - Incerti del mestiere* comprende riflessioni e consigli rivolti nello specifico ai chitarristi. Si tratta di poche pagine che racchiudono spunti preziosi a disposizione di chiunque voglia estrapolarne il significato profondo. Per rispondere alla domanda di cui sopra: "Cosa ha detto Brouwer?", nello stesso spirito del libro citato e riproponendo lo stile discorsivo spesso usato dal Maestro, seguono altri suggerimenti, utilizzabili in ambito didattico ma non solo, da lui esposti durante varie masterclass e interviste che, anche se decontestualizzati, spero possano incuriosire e/o ispirare positivamente allievi e docenti.

- I bambini non hanno la pazienza di studiare per un'oretta o più di seguito, tutto il tempo è compresso ed in più la televisione impone mode culturali. Con loro è utile partire da facili elementi della cultura popolare chitarristica – 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 per loro un po' noiosa. Siamo noi a creare il valore culturale ed è un errore, nella didattica di molti, separare il classico dal popolare. Per il bambino si possono cercare due accordi del cantante preferito e questa semplice armonia suona! Compensare lo studio approfondito con questa visione popolare ma non diventare del tutto pop, questa è l'idea.

- Per i bambini la ripetizione è necessaria affinché sviluppino i muscoli ma anche la memoria culturale. Devono ripetere molto, sentire il senso della musica e ascoltare tante buone incisioni. Nella ripetizione va però 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 apporta, non dà ricchezza, è inutile. Meglio mettere insieme elementi popolari e classici, non rimanere troppo tempo sullo stesso esercizio e di tanto in tanto “rinfrescare” il cervello.
- Ai musicisti più giovani e a quelli che sono fisicamente più minuti può essere utile l'uso di un capotasto, così da tenere le braccia posizionate vicino al busto.
- Quando si è a un livello avanzato, un buon metodo di studio è quello di non ripetere nulla ma invece mescolare, il più possibile concentrati. La ripetizione provoca una sedimentazione, come quella del fondo di un fiume che prende tutto e quindi non è limpido. Se la mente va a un'altra cosa, le dita ripetono ma non si ottiene un profitto profondo.
- Siamo naturalmente prensili e per questo non è naturale per noi staccare le dita dalla tastiera. Quando suoniamo in senso ascendente non abbiamo difficoltà ma se procediamo in senso discendente è più complicato. Aiuta molto avere in mente questa consapevolezza e anche la mia legge delle dita: il dito 1 è forte, il 2 guida, il 3 è stupido e il 4 è debole.
- I giovani chitarristi dovrebbero ascoltare tutti i tipi di musica e di strumento, ascoltare interpretazioni non solo chitarristiche e dimenticare come la chitarra viene suonata e registrata; comparare e leggere le differenze concettuali delle varie versioni evitando i prodotti commerciali. Non serve imitare ma espandere la propria cultura, sempre. Con la lettura, la visione di film, film d'arte di buona qualità, cercando la relazione tra progetti architettonici, tra pittori, scrittori... Esplorare in modo aperto altri media artistici è un modo per fornire un flusso costante di ispirazione e illuminazione.
- Un buon metodo per lo studio del repertorio è scegliere un pezzo e aggiungere una prima versione della diteggiatura che non necessariamente sarà quella definitiva. Poi provare a suonare. Non va? Se la tecnica è abbastanza buona è molto probabile che sia la diteggiatura a non funzionare e quindi non ha senso ripetere più volte il passaggio che non funziona, sarebbe come ripetere l'errore. È importante scoprire la causa dell'errore e poi diteggiare di nuovo. Costruire il pezzo senza suonare, creare un profilo e stabilire l'interpretazione in base al fraseggio. Seguire quattro fasi: lettura, profilo drammatico, carattere espressivo, eventuali ornamenti.

- Quando si interpreta un brano è possibile intervenire su tre elementi: dinamica, timbro e articolazione; quest'ultima è la più difficile perché consiste nella relazione tra diteggiatura, fraseggio e intenzione. Non è mai arbitraria e non è fissata, va invece cercata in ragioni storiche, in quelle legate al linguaggio e, se si tratta di danze, legate al ritmo; sarà la musica stessa a suggerirla.
- Si dovrebbe lavorare su tutta la gamma chitarristica, sapere come si muove la chitarra popolare seria, dove seria significa di qualità. La musica popolare è un mondo enorme; il mondo jazz, quello rock sono mondi diversi, pieni, complessi, interessantissimi.
- “Ho suonato un po' di chitarra jazz, un po' di flamenco, un po' di pianoforte, clarinetto, violoncello, contrabbasso, un po' di tutto. Ho conosciuto tutti gli strumenti teoricamente per poterne scrivere anche la diteggiatura. È una gioia. Comporta difficoltà enormi, certo, tempo, ma è una gioia, si tratta della propria carriera, della propria vita. Se questo tipo di vita si vede in pericolo allora bisogna pensare alla chitarra come a un hobby, ma diversamente bisogna continuare, altrimenti l'infelicità è alle porte”.
- È molto importante aver cura della ricerca della produzione di un suono di qualità, che dovrebbe essere costante e non sempre legata alla partitura ma all'ascolto di se stessi. Si può iniziare producendo il suono in punti differenti, imparando a riconoscere la differenza tra colore e sonorità analizzando come la chitarra risponde a questi esperimenti. La risonanza, più o meno chiara, si ottiene vicino alla rosa, il resto è colore, timbro, sul ponticello o sul tasto, o pizzicato... Mescolando le modalità di produzione del suono la mano fa un po' di tutto, si rilassa e al tempo stesso cerca e sperimenta la qualità. 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, ecc. 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 mano sinistra, inoltre, dovrebbe imparare a produrre diverse condizioni: vibrato, poco vibrato, non vibrato, ecc. La produzione del suono e il suono stesso devono rispondere alla sua naturale legge fisica che prevede attacco, stabilizzazione, vibrazione e fine. Sempre.
- I musicisti tendono a imparare la musica tutta d'un fiato piuttosto che scoprirla lentamente. Si tende sempre a suonare tutto il brano, senza curare i particolari, perché la musica è piacevole, carina, bellissima... Ma non si dovrebbe. Quando si è a un buon livello professionale è meglio invece approfondire la semi-frase, ripetere non per migliorare la tecnica ma per arrivare a un punto sublime di interpretazione.

- Ognuno è diverso. 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, fantasia timbrica, se ricerca colori orchestrali o se preferisce quelli tipicamente chitarristici... 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. 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. Bisogna però saper usare anche il tocco appoggiato, tenere la chitarra nel modo tradizionale e saper realizzare il rasgueado in tutti i modi possibili. Questo permette di scegliere. È semplice.
- Nessuno studia gli ornamenti ma farlo è davvero importantissimo. Bisogna studiare anche quello che è facile, gli ornamenti, gli armonici, gli accordi semplici... i molti modi di suonare un accordo e noi ci limitiamo a suonarne solo un paio.
- Per imparare uno stile non esiste un allenamento di routine e soltanto la cultura può aiutare. Un chitarrista è "morto" se non coltiva la propria cultura, se suona Giuliani senza aver mai ascoltato Rossini o suona Legnani e Carcassi senza aver mai ascoltato Paganini.
- 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.
- Quando si lavora in ensemble di chitarre è meglio cominciare con l'accordare le prime due corde, il cui suono è più vicino al do centrale; poi continuare con i bassi, armonicamente, fino a perfezionare l'accordatura in base alla tonalità del brano che sarà eseguito.
- Un modo di lavorare in ensemble è svolgere un puro allenamento professionale dedicando del tempo ad eseguire gli accordi in modi diversi, con la dinamica in crescendo, cambiando le voci, a corde unificate, costruendo il suono. Per uniformare il suono con quello degli altri si possono eseguire le scale iniziando, a canone, ognuno sulla terza nota di chi lo precede cercando di imitare il timbro di chi ha iniziato. Per quanto riguarda la dinamica di un brano, bisogna suonarla, verificarla e infine fissarla per tutti.
- "Ai miei tempi non pensavo di diventare professionista. Ho studiato tante cose come l'architettura, il linguaggio, la lingua inglese. Ma amavo la musica, era così intensa, diversa. E ho cominciato a suonare. Oggi

è diverso, la vita professionale è quasi inaccessibile, si deve studiare davvero moltissimo, seriamente, con amore. Credo però che non si debba avere il fine di fare carriera ma piuttosto quello di suonare bene, con il piacere di farlo anche per gli altri, e di passare a chi ascolta tutte le informazioni. Si comincia così, prima a casa e poi nel fine settimana per gli amici. Con gli amici c'è scambio e il cammino è questo, non mirare a diventare il più grande del mondo. Per esempio, la mia musica si suona per una casualità. Un chitarrista la scoprì e la fece conoscere ad altri dieci interessati. Se questo chitarrista non avesse avuto i miei manoscritti (che ancora non erano editi) gli altri non avrebbero potuto conoscere la mia musica. Questo è ciò che è accaduto”.

Per concludere

Questo articolo è centrato sulle prime spinte creative e su alcuni aspetti del metodo didattico di Leo Brouwer e traccia un profilo inevitabilmente sommario della sua figura artistica. Va perciò sottolineato che il versante chitarristico è solo uno degli aspetti di tutta la sua attività compositiva e musicale che invece interseca i generi più diversi e interessa i più vari ensemble strumentali fino ad arrivare alle formazioni orchestrali.

Di parole per descrivere compiutamente l'intero percorso artistico di Brouwer ne occorrerebbero molte altre ma rischierebbero di restare, appunto, parole. Come sempre l'arte parla da sola e in questo caso il suo linguaggio, risultato di un'originale elaborazione di quelle esperienze e ispirazioni che sono l'elemento distintivo dell'enorme bagaglio culturale e di competenze tecniche di Brouwer, la unisce profondamente alla vita conferendole il colore e la bellezza dell'autenticità.