

Alessandro Lamberti

La chitarra di Leo Brouwer

Clive W. Kronenberg e il suo percorso di ricerca alla riscoperta della cultura cubana

Leo Brouwer, compositore tuttora vivente, nasce il 1° marzo 1939 a L'Avana. L'infanzia di Brouwer non è stata particolarmente feconda dal punto di vista culturale, tanto che lui stesso affermerà «in my early years I had no contact with painting or painters or music»¹. Bisogna considerare che in quegli anni, a Cuba, vigevo la dittatura che causò una «mutilation of the Cuban roots of culture, Cuban painters, writers and musicians»².

Nonostante questo, in casa dell'artista la cultura musicale aveva ampio respiro grazie al padre che, da autodidatta, aveva imparato a suonare la chitarra.

A casa mia [il pianoforte] aveva una presenza quotidiana e visibile e sembrava sempre così familiare. La chitarra, tuttavia, era in qualche modo diversa. Ricordo ancora, quindi, quando mio padre, medico ma grande estimatore della chitarra, si sedeva e la suonava. Ha avuto un effetto ammaliante e immediato su di me. Penso sia stato l'inizio di tutto.³

A dodici anni ha un primo approccio allo strumento che, seguendo la metodologia paterna, si traduce nel riprodurre ad orecchio le melodie di Heitor Villa-Lobos, Francisco Tárrega e Granados, senza avere delle vere e proprie competenze tecniche. La sua dedizione, come affermerà Clive Kronenberg, è tale che:

So intense was his concentration that some years later Brouwer could still perform these and other works, near – perfect as written, without ever having seen the scores.⁴

¹ C. Kronenberg, *Guitar Composer Leo Brouwer. The Concept of a 'Universal Language'*, «Tempo», vol. 62, n. 245, 2008, p. 31. Clive Kronenberg si è laureato in Filosofia all'Università di Cape Town con una tesi di ricerca dal titolo *Manifestation of Humanism in Cuban History, Politics, and Culture*, in cui dedica l'ultimo capitolo a Leo Brouwer. Al compositore ha riservato ulteriori approfondimenti in successivi contributi (v. bibliografia), dove gli aspetti di carattere musicologico sono sempre messi in relazione all'ambito proprio delle scienze sociali e dell'educazione. Attualmente è Research Associate presso l'Università di Johannesburg.

² C. Kronenberg, *Guitar Composer Leo Brouwer*, pp. 31-32.

³ J.M. Kirk, L. Padura Fuentes, *Culture and Cuban Revolution. Conversations in Havana*, University Press of Florida, Gainesville 2001, p. 94.

⁴ C. Kronenberg, *Guitar Composer Leo Brouwer*, p. 32.

Durante questi anni inizia ad interessarsi alla chitarra flamenca ma, a seguito degli studi con Isaac Nicola che lo introduce ai maggiori capolavori della musica per chitarra del XIX secolo, Brouwer decide di abbandonare il modo di suonare flamenchista per dedicarsi alla chitarra da concerto.

Dopo aver studiato un vasto repertorio inizia ad interessarsi alla pratica compositiva, spinto dal desiderio di elevare il livello delle composizioni per la chitarra. In un'intervista rilasciata a C. McKenna dirà:

[after] learning the so-called great repertoire, the grand repertoire... I realized that where a lot of gaps. We didn't have *L'Histoire du Soldat* by Stravinsky, we didn't have the chamber music by Hindemith, we didn't have any sonatas by Bartók. So, as I was young and ambitious and crazy, I told myself that if Bartók didn't write any sonatas, maybe I could do it. What a beautiful thing it would be if Brahms had written a guitar concerto, but he didn't, so maybe I can. This was the beginning of composing for me.⁵

Ad influenzare lo stile del compositore ha sicuramente contribuito la nascita, nella prima metà del Novecento, di movimenti culturali volti a promuovere la cultura afro-cubana. Brouwer entra in contatto in particolare con due movimenti: il *Grupo Minorista* e il *Grupo de Renovación Musical*.

Successivamente a questo incontro il compositore, come dichiarerà in un'intervista rilasciata a Paul Century, si trova di fronte alla complessità del suo intento:

One of my questions is, how can I link or connect the historical values, which I respect and adore, part of my Cuban heritage, how can they be connected with the universal.⁶

Brouwer prende molto a cuore la tematica interculturale, tanto che per tutta la sua carriera cercherà spesso di incorporare all'interno dei suoi lavori elementi propri della musica tradizionale afro-cubana.

Come per gli studi chitarristici, anche per gli studi di composizione il musicista cubano segue un percorso da autodidatta studiando brani di diversi autori e di diverse epoche, concentrandosi, in maniera particolare, su compositori come Béla Bartók, Claude Debussy, Igor Stravinskij e Manuel de Falla.

Tra il 1959 e il 1960, durante i primi anni della rivoluzione, grazie ad una borsa di studio, intraprende presso la Julliard School di New York studi di composizione e di direzione sotto la guida di Vincent Persichetti. In questo contesto ha anche l'occasione di entrare in contatto con personalità del calibro di Darius Milhaud e Paul Hindemith oltre che di reperire materiali, libri e informazioni di cui sarebbe stato impossibile usufruire risiedendo a Cuba:

⁵ C. McKenna, *An interview with Leo Brouwer*, «Guitar Review», n. 75, 1988, p. 11.

⁶ P. R. Century, *The principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar*, PhD dissertation, University of California, Santa Barbara 1991, p. 7.

They had lots of material on the history of music around the world: western music (even before the Middle Ages), as well as ancient religious pieces from India, Japanese kabuki music... Everything was there. There was also an exceptional professor, Vincent Persichetti, who gave a lecture that I heard seated next to Leonard Bernstein, Lucas Foss, and Paul Hindemith, who at the time was teaching at Yale. I also took classes with a professor as talented as Stephan Wolpe... With musical experiences like that, it was not difficult to become inspired.⁷

Oltre all'interesse per la musica, Brouwer ha sempre coltivato un'intensa passione per la letteratura, la poesia, la pittura, la filosofia, la matematica, spaziando oltre la cultura cubana. Tutto questo ha avuto evidente influenza nella sua musica.

Il periodo giovanile di Leo Brouwer vede Cuba protagonista di numerosi scontri civili per la conquista di un'identità nazionale.

Proprio per questo, fino alla partenza di Fulgencio Batista negli ultimi anni del 1958, l'interesse culturale degli artisti è più orientato verso la cultura europea piuttosto che verso la ricerca di un'identità afro-cubana. Il primo periodo della rivoluzione non è per nulla semplice a causa di diversi fattori – ad esempio la militarizzazione del paese e il declino dell'economia nazionale – che sconvolgono le infrastrutture e bloccano il sostegno finanziario alle arti. Tuttavia, molti artisti e intellettuali, come il drammaturgo e poeta cubano Antón Arrufat, ricorderanno con piacere questo periodo:

What had been important before no longer was. Morals began to change. People started to support each other, at least in human terms. The mental structures changed, and people began to lose interest in money... [they] also lost interest in the clothes they wore. It was enough to have one pair of pants, a shirt, and a pair of boots. And people liked these changes.⁸

Nel 1960 l'apparente tranquillità inizia ad incrinarsi, eppure Brouwer, consapevole della situazione, decide di rientrare a Cuba rifiutando il *tour* e di conseguenza la carriera negli Stati Uniti. Motiverà con quanto segue la sua scelta:

My decision to return was, however, totally political... I also made my decision at a time when relations were broken between the United States and Cuba, which of course complicated any decision. Let me point out, though, that I never regretted my decision, and I don't regret it now.⁹

In quello stesso anno stampa, radio e stazioni televisive sono sottoposte al controllo del governo oppure chiuse. Il 13 ottobre Washington interrompe tutte le relazioni diplomatiche con Cuba fino al 7 febbraio 1962, quando inizia l'em-

⁷ J.M. Kirk, L. Padura Fuentes, *Culture and Cuban Revolution*, p. 98.

⁸ Citazione tratta dalla Tesi di Laurea di K.N. Tran, *The Emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity*, Music Department, Dartmouth College 2007, p. 20.

⁹ J.M. Kirk, L. Padura Fuentes, *Culture and Cuban Revolution*, p. 98.

bargo commerciale completo¹⁰. Questo clima di forte tensione è per la maggior parte dei cubani motivo di esilio e di fuga, ma non per Brouwer, che a Cuba continua a scrivere la sua musica. Ricorderà questi anni come ricchi di entusiasmo costruttivo:

I have always said that period was one of unforgettable catharsis. Until that moment, artists involved in cultural pursuits had been struggling to reaffirm a nationality that Batista had denied, a deeply rooted nationality led by figures like Carpentier, Ponce, Abelia, Peláez. When the revolution took place, this need to define ourselves and defend ourselves took on a new meaning, and it now became one of collective spirit, of love, of pledging ourselves to build something new... The revolution was a sort of utopia in which I have believed ever since.¹¹

Le composizioni per chitarra di Brouwer vengono solitamente raggruppate in tre periodi. Nel primo periodo, che va dal 1956 al 1964, spicca l'interesse per gli elementi della musica rituale africana come il *tresillo* e il *cinquillo*, inseriti in una struttura armonica solida e ancora tonale.



Es. 1. Figure ritmiche musicali afro-cubane¹².

Il primo brano caratteristico di questo periodo è *Tres Piezas sin Título*, composto nel 1956, quando Cuba non rivendica ancora una forte identità nazionale. Prendendo spunto da questa situazione, decide di nominare il brano “senza titolo”, aggiungendo però una piccola didascalia per aiutare l'esecutore a comprendere meglio il lavoro:

¹⁰ Per approfondimenti si consiglia la lettura di J. Habel, *Cuba fra continuità e rottura*, trad. di M.N. Pierini, Erre emme edizioni, Roma, 1990.

¹¹ J.M. Kirk, L. Padura Fuentes, *Culture and Cuban Revolution*, pp. 98-99.

¹² F. Ortiz, *La Africanía de la Música Folklórica de Cuba*, Editorial Universitaria, Havana, Cuba 1965 (1ª ed. 1950).

These are evocations, short works using precise elements as points of departure; one of these pieces, [No. 1] written in 7/4, is based upon African ritual rhythms.¹³

Un altro pezzo dello stesso anno è il *Preludio* che, a differenza dei *Tres Piezas sin Título*, non ha un vero e proprio tema afro-cubano, anche se la composizione assume talora sfumature (effetti percussivi di *notes étouffées*) che evocano il linguaggio musicale Africano.

L'*Elogio de la danza*, che verrà analizzato in maniera più approfondita più avanti, è l'ultimo brano appartenente al primo periodo e rappresenta la massima espressione della sua «mission of structuring a more rigorous work»¹⁴.

Il secondo periodo, che va dal 1968 al 1979, comprende alcune composizioni facenti riferimento allo stile dell'Avanguardia. Nel 1961, infatti, Brouwer partecipa al *Polish Warsaw Autumn Festival* dove ha modo di conoscere alcuni tra i massimi esponenti della musica contemporanea europea come, ad esempio, Luigi Nono ed Ernest Block, entrando in contatto con i mondi della musica seriale, aleatoria ed elettroacustica. Considerata la scarsa circolazione di partiture a Cuba a causa dell'embargo statunitense, l'esperienza in Polonia è per lui particolarmente significativa. Le caratteristiche comuni dei brani di questo periodo, come *Canticum* (1968) e *La espiral eterna* (1970), sono i *cluster*, i suoni non tonali e le note senza una durata precisa, tutti largamente presenti, i quali implicano un tipo di scrittura che all'epoca è raramente presente nelle partiture per chitarra.

Il terzo periodo, che va dal 1980 ad oggi, vede nello stile dell'autore un ritorno al sistema tonale, che tuttavia non nega le innovazioni delle avanguardie ma semplicemente le limita per poter combinare tradizione, passato e presente. Questa scelta è motivata dall'autore stesso con quanto segue:

What happened was that the atomized, crisp and tension-filled language of this kind suffered, and still suffers today, a defect related to the essence of compositional balance, a concept that is present in history: Movement, tension, with its consequent rest, relaxation... The avant-garde lacked the relaxation of tensions... In this way, I made a kind of regression that moves toward the simplification of compositional materials. That is what I consider my last period which I call "New Simplicity".¹⁵

El Decameron negro (1980) è uno dei brani più importanti di questo periodo, la cui composizione è ispirata ad una raccolta di brani popolari dell'Africa occidentale raccolti dall'etnologo tedesco Leo Frobenius nel 1910¹⁶.

¹³ A. Dumond, F. Denis, *Entretiens avec Leo Brouwer*, «Les Cahiers de la Guitare», n. 4, 1988, p. 7.

¹⁴ Ivi, p. 8.

¹⁵ Cit. tratta dalla Tesi di Laurea di K.N. Tran, *The emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: The Guitar, Experimental Leanings, and New Simplicity*, Dartmouth College Music Department, 2007, p. 28.

¹⁶ L. Frobenius, *Der schwarze Dekameron. Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika*, Vita Deutsches Verlagshaus, Berlin 1910 (Id., *Il Decameron nero. Racconti africani*, trad. di F. Saba Sardi, Rizzoli, Milano 1987).

Tra i lavori di Brouwer merita particolare attenzione l'*Elogio de la danza*. Questo brano, che conclude il suo primo periodo compositivo, come detto dal musicista stesso in un'intervista, è pensato come un omaggio al balletto classico, ma anche ai *Balletti Russi* e a Stravinskij:

This is a piece everybody has told me is obligatory. There are not many guitarists, professional or not, who never played it. It is truly a success and has been employed in a number of choreographic interpretations. Since the early 1970s many recordings have been made of it. I composed the piece in one or two days, because it had to be recorded for TV for a forthcoming event. A great friend of mine, a choreographer, had to arrange his choreography with this music. The piece is in two movements because the choreographer wanted to pay homage to the *Grand Adagio* from classical ballet, and to *Ballets Russes*, including Stravinsky. That is why the second movement makes reference to this composer.¹⁷

A differenza di altri brani coevi, in questo pezzo non è possibile rilevare la presenza di vere melodie afro-cubane, piuttosto sono presenti ritmi ed armonie che ne richiamano il sapore. Essendo l'ultima composizione risalente al primo periodo, è già possibile notare al suo interno elementi che verranno successivamente approfonditi nel periodo atonale e delle Avanguardie.

Il primo movimento si apre con un pedale sul Mi basso che aiuta a creare un'atmosfera calma e tranquilla che verrà poi ribaltata nelle battute successive. Alla base dell'idea compositiva dell'*Elogio de la danza* c'è la legge degli opposti che si ritrova sia nei cambiamenti di sonorità repentini sia nel continuo tentativo di sfuggire da un centro tonale:

As in most of my works, I was guided by the law of opposites – like man/woman, day/night – so the music is also composed in this sense. In terms of harmony, I tried to escape a stable sense of tonal awareness, so I avoided the continuity of tonality. I started very much with my feet on earth, but later I go flying a bit, a little dance-like with some atmosphere.¹⁸

L'utilizzo del pedale caratterizza quasi tutti i pezzi di Brouwer di questo periodo tanto che, nella prima parte del movimento *Lento*, si riscontra un continuo utilizzo di questa tecnica.

¹⁷ C. W. Kronenberg, *Leo Brouwer's Elogio de la Danza (1964). Imprints of Dance, Stravinsky & the Unison of Contraries*, Berg Productions, Città del Capo 2011, p. 46.

¹⁸ *Ibidem*.

Es. 2. Prima parte del movimento lento con evidenziati tutti i pedali.

Nella complessità della partitura si nota immediatamente la precisione che Brouwer possiede nella scrittura per lo strumento. Le informazioni sul fraseggio sono precise e dettagliate, il che facilita notevolmente l'esecutore nel ricreare la sonorità ricercata dal compositore.

Es. 3. Prima parte del movimento lento, vengono messe in risalto le indicazioni sulla sonorità e i timbri.

L'ultimo elemento caratteristico, sia del modo di comporre del musicista cubano sia di questo movimento, è il ritmo. Brouwer ha sempre posto particolare attenzione a questo parametro musicale, tanto da affermare che la «valorizzazione dei fattori ritmici metterebbe il terzo mondo, e quindi anche Cuba, in parità di condizioni con le grandi culture dell'Europa [...]»¹⁹.

All'interno di entrambe le sezioni, sia quella in tempo semplice che quella in tempo composto, è riscontrabile l'utilizzo di numerosi gruppi irregolari, come terzine e sestine, ma anche di sincopi che insieme all'armonia conferiscono allo strumento una sonorità nuova rispetto a quella di altri autori.

Come suggerisce il titolo, il secondo movimento *Obstinato*, è un ostinato caratterizzato da figure ritmiche e melodiche ripetute. Viene ripreso il pedale di Mi che questa volta torna più percussivo e imponente, aiutando a volte lo slancio ritmico della melodia, come si può notare già dal primo rigo.

II - Obstinato

Es. 4. Prima parte del II movimento, evidenziata la ripresa del pedale di mi.

Già in questa prima parte del secondo movimento si inizia ad entrare in un ambito più chiaramente tonale rispetto al primo movimento, fino a giungere alla battuta 17 dove l'ambito tonale diventa evidente. A battuta 21 si può trovare infatti un accordo di Mi maggiore senza ambiguità o suoni estranei.

¹⁹ Affermazione rilasciata da Leo Brouwer per il quotidiano cubano «Granma», 25 gennaio 1987, p. 6.

Vivace
golpe sobre *)
el puente (golpe) m a m a sim.

f ritmico

Es. 5. L'accordo di Mi maggiore a battute 20-21.

Come accennato nel paragrafo precedente, anche in questo movimento è evidente la natura chitarristica della scrittura del compositore. Vi si trovano infatti degli elementi idiomati dello strumento, come *golpe* (battuta 17) e *rasgueado* (battuta 61), che rendono questo brano eseguibile esclusivamente sulla chitarra.

Vivace
golpe sobre *)
el puente (golpe) m a m a sim.

f ritmico

Es. 6. Elemento idiomático dello strumento presente a battuta 17.

C³ i p golpe pizz.

fff rasgueado

Es. 7. Elemento idiomático dello strumento, rasgueado, presente alla battuta 61.

Dall'analisi emerge come tutto il mondo attorno a Brouwer ha continuato a muoversi tra ribellioni e difficoltà economiche ma, a differenza di quel che si può pensare, per lui tutto ciò ha significato un incentivo per continuare a scrivere musica con l'obiettivo di divulgare la cultura e la musica afro-cubana, nell'ambito di un progetto di responsabilizzazione politica dell'artista:

For some time now we have heard talk about artists as people with political interests. I have always understood this political role, and I still accept that challenge. That fundamental principle does not mean, however, that artists have to depend upon any particular ideology. Rather, they have a historic responsibility, namely, to participate fully in the society that surrounds them. If this does not occur, then their art has no political value, no matter how they seek to explain themselves with demagoguery and shows of dissidence, real or pretend. If they do not have influence of society, historically and politically assumed and inserted in their work, and vice versa, they are guilty of demagoguery.²⁰

La sua musica ha dato forza e speranza, nei momenti di maggior tensione e sconforto, anche ai gruppi che lo avevano stimolato e incoraggiato fin dall'inizio.

Oltre che alla chitarra Brouwer si è dedicato a lavori che spaziano nel mondo orchestrale e da camera, nel balletto giungendo fino ai brani rock-jazz rappresentativi della musica popolare²¹, permettendo così alle sue melodie di essere riprodotte sia nelle più grandi sale da concerto di tutto il mondo, sia lungo le strade dell'Avana:

High or erudite music refers to music elaborated with a sense of structural complexity and with sonorous traditions of multiple historical roots... Popular music, which poses no engagement with eternity, is founded on few elements which are easily recognized, so as not to disturb the intellectual faculties of the listener.²²

Bibliografia

- Fleites A., Padura Fuentes L., *Sentieri di Cuba: viaggio nella cultura, nelle tradizioni, nei personaggi*, trad. di R. Melotti, P. Spinato, il Saggiatore, Milano 2004.
- Brouwer L., *La musica, lo cubano y la innovación*, Editorial Letras Cubana, La Habana 1982.
- Century P., *The principles of pitch organization in Leo Brouwer's atonal music for guitar*, PhD dissertation, University of California, Santa Barbara 1991.
- Dumond A., Denis F., *Entretiens avec Leo Brouwer*, «Les Cahiers de la Guitare», n. 28, 1988, pp. 12-20.
- Frobenius L., *Der schwarze Dekameron. Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika*, Vita Deutsches Verlagshaus, Berlin 1910.
- Id., *Il Decamerone nero. Racconti africani*, trad. di F. Saba Sardi, Rizzoli, Milano 1987.
- «Granma», 25 gennaio 1987, p. 6 [intervista a Leo Brouwer].
- Habel J., *Cuba: fra continuità e rottura*, Erre emme, Roma 1990.
- Kirk J.M., Padura Fuentes L., *Culture and Cuban Revolution. Conversations in Havana*, University Press of Florida, Gainesville 2001.
- Kronenberg C., *Guitar Composer Leo Brouwer. The Concept of a 'Universal Language*, «Tempo», vol. 62, n. 245, 2008, pp. 30-46, in <https://music.arts.uci.edu/abauer/6.3/readings/guitar-composer-leo-brouwer-the-concept-of-a-universal-language.pdf> (ultimo accesso: 11/10/2023).

²⁰ J.M. Kirk, L. Padura Fuentes, *Culture and Cuban Revolution*, p. 104.

²¹ Per approfondimenti sulla musica rock-jazz cubana di quegli anni: A. Fleites, L. Padura, *Sentieri di Cuba: Viaggio nella cultura, nelle tradizioni, nei personaggi*, trad. di R. Melotti, P. Spinato, il Saggiatore, Milano 2004.

²² L. Brouwer, *La musica, lo cubano y la innovación*, Editorial Letras Cubana, La Habana 1982.

- Id., *Leo Brouwer's Elogio de la Danza (1964). Imprints of Dance, Stravinsky & the Unison of Contraries*, «The Musicology Review», n. 7, 2011, pp. 45-64, in https://www.researchgate.net/profile/CliveKronenberg/publication/343376842_Leo_Brouwer%27s_Elogio_de_la_Danza_1964_Imprints_of_Dance_Stravinsky_the_Unison_of_Contraries/links/5f25e684a6fdcccc43a24092/Leo-Brouwers-Elogio-de-la-Danza-1964-Imprints-of-Dance-Stravinsky-the-Unison-of-Contraries.pdf (ultimo accesso: 10/10/2023).
- Id., *Manifestation of Humanism in Cuban History, Politics, and Culture*, Thesis presented for the Degree of Doctor of Philosophy, Faculty of Humanities, Department of English Language and Literature, University of Cape Town, 2006, in https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=44ad6047_f9fcfb4d2e4a4919dd76f9072a772f22 (ultimo accesso: 11/10/2023).
- Id., *The pedagogical value of Léo Brouwer's Études Simples. A perspective on preserving an exquisite, yet neglected custom*, «International Journal of Musical Education», vol. 31, n. 2, 2013, pp. 130-146, in <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0255761413480916> (ultimo accesso: 11/10/2023).
- McKena C., *An interview with Leo Brouwer*, «Guitar Review», 1988.