

Piero Bonaguri

Un chitarrista  
per i compositori

Osservazioni e suggerimenti  
sullo scrivere per chitarra

*Prefazione di Davide Anzaghi*

**UT**ORPHEUS

## Bonus MP3 Files

I file audio MP3 degli esempi musicali (eseguiti da Piero Bonaguri su chitarra Amalia Ramirez) sono disponibili per il download alla pagina: [www.utorpheus.com/downloads](http://www.utorpheus.com/downloads)

Alcune delle musiche commentate sono state incise da Piero Bonaguri nei seguenti CD:

*Encounters e Le Stagioni* (Phoenix Records);

*Dedication* (DotGuitar), reperibile nei principali stores online.

LB 22

ISBN 978-88-8109-490-5

© Copyright 2015 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1 – 40126 Bologna (Italy)

[www.utorpheus.com](http://www.utorpheus.com)

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2015 – Global Print S.r.l. – Via degli Abeti 17/1 – Gorgonzola (Mi)

## Indice

Prefazione <i>di Davide Anzaghi</i> .....	p. 5
I. Note di Metodo .....	9
II. L'ideale “foglietto di Segovia” .....	16
III. Le peculiarità della chitarra.....	41
IV. Oltre i limiti dello strumento: Gilberto Cappelli.....	76
V. Colpo da Maestro: una trascrizione di Segovia.....	80
VI. La collaborazione influenza il compositore? .....	85
Elenco delle musiche citate.....	95



## Prefazione

di Davide Anzaghi

Mi è accaduto di raggiungere la soglia dei settant'anni senza aver mai scritto alcunché per chitarra. Non fu per avversione allo strumento a sei corde che mi astenni dal comporre per esso. Al contrario. Della chitarra condividevo la memorabile definizione che Claude Debussy ci consegnò: “la guitare c'est un clavecin, mais expressive”. Perché allora eludere l'incontro con il clavicembalistico strumento “espressivo”? La causa della sistematica elusione della composizione chitarristica risiedeva nell'essere la chitarra divenuta, simbolicamente e durante l'adolescenza, un fantasma paterno con il quale permaneva una irriducibile conflittualità.

Varcati i settant'anni apparve la figura di Piero Bonaguri, la cui chitarra era sì paternamente e fantasmaticamente infestata ma “espressiva” di una seduzione che le sei corde da lui pizzicate emanavano, invitandomi a scoprire il rifuggito strumento. Bonaguri fu talmente convincente da indurmi a dirottare verso la psicanalisi la predetta avversione e ad orientarmi, non senza tremore, verso la scrittura per lo strumento.

Bonaguri fu con me maieutico come lo è il suo libro dal significativo titolo: *Un chitarrista per i compositori*. Si sa che per comporre con congruità per uno strumento occorre conoscerlo, meglio ancora suonarlo. Ma si sa anche che i compositori non suonano tutti gli strumenti per i quali scrivono. Devono però almeno introiettare la fisionomia dello strumento non suonato a tal punto da consentire loro di rappresentarsi come si disporrebbe lo strumentista

nell'affrontare le figurazioni che la scrittura propone. L'assenza di tale rappresentazione strumentale sospingerebbe la composizione verso una ineseguibilità o una eseguibilità impropria che è assente nelle grandi opere.

Io sono pertanto l'esemplificazione vivida della propeutica proposta dal libro di Bonaguri. Fui infatti surrettiziamente indotto a comporre qualche bazzecola per il suo strumento, allettato dall'affermazione che poi lui mi avrebbe suggerito come tarare idiomatically per la chitarra esiti non propriamente idiomatically. Nonostante avessi preventivamente compulsato i trattati per chitarra i primi esiti confermarono che l'invenzione non s'era opportunamente accoppiata con il suo divenire gesto strumentale. L'apprendistato proseguì di brano in brano similmente a quanto Bonaguri scrive: grazie a Piero *Un chitarrista per i compositori* vola lieve da citazione a citazione, su di esse soffermandosi per enunciare commenti, riflessioni, puntualizzazioni, divergenze. L'autore fornisce istruzioni basiche per avviare una conoscenza del suo strumento e se ne deduce una sperimentata sapienza. A sorprendere sono citazioni desunte da compositori eterogenei quando non eteronomi. Tagliamacco e Guarnieri non hanno alcunché in comune se non l'interesse del chitarrista Bonaguri. Il solipsismo di non poche opere della cosiddetta neoavanguardia scaturisce in parte da codici linguistici non socialmente condivisi e in gran parte dall'uso autistico di quei codici. Nacquero opere non votate all'ascolto. Non votate all'ascolto sono però anche quelle opere che scritte con codici neotonali non investono che nei mezzi linguistici noti e non affidano all'uso di quei mezzi che il compito di consentire il riconoscimento del già noto. Reputo superfluo spiegare la differenza fra "conoscere" e "riconoscere". Un'opera nella quale all'ascolto è

demandato il solo riconoscere, senza nulla da conoscere, è un'opera inutile.

Bonaguri si prodiga generosamente perché nascano composizioni nelle quali “conoscere” e “riconoscere” coesistano felicemente.

DAVIDE ANZAGHI

Presidente della Società Italiana di Musica Contemporanea  
(S.I.M.C.)





## I. Note di metodo

L'editore mi ha proposto di scrivere questo testo come aiuto ai compositori non chitarristi intenzionati a scrivere per chitarra; ho accettato di farlo nella forma di osservazioni e suggerimenti che provengono dalla mia ormai trentennale esperienza "sul campo" – del 1984 è *Frammento A* di Pippo Molino, primo pezzo scritto per me – dopo i *Tre Ricercari* che scrisse mio padre quando io non ero ancora ventenne.

Non è mia intenzione scrivere un manuale o trattato sistematico nel quale vengano analizzate tutte le possibilità foniche e timbriche della chitarra; vorrei piuttosto provare a fornire alcune osservazioni, spunti di riflessione e suggerimenti pratici che mi auguro possano essere concretamente utili ai compositori. Per quanto riguarda gli esempi musicali farò ampio riferimento alla collana di musica contemporanea che sto curando per Ut Orpheus e ad altri brani scritti per me in precedenza (credo che il loro numero oscilli ormai fra i 300 e i 400 – ho smesso di contarli – e possa darmi un punto di vista parziale ma anche statisticamente significativo).

Io non ho il dono di essere compositore, ed anche la mia educazione musicale in Conservatorio ha seguito un percorso non molto lineare. Ho però avuto la fortuna di avere, fin da giovanissimo, incontri con importanti figure di musicisti che mi hanno veramente segnato ed insegnato, e di cui i lettori pazienti troveranno tracce in questo scritto: certamente mi riferisco ai grandi chitarristi con i quali ho studiato, ma non dimentico che prima ancora sono stato introdotto alla musica da mio padre, e poi che devo molto

all'incontro con tanti compositori non chitarristi con i quali ho collaborato.

Ai rapporti con i compositori debbo almeno due acquisizioni che i miei soli studi chitarristici non mi avevano e forse non mi avrebbero dato:

1. un'ulteriore crescita della mia formazione musicale anche attraverso l'esperienza (seppure indiretta) del guardare il pezzo di musica dal punto di vista del compositore;
2. una convinzione che potrei esprimere così: la musica, compresa l'interpretazione, va avanti se va avanti la composizione.

Oltre a queste, una convinzione pratica si è fatta strada in me: per ampliare il repertorio concertistico "vero" della chitarra è necessaria la collaborazione tra chitarrista e compositore.

Spesso la musica per chitarra scritta da compositori non chitarristi ha sofferto e soffre, più di quello che può apparire superficialmente, a causa di una mancata o inefficiente collaborazione di questo tipo.

Come dico ai miei allievi, dietro le copertine ugualmente lucide e fiammanti dei volumi di pezzi per chitarra che si possono trovare nei negozi di musica o nei cataloghi degli editori potrebbero esserci storie molto diverse tra loro: in pratica, al di là delle migliori intenzioni ed anche dei valori compositivi assoluti che sono espressi volta per volta, alcuni pezzi funzionano sullo strumento ed altri meno, ed anche per questo alcuni pezzi avranno una probabile vita concertistica, altri no.

Si tratta di una difficoltà oggettiva del comporre per chitarra, di cui dà testimonianza Franco Donatoni in un lucido intervento pubblicato su uno dei quaderni di "Settembre Musica 1979" intitolato "Chitarra e Liuto":

... testimoniare la granitica resistenza, l'asperità impervia che lo strumento oppone all'ideazione quando l'ideatore non sia provvisto di una fisiologia chitarristica che lo assista sin dalla punta delle falangi.

Donatoni afferma poi che si tratta di utilizzare la digitalità "in amicizia col pensiero", per concludere il suo intervento affermando:

Se pensare una pratica dalla quale si è esclusi può essere scoraggiante, ancor più lo sarebbe escludere la possibilità di praticare un pensiero mai prima d'ora pensato. Anche la chitarra può servire a questo: essere lo strumento di un esercizio.

Riprendendo il discorso, la maggiore o minore pertinenza strumentale della musica scritta per chitarra da compositori non chitarristi dipende spesso anche dalla presenza o meno – e dalla qualità – di un a volte indispensabile controllo strumentale del brano da parte di un chitarrista prima della pubblicazione – e magari, lo vedremo, anche dopo.

Da questo punto di vista e stando a quanto imparo dalla mia esperienza, mi pare che il rapporto diretto tra chitarrista e compositore non sia sostituibile, in pratica ed allo stato dei fatti, da un manuale, per quanto ben fatto: più che ulteriori istruzioni mi sento di offrire ai compositori la mia esperienza e voglia di collaborare con loro – ed imparare da loro; questo scritto si propone come testimonianza di tale dialogo e strumento per approfondirlo ed estenderlo ulteriormente.

Abbiamo nella storia ancora breve della chitarra da concerto un nome che, anche in questo caso, è per me di esempio, ed è quello di Andrés Segovia.

Fu lui, infatti, ad avere per primo e poi a svolgere operativamente e sistematicamente l'intuizione che la chitarra avesse bisogno dei compositori non chitarristi per uscire dalle secche di un interesse circoscritto agli *aficionados* dello strumento. I grandi chitarristi suoi contemporanei, che erano tutti anche compositori di diverso talento (Miguel Llobet, Agustín Barrios, Luigi Mozzani, e prima di loro Francisco Tárrega), appaiono quasi completamente ignari di questo problema o rassegnati alla impossibilità di trovare ad esso una soluzione.<sup>1</sup>

Segovia (pur essendo anch'egli dotato di talento compositivo) diede poi seguito alla sua giovanile intuizione di "aprire" la chitarra a compositori non chitarristi: e così nacquero i pezzi per chitarra di Torroba, Falla, Turina, Ponce, Tansman, Castelnuovo-Tedesco, Roussel, Mompou, Pedrell, Scott, Manén, Samazeuilh... e con loro la chitarra come strumento da concerto provvisto di pari dignità degli altri.

E la collaborazione di Segovia con i compositori, come appare sempre più evidente man mano che si rende reperibile la documentazione storica a riguardo, consisteva non solo nell'invito di Segovia a scrivere e nel fornire al compositore preliminari informazioni sullo strumento,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Sintomatico il dialogo tra l'ormai sconfortato Llobet – che non suonava mai a Barcellona, pur abitandovi – e l'entusiasta giovanissimo Segovia, dialogo riportato da quest'ultimo nella sua autobiografia degli anni giovanili.

<sup>2</sup> Castelnuovo-Tedesco ricorda nel suo libro *Una vita di Musica*, ed. Cadmo, che Segovia gli mandò "un fogliettino in cui era segnata l'accordatura della chitarra, e due pezzi (le classiche Variazioni di Sor, sopra un tema di Mozart, e le Variazioni di Manuel Ponce sul tema della Folia de España, che già aveva ispirato, fra gli altri, il nostro antico Corelli); tanto per mostrarmi (mi disse) quali fossero le maggiori difficoltà tecniche che si potevano affrontare sulla chitarra".

ma anche nella successiva assistenza ai compositori e nella continua revisione dei pezzi, prima ed anche dopo la loro pubblicazione, man mano che la loro vita (di Segovia e dei pezzi!) nei concerti e nelle registrazioni gli suggeriva ulteriori cambiamenti.

A questo proposito, un confronto attento tra le registrazioni discografiche segoviane e le edizioni a stampa di tutto quello che suonava è illuminante: stupisce il numero e la minuziosità di cambiamenti a volte infinitesimali (ne ho recentemente contati una cinquantina in una registrazione della *Siciliana* di Carl Philipp Emanuel Bach precedentemente trascritta da Segovia e pubblicata da Schott) alle quali viene sottoposto il testo stampato, già quindi revisionato da Segovia in precedenza.<sup>3</sup>

Nella sua monumentale biografia su Segovia, pubblicata dalla Università di Jaén, Antonio López Poveda cita questa frase del Maestro, relativa alla sua collaborazione con i compositori:

La guitarra es un jardín laberíntico por cuyas sendas no pueden transitar los compositores solos si no quieren perderse. Han de ir de mano del guitarrista para poner lo que escriben dentro de su dominio.

Ovviamente si può non essere d'accordo con questo procedimento segoviano di revisione *in progress* del brano musicale – anzi oggi va molto di moda non esserlo tra i chitarristi, spesso soggiogati dal culto per un ipotetico “originale” (culto la cui ingenuità la musicologia più accorta ha smascherato da tempo, e basterebbe fare i nomi di Charles Rosen e di Alberto Zedda); ma, di fatto, il repertorio sego-

---

<sup>3</sup> Segovia prima suonava i pezzi in concerto e solo dopo li dava alle stampe.

viano di musiche scritte per lui ormai da quasi un secolo e che hanno subito da lui questo trattamento di *editing* resiste, è entrato nella storia e fa ancora parte del repertorio.

È di questo fatto che secondo me occorrerebbe prima di tutto riconoscere le ragioni per cercare di trarne insegnamento.

Faccio una breve digressione per spiegarmi, pensando che questo scritto possa essere letto più dai compositori che dai chitarristi.

I compositori che frequentassero i chitarristi scoprirebbero con sorpresa – come mi hanno detto, quasi increduli, alcuni di loro – la disistima che oggi soffre il nome di Segovia tra tanti chitarristi, disistima che personalmente mi viene da associare alle dotte disquisizioni di quegli scienziati che (vero o falso, non so) qualche tempo fa dicevano che, leggi fisiche alla mano, era impossibile che il calabrone potesse volare!

Infatti, a sentire le argomentazioni antisegoviane di tanti chitarristi di oggi, sembrerebbe che Segovia (colui grazie al quale, lo ricordo in sintesi, siamo ancora qui oggi a parlare di chitarra tra i musicisti, tra le persone di cultura e la gente comune, l'unico chitarrista classico che tutti conoscono, quello che ha fatto la carriera più grande di tutti, colui grazie alla cui attività la chitarra è entrata nei conservatori, il chitarrista a cui Toscanini, D'Annunzio e Pérez Galdós hanno baciato la mano dopo averlo sentito suonare, artista osannato anche da intellettuali come María Zambrano e Salvador de Madariaga...) abbia praticamente – ed incredibilmente – sbagliato tutto o quasi, trasgredendo le moderne ed illuminate regole che prescrivono la correttezza della impostazione, il bel suono (“tondo” e tutto uguale), la tecnica, le scelte di repertorio, l'approccio interpretativo, il modo

di lavorare sui testi – un po’ come il famoso calabrone, che quindi non dovrebbe, non potrebbe, volare...

Ma, così come il calabrone di fatto vola anche se non potrebbe, il “fatto Segovia” ed il fascino con cui la sua arte ha convinto il mondo di fatto esiste... e, come nel caso del calabrone, pare metodologicamente più saggio cercare, più che di rivendicarne la impossibilità, di capire i fattori che hanno reso e rendono possibile questo “volo”, si tratti di un volo fisico o di un volo artistico...

E se i fatti falsificano le teorie, bisognerà piuttosto migliorare le teorie alla luce dei fatti – non era il grande Popper a dirlo?

Io perciò dichiaro che metodologicamente vorrei imparare, anche in questo caso, dall’esempio del volo artistico di Segovia; e quanto segue in fondo (spero che si noterà...) non è che una esemplificazione di questo tentativo.