

Piero Bonaguri

Un guitariste  
pour les compositeurs

Remarques et suggestions  
sur la composition pour guitare

*Préface de Davide Anzaghi*

*Traduction d'Antonin Vercellino*

**UT**ORPHEUS

## Fichiers MP3 en bonus

Les fichiers audio au format mp3 des exemples musicaux  
(joués par Piero Bonaguri sur une guitare Amalia Ramirez)  
sont disponibles au téléchargement en suivant le lien :  
**[www.utorpheus.com/downloads](http://www.utorpheus.com/downloads)**

Certaines des musiques mentionnées ont été enregistrées par Piero Bonaguri dans les CD ci-dessous :

*Encounters* et *Le Stagioni* (Phoenix Records)

*Dedication* (DotGuitar), disponible sur les principaux sites de vente de musique en ligne

LB 30

ISBN 978-88-8109-503-2

© Copyright 2017 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravegnana 1 – 40126 Bologna (Italy)

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

Tous droits réservés. Toute reproduction, mémorisation ou diffusion sont strictement interdites, même partielles, sous n'importe quelle forme et avec n'importe quel moyen, électronique, mécanique, photocopié, disques ou autre, sans une préalable autorisation écrite de l'éditeur.

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 2017 – Global Print S.r.l. – Via degli Abeti 17/1 – Gorgonzola (Mi)

## Index

Préface <i>de Davide Anzaghi</i> .....	p. 5
I. Notes de Méthode .....	9
II. L'idéal « feuillet de Segovia » .....	16
III. Les particularités de la guitare .....	41
IV. Au-delà des limites de l'instrument .....	76
V. Un coup de maître : une transcription de Segovia .....	80
VI. La collaboration influence-t-elle le compositeur ? .....	86
Liste des œuvres citées.....	95



## Préface

de Davide Anzaghi

J'ai atteint le seuil des soixante-dix ans sans n'avoir jamais rien écrit pour la guitare. Ce ne fut pas par aversion pour l'instrument à six cordes que je me suis abstenu de composer pour lui. Au contraire, je partageais la mémorable définition de la guitare que Debussy nous a livrée : « la guitare est un clavecin, mais expressif ». Pourquoi, alors, éviter la rencontre avec l'instrument « expressif » à la sonorité du clavecin ? La raison pour laquelle j'ai systématiquement évité de composer pour la guitare résidait dans le fait que l'instrument était devenu le symbole d'un fantasme paternel durant mon adolescence, symbole autour duquel subsistait un irréductible conflit.

Après avoir fêté mes soixante-dix ans, est apparue la figure de Piero Bonaguri dont la guitare, instrument pour moi hanté par la figure paternelle, tout en étant « expressif » de charme par ses six cordes pincées, m'invitait à découvrir l'instrument tant refoulé. Bonaguri fut tellement convaincant qu'il me fit dévier vers la psychanalyse de mon aversion et m'orienta, non sans tremblements, vers l'écriture pour l'instrument.

Bonaguri fut, pour moi, un remède, comme l'est son livre au titre significatif : *Un guitariste pour les compositeurs*. On sait que, pour composer de façon cohérente pour un instrument, il est nécessaire de le connaître, mieux encore, de le jouer. Mais l'on sait aussi que les compositeurs ne jouent pas de tous les instruments pour lesquels ils écrivent. Ils doivent néanmoins assimiler la physionomie de l'instrument non joué au point de se représenter la façon dont l'instrumentiste se positionnerait pour affronter les confi-

gurations proposées par l'écriture. L'absence d'une telle représentation instrumentale pousserait la composition vers une faisabilité nulle ou impropre, ce qui est impossible pour de grandes œuvres.

Je suis, par conséquent, l'exemple vivant de la propédeutique proposée par le livre de Bonaguri. En fait, je fus subrepticement induit à composer quelques bagatelles pour son instrument, après qu'il m'ait inculqué comment traiter idomatiquement la guitare. Bien que j'eusse compulsé de façon préventive, les suggestions pour guitare et les premiers résultats confirmèrent que l'invention ne s'était pas opportunément accouplée avec son devenir de geste instrumental. L'apprentissage se poursuit de morceaux en morceaux, tel que Bonaguri l'a écrit ; grâce à Piero, *Un guitariste pour les compositeurs* papillonne de citation en citation, s'immobilisant sur celles-ci pour énoncer des commentaires, réflexions, mises au point, divergences. L'auteur fournit des instructions basiques pour acquérir une connaissance de l'instrument et l'on en déduit une sagesse riche d'expériences. Chose surprenante, il y a des citations empruntées à des compositeurs hétérogènes et non hétéronomes. Tagliamacco et Guarnieri ne partagent rien, sinon l'intérêt du guitariste Bonaguri. Le solipsisme de bien des œuvres, de la dénommée néo-avant-garde, découle en partie de codes linguistiques non socialement partagés et, en grande partie de l'usage autiste de ces codes. En naquirent des œuvres non vouées à l'écoute. Non destinées à l'écoute également ces œuvres qui, écrites avec des codes néo-tonals, n'investissent que les milieux linguistiques réputés et ne se soumettent, dans l'usage de ces milieux, qu'au devoir de consentir à la reconnaissance du déjà réputé. Il me semble vain d'expliquer la différence entre « connaître » et « reconnaître ». Une œuvre pour laquelle l'écoute appelle à la seule reconnaissance, sans rien à connaître, est une œuvre inutile.

Bonaguri fournit généreusement les clés pour que naissent des compositions dans lesquelles « connaître » et « reconnaître » coexistent joyeusement.

DAVIDE ANZAGHI  
Président de la Société Italienne de Musique Contemporaine  
(S.I.M.C.)





## I. Notes de Méthode

L'éditeur m'a proposé d'écrire ce texte comme une aide pour les compositeurs non guitaristes ayant l'intention de composer pour guitare. J'ai accepté de le faire sous la forme de remarques et de suggestions provenant de ma trentaine d'années d'expérience « *sur le terrain* » à partir de 1984 et du *Frammento A* de Pippo Molino, qui fut la première pièce écrite pour moi, et après les *Tre Preludi* qu'écrivit mon père quand je n'avais pas encore la vingtaine.

Je n'ai pas l'intention d'écrire un manuel ou un traité théorique dans lequel on viendrait à analyser toutes les possibilités sonores et timbriques de la guitare. Je souhaiterais plutôt essayer de fournir quelques remarques ponctuées de réflexions et de suggestions pratiques qui, je l'espère, pourraient être concrètement utiles aux compositeurs. Concernant les exemples musicaux, je ferai largement référence à la collection de musique contemporaine dont j'ai actuellement la direction pour Ut Orpheus. Mais également à d'autres pièces qui furent écrites pour moi précédemment (je pense que leur nombre oscille entre 300 et 400 – j'ai arrêté de les compter –, ceci permet de me donner un point de vue partial mais également statistiquement significatif).

Je n'ai pas le don d'être compositeur et mon éducation musicale en conservatoire a suivi un parcours assez irrégulier. J'ai pourtant eu la chance, depuis ma jeunesse, d'avoir rencontré des figures importantes du monde musical qui m'ont vraiment marqué et instruit, et c'est pourquoi les lecteurs patients trouveront leurs traces dans cet écrit. Je ferai certainement référence aux grands guitaristes avec qui j'ai étudié, mais je n'oublie pas qu'avant cela, j'ai été initié à la musique par mon père et que je dois beaucoup à mes

rencontres avec de nombreux compositeurs non guitaristes avec qui j'ai collaboré.

Concernant les compositeurs, je leur dois au moins deux acquis que mes seules études guitaristiques ne m'auraient peut-être pas fournis :

1. Une considérable amélioration de ma formation musicale à travers l'expérience (quoique indirecte) de l'observation des pièces de musique du point de vue du compositeur.
2. Une conviction que je pourrais exprimer ainsi : la musique, y compris l'interprétation, va de l'avant si la composition va de l'avant.

Au-delà de ça, une conviction pratique a fait son chemin dans mon esprit : pour élargir le « vrai » répertoire de concert de la guitare, la collaboration entre les guitaristes et les compositeurs est essentielle.

Souvent la musique pour guitare écrite par des compositeurs non guitaristes a souffert, et souffre encore bien plus qu'elle n'y paraît, d'un manque ou d'une infructueuse collaboration de ce type.

Comme je le dis souvent à mes élèves, derrière les couvertures uniformément étincelantes et flamboyantes des recueils de pièces pour guitare que l'on trouve dans les magasins de musique ou les catalogues des éditeurs, se cachent des histoires très différentes les unes des autres : en pratique, même si certaines de ces pièces ont les meilleures intentions et sont même pourvues d'une certaine valeur compositionnelle avec de belles expressions, certaines fonctionneront sur l'instrument d'autres non, certaines auront une existence concertistique, d'autres non.

Il existe une réelle difficulté à composer pour guitare, Franco Donatoni a pu en témoigner dans une perspicace

intervention publiée dans la revue *Settembre Musica 1979* intitulée « Chitarra e Liuto » :

[...] témoigner de la solide résistance ainsi que de l'aspect capricieux et imprévisible que l'instrument oppose à son idéalisation quand l'idéaliste n'est pas pourvu d'une physiologie guitaristique qui l'aiderait du bout de ses doigts.

Donatoni affirme ensuite qu'il faut utiliser la dextérité « en parallèle avec la réflexion » et conclut son intervention en affirmant :

Si penser à une pratique dont on est exclu peut être décourageant, il le serait plus encore d'exclure la possibilité de pratiquer une réflexion jamais pensée jusqu'à présent. La guitare peut également servir à cela : être l'instrument d'un exercice.

Dans la même perspective, la valeur de la pertinence instrumentale de la musique écrite pour guitare par des compositeurs non guitaristes dépend souvent de la présence, ou du moins « de la qualité », d'un contrôle instrumental, quelquefois indispensable, de la pièce par un guitariste avant sa publication – et peut être, comme nous le verrons, même après son édition.

De ce point de vue, et selon ce que j'ai acquis de mon expérience, pour que cela soit bien fait, il ne me semble pas que le rapport direct entre le guitariste et le compositeur puisse être remplacé, dans la pratique ainsi qu'au niveau des faits, par un manuel. Plus que des instructions supplémentaires, je voudrais offrir aux compositeurs mon expérience et ma volonté de collaborer avec eux et d'apprendre d'eux ; ce texte s'engage comme témoignage d'un tel dialogue et comme un outil pour l'approfondir et l'étendre davantage.

Nous avons, dans l'histoire encore brève de la guitare de concert, un nom qui, même dans ce cas, est pour moi un exemple, c'est celui d'Andrés Segovia.

En fait, ce fut lui qui eut en premier l'intuition que la guitare avait besoin de compositeurs non guitaristes pour sortir des profondeurs d'un intérêt limité aux *aficionados* de l'instrument et qui, par la suite, développa activement et systématiquement ce pressentiment.

Les grands guitaristes contemporains de Segovia, qui étaient également tous des compositeurs de divers talents (Miguel Llobet, Agustín Barrios, Luigi Mozzani, et avant eux Francisco Tárrega), paraissaient complètement ignorants de ce problème ou résignés à l'impossibilité de trouver une solution à cela.<sup>1</sup>

Segovia (qui pourtant était lui aussi doté d'un talent compositionnel) a donné suite à son intuition de jeunesse d'« ouvrir » la guitare aux compositeurs non guitaristes; c'est ainsi que naîtront des pièces pour guitare de Torroba, Falla, Turina, Ponce, Tansman, Castelnuovo-Tedesco, Roussel, Mompou, Pedrell, Scott, Manén, Samazeuilh... Grâce à eux, la guitare, comme instrument de concert, est placée sur un pied d'égalité avec les autres instruments.

Ainsi la collaboration de Segovia avec les compositeurs – qui semble toujours être plus remarquable au fur et à mesure que l'on trouve la documentation historique à ce sujet – consistait non seulement dans la sollicitation de Segovia à composer et à fournir aux compositeurs les informations préliminaires sur l'instrument<sup>2</sup>, mais également dans le suivi

---

<sup>1</sup> Comme l'indique le dialogue qui eut lieu entre un Llobet, désormais découragé – qui ne jouait jamais à Barcelone, alors qu'il y habitait – et le jeune et enthousiaste Segovia. Dialogue qui a été rapporté par ce dernier dans son autobiographie sur ses années de jeunesse.

<sup>2</sup> Castelnuovo-Tedesco mentionne dans son livre *Una vita di Musica*, ed. Cadmo, que Segovia lui avait envoyé un petit feuillet sur lequel était inscrit l'ac-

des compositeurs et dans la continuelle révision des pièces avant et même après leurs publications, au fur et à mesure que leurs vies – de Segovia et des pièces! – dans les concerts et les enregistrements suggéraient d’autres changements.

À ce propos, une comparaison détaillée entre les enregistrements de la discographie de Segovia et les éditions papier de tout ce qu’il jouait est éclairante : on est surpris par le nombre et la méticulosité des changements parfois infimes (j’en ai récemment compté une cinquantaine dans l’enregistrement de la *Siciliana* de Carl Philipp Emanuel Bach précédemment transcrite par Segovia et publiée chez Schott) par rapport à ce qui est écrit sur les partitions, celles-ci étant déjà préalablement révisées par Segovia<sup>3</sup>.

Dans sa monumentale biographie sur Segovia publiée par l’université de Jaén, Antonio López Poveda cite cette phrase du Maestro concernant sa collaboration avec les compositeurs :

La guitare est un jardin labyrinthique dont les chemins ne peuvent pas être pratiqués par un compositeur voyageant seul sans le risque de se perdre. Ils doivent donner la main à un guitariste pour positionner et intégrer ce qu’ils composent au domaine guitaristique.

Bien entendu on peut ne pas être d’accord avec ce procédé segovien de révision *in progress* des pièces musicales ; même au contraire, aujourd’hui, une tendance parmi les guitaristes préconise de ne pas l’être, ceux-ci étant fréquemment pré-

---

cordage de la guitare ainsi que deux pièces (les classiques Variations de Sor sur un thème de Mozart, et les Variations de Manuel Ponce sur le thème des Folies d’Espagne, qui avait déjà inspiré, parmi tant d’autres, notre antique Corelli). Segovia me disait que ces pièces révélaient les difficultés techniques majeures que l’on pouvait affronter à la guitare.

<sup>3</sup> Segovia jouait d’abord les pièces en concert, puis les publiait seulement après.

occupés par le culte d'une hypothétique idée « originale » – culte dont l'ingénuité a été démasquée depuis longtemps par une musicologie plus avisée, portée par les noms de Charles Rosen et d'Alberto Zedda. Mais en réalité, le répertoire segovien de musiques écrites pour lui depuis presque un siècle et qui ont subi de sa main ce traitement d'*editing* perdure, est entré dans l'histoire et fait encore partie du répertoire.

C'est de ce constat, selon moi, dont il conviendrait avant tout de reconnaître les raisons pour chercher d'en tirer un enseignement.

Je fais une brève digression pour m'expliquer, en imaginant que ce texte puisse être lu en majorité par des compositeurs que par des guitaristes.

Les compositeurs qui fréquentaient les guitaristes découvraient avec surprise – comme me l'ont dit plusieurs d'entre eux, quasiment incrédules – la déconsidération dont souffre aujourd'hui le nom de Segovia parmi tant de guitaristes. Cette déconsidération qui, personnellement, il me vient d'associer aux savantes dissertations des scientifiques (vraies ou fausses, je ne sais pas) qui disaient il y a quelques temps, les lois physiques à la main, qu'il était impossible que le frelon puisse voler !

En fait, à écouter les argumentations antisegoviennes de tant de guitaristes d'aujourd'hui, il semblerait que Segovia (auquel on doit, je le rappelle brièvement, que nous soyons encore aujourd'hui à parler de guitare parmi les musiciens, parmi les personnes sophistiquées et les citoyens ordinaires, l'unique guitariste classique connu de tous, dont l'activité a permis à la guitare d'entrer dans les conservatoires, le guitariste à qui Toscanini, D'Annunzio et Pérez Galdós ont baisé la main après l'avoir entendu jouer, artiste vénéré même par des intellectuels comme María Zambrano et Salvador de

Madariaga) avait pratiquement – et incroyablement – tout faux, ou presque, en transgressant les règles modernes et éclairées qui prescrivent la véracité de la démarche, le beau son (« rond » et tout identique), la technique, les choix du répertoire, l'approche interprétative, la façon de travailler sur les textes – un peu comme le célèbre frelon qui, donc, ne devrait pas, ne pourrait pas voler...

Mais, comme le frelon vole même s'il ne devrait pas, le « cas Segovia » et la fascination avec laquelle son art a convaincu le monde existent de fait... et, comme dans le cas du frelon, il semble méthodologiquement plus sage de chercher, plutôt que de clamer son impossibilité, à comprendre les facteurs qui ont rendu et rendent ce « vol » possible, qu'il s'agisse d'un vol physique ou d'un vol artistique...

Et si les faits vont à l'encontre des théories, il faudra plutôt améliorer les théories à la lumière des faits – n'est-ce pas le grand Popper qui disait cela ?

Je déclare donc que je voudrais méthodologiquement apprendre, y compris dans ce cas, de l'exemple du vol artistique de Segovia ; et ce qui suit, au fond, (et j'espère que cela se verra...) n'est qu'une illustration de cette tentative.