

MUZIO CLEMENTI  
1752 - 1832

# Gradus ad Parnassum op.44

The Art of playing on the  
PIANOFORTE,  
exemplified in a series of Exercises, in the  
Strict and in the Free Styles...

Complete Edition - Gesamteition  
Edition complète - Edizione completa  
Nos. 1-100 ter

Andrea Bacchetti, Bruno Canino, Luca Rasca  
Francesco Cipolletta, Maurizio Baglini, Paolo Zannini  
Gianluca Luisi, Enrico Pompili, Roberto Prosseda  
Marco Sollini  
*Piano, Klavier, Pianoforte*

Recording: Teatro Sperimentale, Ancona - (Italy) 7 - 2002

Production/Produktion

Directeur de la production/Direttore della produzione

Gian Andrea Lodovici

Sound Engineer/Tonmeister/Ingénieur du son/Tecnico del suono

Matteo Costa



Audiophile Recording 24 bit - 96 kHz - see details inside

47687 - 2

# MUZIO CLEMENTI

## GRADUS ad PARNASSUM op.44

### COMPLETE EDITION

ANDREA BACCHETTI

BRUNO CANINO

LUCA RASCA

FRANCESCO CIPOLLETTA

MAURIZIO BAGLINI

PAOLO ZANNINI

GIANLUCA LUISI

ENRICO POMPILI

ROBERTO PROSSEDA

MARCO SOLLINI

24<sup>Bit</sup>  
96  
kHz



Un particolare ringraziamento a:  
*Many Thanks to:*  
**Comune di Ancona - Assessorato alla Cultura**

**THIS IS AN AUDIOPHILE RECORDING**

**This recording utilizes the advanced technology of 24-bit / 96 kHz.**  
24-bit 96kHz has a dynamic range that is up to 60 dB greater and has up to 20 times the resolution of standard 16-bit / 44,1 kHz recordings.  
The new sound experience can be fully appreciated utilizing a DVD sound carrier and player. The improved quality of this recording also lets you enjoy an unrivalled natural clarity and ambience in the usual CD version.

*Technical information:*

Recording: Teatro Sperimentale, Ancona, Italy, July 2002  
24 bit/96 kHz recording and editing: Eng. Matteo Costa, Gabriele Robotti, Padova  
Microphones: Schoeps MK-2S linear (2), B & K 4004 (2)  
Microphones Cables: Van den Hul MDC 403  
Digital Cable : Proel 8xAES-EBU  
On stage microphone preamplifiers: Millennia Media HV-3D  
On stage 24 bit/96 kHz/16 tracks AD converter: Prism Sound ADA-8  
Digital Recording, Mixing and Editing 24 bit/96 kHz: Studio Audio Artemis 32 v.4.02  
Monitor: ESB 2010P with four subwoofer ESB 2001 and supertweeter JBL; four ways electronic crossover Lake People; power amplifier Hafler; 24 bit/96 kHz DA converter: Prism Sound DA-2.

The signal was not compressed or equalized at any stage during production.

MUZIO CLEMENTI  
(1752-1832)

## **Gradus ad Parnassum op.44**

The Art of playing on the  
PIANOFORTE,  
exemplified in a series of Exercises,  
in the Strict and in the Free Styles

**Complete edition (Nos.1/100 ter)**  
**Gesamte Fassung - Edition complète - Edizione completa**

*Piano, Klavier, pianoforte*

**Andrea Bacchetti**  
**Bruno Canino**  
**Luca Rasca**  
**Francesco Cipolletta**  
**Maurizio Baglini**  
**Paolo Zannini**  
**Gianluca Luisi**  
**Enrico Pompili**  
**Roberto Prosseda**  
**Marco Sollini**

**CD 1****T.T.: 77.00****Volume I**

1	Ex. 1 in Fa maggiore / F major - <i>Con velocità</i>	1.45
2	Ex. 2 in Fa maggiore / F major- <i>Allegrissimo</i>	1.48
3	Ex. 3 in Fa maggiore / F major- <i>Vivacissimo</i>	1.15
4	Ex. 4 in Fa maggiore / F major- <i>Allegro ma con grazia</i>	2.48
5	Ex. 5 in Si bem.magg. / B flat major- <i>Andante allegretto con espressione</i>	2.38
6	Ex. 6 in Si bemolle maggiore / B flat major- <i>Allegro moderato</i>	5.04
7	Ex. 7 in Re maggiore / D major - <i>Vivacissimo</i>	3.11
8	Ex. 8 in Re maggiore / D major - <i>Allegretto moderato e con grazia</i>	2.53

**Suite de trois pièces**

9	Ex. 9 in La maggiore / A major - <i>Preludio. Vivace non troppo</i>	1.35
10	Ex.10 in La maggiore / A major - <i>Canone. Allegro moderato</i>	1.13

**Andrea Bacchetti**

11	Ex.11 in La maggiore / A major - <i>Allegro moderato e cantabile</i>	3.44
----	--	------

**Suite de quatre pièces**

12	Ex.12 in Do maggiore / C major - <i>Preludio. Allegro</i>	1.26
13	Ex.13 in Do maggiore / C major- <i>Fuga. Allegro non troppo</i>	3.00
14	Ex.14 in Fa maggiore / F major - <i>Adagio sostenuto</i>	3.44
15	Ex.15 in Do maggiore / C major- <i>Finale. Allegro non troppo</i>	5.19
16	Ex.16 in Do maggiore / C major- <i>Veloce</i>	1.41
17	Ex.17 in Do maggiore / C major- <i>Veloce</i>	1.35
18	Ex.18 in Fa maggiore / F major- <i>Introduzione. Grave / Fugato. Allegro</i>	4.06
19	Ex.19 in la minore / A minor - <i>Presto</i>	1.12
20	Ex.20 in Re maggiore / D major - <i>Allegro</i>	1.13

**Bruno Canino**

21	Ex.21 in Mi bemolle maggiore / E flat major - <i>Veloce</i>	1.30
22	Ex.22 in La bemolle maggiore / A flat major - <i>Allegro con spirito</i>	2.38
23	Ex.23 in Do maggiore / C major - <i>Presto</i>	0.56

24	Ex.24 in fa diesis minore / F sharp minor- <i>Presto</i>	2.31
----	--	------

**Suite de trois pièces**

25	Ex.25 in si minore / B minor- <i>Introduzione. Adagio sostenuto - Fuga. Tempo moderato</i>	8.02
26	Ex.26 in si minore / B minor- <i>Canone. Allegro moderato</i>	3.04
27	Ex.27 in Si maggiore / B major- <i>Allegro con fuoco</i>	3.50

**Volume II**

28	Ex.28 in Si maggiore / B major- <i>Allegro</i>	1.56
----	--	------

**Luca Rasca****CD 2****T.T.: 72.55**

1	Ex. 29 in Si maggiore / B major- <i>Allegro non troppo</i>	4.30
2	Ex. 30 in mi minore / E minor - <i>Veloce</i>	2.41

**Luca Rasca**

3	Ex. 31 in Do maggiore / C major- <i>Allegro con molto brio</i>	2.28
4	Ex. 32 in Do maggiore / C major- <i>Allegro</i>	2.00
5	Ex. 33 in Do maggiore / C major- <i>Canone. Moderato</i>	2.31
6	Ex. 34 in la minore / A minor - <i>Presto</i>	2.59
7	Ex. 35 in La maggiore / A major - <i>Veloce</i>	1.23
8	Ex. 36 in La maggiore / A major - <i>Presto non troppo</i>	3.19

**Suite de cinq pièces**

9	Ex. 37 in Fa maggiore / F major- <i>Preludio. Allegro</i>	1.13
10	Ex. 38 in Fa maggiore / F major- <i>Allegro moderato</i>	8.17
11	Ex. 39 in Si bemolle maggiore / B flat major- <i>Scena patetica. Adagio con grand'espressione</i>	12.32
12	Ex. 40 in Fa maggiore / F major- <i>Fuga. Tempo moderato</i>	3.51

**Francesco Cipolletta**

9	Ex. 79 in sol minore / G minor - <i>Allegro moderato</i>	1.08
10	Ex. 80 in Sol maggiore / G major - <i>Capriccio. Presto</i>	5.11
<b>Enrico Pompili</b>		
11	Ex. 81 in Sol maggiore / G major - <i>Finale. Allegro</i>	1.19
<b>Suite de six pièces</b>		
12	Ex. 82 in Re maggiore / D major - <i>Scherzo. Molto Allegro</i>	2.37
13	Ex. 83 in si minore / B minor- <i>Moderato</i>	0.49
14	Ex. 84 in Re maggiore / D major - <i>Andante</i>	4.26
15	Ex. 85 in re minore / D minor - <i>Presto e vigoroso</i>	0.47
16	Ex. 86 in Re maggiore / D major - <i>Allegro non troppo</i>	1.42
17	Ex. 87 in Re maggiore / D major - <i>Finale. Allegro molto vivace</i>	1.34
<b>Suite de cinq pièces</b>		
18	Ex. 88 in Si maggiore / B major- <i>Andante con moto, ma cantabile</i>	1.39
19	Ex. 89 in si minore / B minor- <i>Presto</i>	0.43
20	Ex. 90 in Si maggiore / B major- <i>Fugato. Allegro non troppo</i>	2.56
<b>Roberto Prosseda</b>		
21	Ex. 91 in Si maggiore / B major- <i>Allegretto</i>	1.31
22	Ex. 92 in Si maggiore / B major- <i>Finale. Allegro vivace</i>	0.41
23	Ex. 93 in La bemolle maggiore / A flat major - <i>Allegro</i>	1.34
24	Ex. 94 in Fa maggiore / F major - <i>Stravaganza. Allegretto</i>	2.17
25	Ex. 95 in Do maggiore / C major - <i>Bizzarria. Vivace</i>	1.27
26	Ex. 96 in do minore / C minor - <i>Allegro agitato</i>	1.33
27	Ex. 97 in Do maggiore / C major - <i>Scherzo. Molto allegro</i>	1.31
28	Ex. 98 in fa diesis minore / F sharp minor- <i>Allegro vivace</i>	1.44
29	Ex. 99 in si minore / B minor- <i>Molto allegro</i>	1.50
30	Ex.100 in Mi maggiore / E major -- <i>Vivacissimo</i>	1.37
31	Ex.100 bis in Mi bemolle maggiore / E flat major -- <i>Allegro</i>	6.26
32	Ex.100 ter in Si bemolle maggiore / B flat major- <i>Allegro giocoso</i>	4.48

**Marco Sollini**

Der **Gradus ad Parnassum** (wörtlich "Stufe zum Parnaß", Sitz der Musen, der Beschützerinnen der Künste in der griechischen Mythologie) war Clementi als Titel wahrscheinlich nicht neu und geht eindeutig auf das gleichnamige Werk zurück, das Joseph Fux (1660-1741) 1725 und 1742 in Wien veröffentlichte. Fux war ein berühmter österreichischer Komponist und Didaktiker, sein Werk ein Traktat über Komposition und Kontrapunkt. Clementi wollte wahrscheinlich der Nachwelt mit diesem immensen Opus ein kompositorisches Testament hinterlassen, gleichsam eine Enzyklopädie seines kreativen Talents und seiner pianistischen Fähigkeiten. Das Werk besteht aus mehreren Teilen und obwohl es in zwei aneinander anschließenden Epochen veröffentlicht wurde (Teil I und II 1817 bzw. 1819 und Teil III viele Jahre später, im Jahre 1826), enthält es sehr unterschiedliche und in vielen Fällen vielleicht chronologisch weit von einander entfernte Kompositionen. Hinzu kommt, daß wir trotz des Titels "Gradus ad Parnassum or Art of playing the Pianoforte, exemplified in a series of exercises in the strict free style" usw. es nicht als Etudensammlung im Sinne gymnastischer Fingerübungen ansehen sollten, wie z. B. die gleichwohl musikalisch wertvollen von Karl Czerny und Johann Baptist Cramer, sondern als "Überlegungen" zum Komponieren für jene Klaviatur, die Clementi so ohne jeden Zweifel meisterhaft

beherrschte. Die "Überlegungen" reichen von der Übung für die Hände (dafür gibt es einzelne Beispiele) bis zur Studie über die formale Anlage der Sonatenform und zu der verzwicktesten und gelehrtesten Polyphonie der verschiedenen Fugen und Kanons, die z. Teil aus Kompositionen seiner Jugend stammen. Clementi vergaß nicht, auf das Klavier jene expressive und deklamatorische Spannung anzuwenden, die man als "theatralisch" bezeichnen könnte. Sie gleicht in vieler Hinsicht verschiedenen Momenten der letzten fünf Klaviersonaten Beethovens, deren "sprechenden" Stil wir auch in der Einleitung zur "Ode an die Freude" der Neunten Symphonie wiederfinden. Beispielhaft verwirklicht Clementi diesen Stil in seiner "Scena patetica", deren pianistischer Ausdruck im theatralischen Sinne "deklamatorisch" und "szenisch" ist. Die Unterteilung in "Suiten" hat, wengleich sie von Clementi selbst vorgegeben wird, nichts mit der Suite als Abfolge von mehr oder weniger idealisierten Tänzen zu tun, wie z. B. es die Suiten von Bach oder anderen großen Klassikern sind, sondern ist lediglich ein Hinweis für den Interpreten, die einzelnen Stücke nicht zu sehr "wie zufällig gereiht" zu spielen. Der "Gradus ad Parnassum" ist somit noch fast zwei Jahrhunderte nach seinem erstmaligen Erscheinen ein Denkmal höchsten Ranges, das eine Epoche abschließt und zugleich eine neue eröffnet. Es bleibt weiterhin die

"Treppe ins Paradies" (Paradies des Intellekts, der Hände und des Herzens), um auf einen berühmten Film mit dem Briten David Niven anzuspielen (Niven wurde dafür mit dem Titel "Sir" geehrt, den auch Clementi gern gehabt hätte). Während die Druckausgaben des "Gradus ad Parnassum" im 19. Jahrhundert überaus zahlreich waren - unter diesen sei nur auf die von Karl Tausig herausgegebene hingewiesen -, kam es nur sehr selten zu Versuchen einer kompletten Schallplatteneinspielung. Die vorliegende Einspielung, die fast nur auf junge italienische Kräfte zurückgreift, will ein Beitrag zum Verständnis des Werks Clementis und zum tieferen Begreifen der schöpferischen und didaktischen Fähigkeiten dieses großen römischen Künstlers sein, der auch heute noch weitgehend unbekannt ist und selten als nicht nur für das Klavier, sondern auch für die Musikgeschichte im Allgemeinen grundlegender Vertreter der Klassik zur Kenntnis genommen wird.

MUZIO CLEMENTI

**Gradus ad Parnassum - CD 1  
Etüden 1-28**

In dieser ersten CD, die dem ersten Teil des Gradus ad Parnassum gewidmet ist, stellt Clementi die Prinzipien vor, die alles in allem dem gesamten großen Opus zugrunde liegen sollten. Das Werk beginnt mit drei Stücken, die auf die Technik ausgerichtet sind, von denen das zweite jedoch nach einem

mechanistischem kraftvollen ersten Abschnitt plötzlich sich zu einer weitläufigen Phrase voll Pathos und Spannung öffnet. Doch sogleich danach gewinnt in der Nr. 4, mit einem großen sonatenhaften ersten Satz, die Musik die Oberhand. In der Nr. 5, eine der schönsten und musikalischsten unter den Etuden, ist vor allem der dichte Sechzehntel-Kontrapunkt über einer expressiven und wohl ausgestalteten Melodie in der linken Hand zu erwähnen, die mit feinen Appoggiaturen, Durchgangsnoten und chromatischen Bewegungen, die schon auf Chopin verweisen, überdeckt ist. Die Nr. 6 und 7 sind sicherlich stärker technisch geprägte Stücke, die jedoch groß angelegt sind, was insbesondere für das erste der beiden gilt. Dieses bedient sich imitativer Techniken, die in einen dichten Klaviersatz eingebettet sind, der vor allem Muskelprobleme hervorruft. Das zeigt sich auch bei der Nr. 7, in der versucht wird, die Finger 4 und 5 der rechten Hand in einem entsprechend konstruierten Zusammenhang flexibler zu machen. Für die Nr 8 verweist Alessandro Longo, einer der bedeutendsten Bearbeiter des großen Werks Clementis, auf Mozart. Er tut dies im Hinblick auf die Eleganz und Klarheit des generellen Duktus, der trotz der Unterteilung in drei instrumentaltechnisch unterschiedlicher Abschnitte dem Gesamten eine Expressivität und stilistische Höhe verleiht, die auch den großen Zeitgenossen Clementis, Mozart, Haydn, Cherubini und

Beethoven absolut würdig gewesen wäre. Die Nr. 9 hingegen ist ein großer, aber keineswegs ausdrucksloser Lauf, durchdrungen von Spannung und expressiven Herzschrägen, aufblitzenden Tonleitern und über die Klaviatur auf und absteigenden Arpeggi, fast wie eine sportliche, für die Aufwärmung der Muskeln notwendige Pause. Die Nr 10 ist der erste einer Reihe von wunderbaren Kanons Clementis. Diese von reiner Intellektualität geprägten Stücke schaffen es jedoch, die mechanisch-kontrapunktistische Künstlichkeit zu überwinden und sind im allgemeinen Werke von ausgefeilter neoklassischer Grazie. Der Kanon in der Untersept ist sicherlich in erster Linie eine Komposition für das Gehirn des Ausführenden, der in Ruhe, mit schönem Klang und Expressivität die übereinandergelegten und in sich verschobenen, jedoch untereinander identischen Linien auseinanderhalten muß. Die Nummern 11 und 12 sind hingegen Stücke, die eindeutig technische Ausgangspunkte haben: das eine spielt mit Brechungen einer Notengruppe in unterschiedlichen Tonarten und Zusammenhängen und macht diese somit zum instrumentalen Rückrat des Satzes, das andere experimentiert in verschiedenen Lagen mit breit schwingenden arpeggierten Bewegungen, die eine romantische Klanglichkeit erzeugen, die durch den großzügigen Gebrauch des Pedals noch verstärkt wird. Die Fuge in C Dur, die Nr. 13, ist die erste der

großangelegten und wohlgearbeiteten Fugen, die Clementi in den Gradus aufnahm. Sie ist eine Wiederaufnahme mit „Verzierungen und Verbesserungen“ der Fuge op. 6 Nr. 5, die Bailleux 1780 in Paris veröffentlichte. Meisterhaft in perfektem kontrapunktischem Stil geführt nähert sie sich wie die übrigen auch an die Phantasie und Fuge in C Dur von Mozart an, der sich ebenfalls unter das Joch des allgegenwärtigen Bach beugt und versucht, den polyphonen Satz dieses großen deutschen Meisters, wenn schon nicht nachzuahmen, dann wenigstens wieder aufzugreifen.

Die Nr. 14, ein wunderbares Adagio in F Dur, ist eine Soloklavierfassung des zweiten Satzes aus dem Duett Op. 14 Nr. 1 für Klavier zu 4 Händen. Sie ist mit einem Virgil-Zitat versehen: *Tulit alter honores* (Ein anderer erhielt die Ehre). In der Handschrift der Fassung zu vier Händen erscheint auch die Ergänzung: *Nunc intellegitur, olim nominabitur*. Die Bedeutung dieses Mottos ist soweit ich weiß unklar und man hat vermutet, daß es sich um eine sehr versteckte Anspielung auf Mozart handeln könnte, wengleich es dafür keinen Beleg gibt. Die Nr. 15, von Alessandro Longo als „leuchtendes Juwel des Werks“ bezeichnet, ist ein glänzendes Sonaten-Finale, das sicherlich nicht aus Abfallprodukten besteht, sondern von so hohem musikalischen und technischen Wert ist, daß wir von der vollständigen Sonate träumen, für die es mit aller Wahrscheinlichkeit geschrieben wurde.

Die Nummern 16 und 17 sind hingegen Zwillinge und Clementi ist hier „at his best“. Die natürliche Bewegung der fünf Finger ausnutzend schafft Clementi über verwandte Tonstufen erst in der rechten Hand, dann in der linken zwei kleine Meisterwerke instrumentaler Gymnastik, in denen die Fortschreitungen geschickt in ein Geflecht anmutiger harmonischer Ausschweifungen gebettet werden um damit alle erdenklichen, oder fast alle erdenklichen Positionen der Hände auf der Klaviatur auszuprobieren. Es handelt sich dabei um ein berühmtes und anerkanntes didaktisches Meisterwerk. Die *Introduzione* und *Fugato* der Nr. 18 lassen uns hingegen wieder zum formalen Wohlklang und der expressiven Reinheit eines vollkommenen polyphonen Satzes zu drei Stimmen zurückkehren. Die nachfolgende Gruppe der Stücke Nr. 19, 20, 21, 22 und 23 baut auf der Verwendung eines technischen Prinzips auf: eine beständige Bewegung in Sechzehnteln in der Nr. 19, die immer auf die elenden äußeren Finger der rechten Hand zurückgreift (4 und 5), der beständige Gebrauch von wiederholten Noten mit Fingerwechsel in der Nr. 20, eine wahre Welle von gebrochenen Oktaven in beiden Händen in der Nr. 21, die dadurch noch komplizierter wird, daß die melodischen Bewegungen in kontrapunktisch getrennten Linien erfolgen, und schließlich das „Trennen“ der rechten Hand in zwei Bereiche in der Nr. 22, das schon auf

ein Prinzip vorausweist, das Chopin in seinen Etuden anwendet, nämlich einer Hand zwei so unterschiedliche Bewegungen zuzuweisen, wie Melodie und Begleitung. Ohne musikalische Meisterwerke zu sein, stellen dieser Nummern des Gradus eine beachtliche Prüfung dar und sind von höchstem Interesse und größter instrumentaler Bedeutung. Die Etude über die aufgelösten Oktaven stellt gleichsam das *non plus ultra* ihrer Art dar, ist heute noch von größter Bedeutung, um sich das Klavierwerk Beethovens erarbeiten zu können, das häufig auf diese Technik zurückgreift. Die Nr. 24, die zunächst nach dem gleichen Prinzip gebaut zu sein scheint, unterscheidet sich jedoch von ihren Vorgängerinnen. Die beständigen Arpeggio-Bewegungen in der rechten Hand und die melodischen Ansätze in der linken, die keine Melodien im eigentlichen Sinne sind, schaffen einen typisch romantischen Klavierklang, der als Ausdrucksmöglichkeit des Instruments über Jahrzehnte hinweg bis zu einigen der Preludien von Rachmaninow Bestand haben sollte. In dieser Etude gewann der Genius Clementis gegenüber eines ursprünglich vermutlich von jeglicher Emotionalität freien Erfindungsprozesses die Oberhand. Die Nr. 25 stellt die zweite Fuge des Gradus dar, auch sie stammt aus Op. 6 Nr. 6, von Bailleux 1780 veröffentlicht. Vollkommen und innerlich bewegter als die erste, auch aufgrund der Verwendung des melancholischen h Moll, setzt sie erfolgreich die Serie der

polyphonen Sätze Clementis fort. Die folgende Nr. 27 ist breit angelegt und geht wieder von einem technischen Aspekt aus: in beiden Händen wiederholte Noten, zusammen mit gehaltenen Noten, die sich über die unterschiedlichsten instrumentalen und harmonischen Ebenen bewegen, jedoch im Satz immer fein und stimmungreich bleiben. So endet der erste Teil des Gradus. Der zweite beginnt mit einem Windstoß von schnellen, fliegenden Triolen in beiden Händen, brilliant und sinfonisch (Nr. 28), der schließlich einem ruhigeren und weicheren polyphonen, fast organistischen Duktus Platz macht, der offensichtlich zu dem vorhergehenden Feuerwerk einen Kontrast darstellen soll, der wenn nicht eine nachdenkliche Pause, so doch ein Moment der Rückbesinnung auf den heimischen polyphonen Umgangston ist.

#### **Gradus ad Parnassum - CD 2 Etüden 29-44**

Die zweite CD beginnt mit der Nr. 29, einem strengen und zugleich ausdrucksstarken Stück, klassisch vierstimmig geführt, ernst und zugleich doch auch mit innerer Anteilnahme. Wenn man so will, handelt es sich um ein in der Polyphonie fein ziselliertes Werk, das fast eine Hommage an den halb organistischen Stil bester kirchlicher oder instrumentaler Bachscher Tradition zu sein scheint. Die Nr. 30, die sich anschließt, ist sehr bekannt und nutzt ausgiebig die Oktave mit

Binnenterz. Sie folgt diesem Ansatz mit sturer Hartnäckigkeit und ohne Pause bis zum Ende des Stücks, erzeugt aber zugleich, vielleicht ohne daß der Komponist es merkt, im beständigen Fortschreiten der Melodie, die anschwillt, absinkt, sich aufbäumt und wieder abflacht und in feinen harmonischen Fortschreitungen dem Satz einen romantischen, auf Chopin vorausweisenden Instrumentalklang verleiht, einen bewunderungswürdigen Diskurs. Die Nr. 31, breit angelegt und wohlentwickelt, stützt sich auf einige pianistische Motive, die in einer bemerkenswerten tonalen und modulatorischen Reise immer wieder auftauchen. Das Stück ist also als Etude mit technischem Anspruch anzusehen, die aber durch Clementis Genialität mit kleinen expressiven Höhepunkten versehen wird, die den herausragenden musikalisch-ästhetischen Wert des Werks hervorheben. Sodann begegnen wir der Nr. 32, einer Übung für die Muskeln, die dem Triller gewidmet ist. Dieser wird in ein vierstimmiges polyphones Gewebe eingebettet und melodische Motive unterstreichen die Musikalität des Stücks. Am Schluß, als letzter Einfall, beteiligt sich auch die Linke an einem langen Triller im Oktavabstand zwischen linker und rechter Hand. Auch wenn es sich um ein anmutiges und musikalisches Stück handelt, so hat diese Arbeit doch eine didaktische Ausrichtung. Mit der Nr. 33 kehren wir zur Polyphonie zurück: wir stehen vor einem sehr musikalischen und

perfekten vierstimmigen Kanon. Dem Hauptthema im Sopran folgt der Alt in der Untersext, der Tenor in der Unterquart und der Baß in der unteren Oktave. Trotz dieser erschreckenden Verzahnung „läuft“ der musikalische Satz reibungslos und umgibt sich mit einem Hauch von beredter, feiner Intellektualität, die jedoch sicherlich nicht frei von innerer Spannung ist. Die Nr. 34 und 35 verbindet ein gemeinsamer Nenner: in diesem Fall wieder einmal der technische Ansatz. Die erste der beiden Etuden stützt sich auf einen zwischen zwei Gruppen von fortlaufenden Sechzehnteln wiederholten Ton, und die zweite, fast immer im makellosen drei- oder vierstimmigen Satz gehalten, baut, wie Clementi selbst feststellt, auf der Besonderheit des vorgeschlagenen Fingersatzes auf, der den Interpreten dazu zwingt, beständig den Daumen unter den anderen Fingern herzuführen. Die Nr. 36 wird nicht durch eine besondere instrumentaltechnische Idee bestimmt sondern folgt einem Typus von Klaviersatz, wie ihn viele Komponisten am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts gepflegt haben. Zu Recht verweist Alessandro Longo auf ähnliche Passagen in Beethovens Kreutzer-Sonate für Violine und Klavier. Es handelt sich deshalb also vor allem um ein schönes Musikstück mit ständig rotierender Hand und rotierendem Unterarm, lebendig und von ausgesuchter Modulation. Das Stück schließt die linke Hand des Spielers nicht aus, bezieht sie vielmehr

mit ein, gebraucht sie ganz wie die rechte und verleiht damit dem Stück eine weitere spieltechnisch interessante Note. Im Vergleich zum vorhergehenden ist der Satz Nr. 37 sicherlich einer der „gymnastisch“ anspruchsvollsten. er wird aus einem einzigen Motiv entwickelt, einer Verzierung mit einem kleinen Arpeggio, das durch verschiedene Tonarten wandert, jedoch nicht sehr phantasievoll ist. Nichtsdestotrotz läßt sich seine Nützlichkeit als Kraftübung nicht leugnen. Im Gegensatz dazu ist die Nr. 38 eine großangelegte Komposition, ohne einen besonderen technischen Ansatz, jedoch mit vielen verschiedenen pianistischen Stimmungen, die in einen typischen ersten Satz einer Sonaten gefaßt werden. Dieser war höchstwahrscheinlich für eine komplette Sonate gedacht, die entweder nie fertig gestellt oder für verschiedenen Werke auseinandergenommen wurde. Es handelt sich meiner Meinung nach zweifellos um die Komposition eines großen Meisters, ist aber, so scheint mir, ohne jenen kreativen Funken, wie ihn eine tiefere Inspiration erlaubt. Die „Scena patetica“ Nr. 39 ist sehr bekannt, wird jedoch leider nur selten im Konzert gespielt. Sie ist einer der Höhepunkte des Gradus und des gesamten Schaffens Clementis. Sie wird oft mit der „Scena tragica“ der Sonate op. 50 Nr. 3 (Didone abbandonata) in Verbindung gebracht, nach der Opuszahl zu urteilen der Schwanengesang des römischen

Komponisten, unterscheidet sich von dieser jedoch durch die große Freiheit der formalen Anlage, die sie fast zu einer Symphonischen Dichtung für Klavier von keineswegs bescheidenen Ausmaßen werden läßt. Die Bezeichnung „Scena“ vermittelt die Vorstellung von Theater, eines großen Theaters, in dem sich Helden, Götter und übermenschliche Gestalten bewegen. Hier ist Clementi am beredtesten, grandios und verhalten zugleich, wenn auch entsprechend seiner Epoche, dem Neoklassizismus, rhetorisch verhüllt. Dennoch bleibt er dem Ewig Schönen des verklärten Goldenen Zeitalters des antiken Griechenlands verbunden. Mit der nachfolgenden Nr. 40 kehrt Clementi zu den von Bailleux 1780 in Paris gedruckten Fugen zurück, in diesem Falle zu der Fuge op. 5 Nr. 5. Perfekte Führung und makelloser Kontrapunkt sind auch dieser Fuge zueigen, die bewegter als die vorhergehende ist, obwohl über ihr die Tempobezeichnung „Tempo moderato“ steht. Sie bedient sich fast ausschließlich Vierergruppen von Sechzehnteln. Sie setzt mit Erfolg innerhalb des Gradus das kleine „Wohltemperierte Klavier“ Clementis fort und unterstreicht seine zweifelsfrei vorhandenen kompositorischen Fähigkeiten, die hier allerdings von den eisernen Gesetzen eines durchsichtigen Kontrapunkts beherrscht werden. Die beiden Sätze, die dieser Fuge folgen, die Nummern 41 und 42 sind von höchstem künstlerischen Wert und völlig ohne

didaktische Ausrichtung. Die Angabe „Finale“, die über dem ersten der beiden steht, spricht für sich. es handelt sich um ein brillantes und heiteres Finale, virtuos und zugleich ausdrucksvoll, des besten Clementi, in breiter Anlage wunderbar über erlesene Modulationen entwickelt. Der zweite hingegen ist ein Sonatenkopfsatz in f Moll, einer Tonart, die er in seinen größten Meisterwerken dieser Art, den Sonaten op. 13 Nr. 6, op. 25 Nr. 6, op. 34 Nr. 2 usw. verwandt hat. Sie gibt Clementis Inspiration eine vorromantische Prägung. Die Fuge in f Moll, die die Nr. 43 trägt, scheint nicht schon früher entstanden, sondern -nach heutigem Wissensstand für- ausdrücklich für den Gradus komponiert worden zu sein. Es handelt sich aber in jedem Falle um ein Werk allerhöchster Meisterschaft und tiefer Leidenschaft. Das Thema, das sich größtenteils auf wiederholte Noten stützt, vermittelt fast den Eindruck der Textgebundenheit. Ob es sich wohl um die Bearbeitung eines Vokalwerks handelt? Vergessen wir nicht, daß Clementi als jugendlicher Organist an der Basilika San Lorenzo in Damaso in Rom war. An der hohen Pianistenkunst Beethovenscher Prägung läßt sich hingegen die folgende Nr. 44 messen, zweifelsohne ein Höhepunkt im Gradus und in Clementis Schaffen überhaupt. Das Stück, das von Leidenschaft überschäumt, läuft in tragischem f Moll dahin (wie Beethoven in seinem op. 57, „Appassionata“), ohne eine Atempause, bis es sozusagen am Schlußakkord zerbricht.

### **Gradus ad Parnassum - CD 3 Etüden 45-70**

In der Nr. 45, die diese dritte CD eröffnet, greift Clementi erneut auf die Fuge op. 6 Nr. 4 zurück, die von Bailleux 1780 gedruckt wurde, erweitert sie aber um eine wunderschöne Introduction (piano, mit viel Ausdruck und sehr legato), die wie ein Portal von klassischer Schönheit sich zu dem Thema öffnet, mit dem die Fuge in der Ausgabe seiner Jugend begann. Es sei darauf hingewiesen, daß das Thema aus zwei unterschiedlichen Teilen besteht: einem ersten mehr deklamatorischen und einem zweiten, der fast nur aus laufenden Sechzehnteln besteht, die wie eine unaufhaltsame Antwort auf die zuvor durch den Themenkopf gestellte Frage davonrennen. Mit den Nummern 46 und 47 kehrt Clementi plötzlich wieder zur Technik zurück: im ersten Stück der Fingerwechsel in der rechten Hand während diese Sechzehntelfigurationen spielt, im zweiten der fortgesetzte Gebrauch der schwachen Finger (diesmal des dritten, vierten und fünften Finger der rechten Hand). Die instrumentale Seite ist in diesem Fall gegenüber anderen Beispielen dieser Art wunderbar gelungen und der Komponist schenkt uns auf diese Weise zwei äußerst geistreiche Sätze (vergessen wir also endlich einmal die zu trainierenden Finger und die schwierigen Fingersätze, die zur Natürlichkeit werden sollen), der eine von dunkler, fast vorromantischer Färbung und fast leidenschaftlich, der andere nach Art eines Scherzo und fröhlich

dahinhüpfend. Die Nr. 48 fußt auf einer einzigen Figuration, die breit in einer nicht enden wollenden Bewegung von Sechzehntel-Vierergruppen entwickelt und auf die vorderen und hinteren Finger der rechten Hand verteilt wird. Musikalisch gesehen ist dieses Stück überaus beachtenswert und klingt fast nach Schumann oder der frühen deutschen Romantik. Das Ende des zweiten Bandes des Gradus ist -wie immer bei Clementi -widersprüchlich, da die Nr. 49 ein schönes, stilvolles Stück in Form eines Sonatenkopfsatzes ist (auch wenn es nicht zwei Themen wie in den Sonaten Beethovens gibt), während die Etude Nr. 50 fast die Finger bricht, indem sie die rechte Hand zu veritablen Verrenkungen zwingt. Der musikalische Gehalt steht, wie abzusehen ist, hinter dem „athletischen“ (der heute etwas abgehoben theoretisch erscheint) zurück. Die Nr. 50a ist noch wenig bekannt und wurde von mir in den Siebzigerjahren aufgefunden, als ich mich intensiv mit Clementi beschäftigt und dann eine Ausgabe „Sämtlicher sinfonischer Werke“ (Suvini Zerboni, Mailand ca. 1972-1975) vorgelegt habe. Es handelt sich um einen „Canone finito a 3, per giusti intervalli“, einen dreistimmigen Kanon, der in drei Autographen überliefert ist. Das erste befindet sich in der Stiftelsen Musikkulturens Framjade Stockholm, das zweite in der Yale University Library und das dritte in der British Library in London. Auf zwei der Autographen steht eine Widmung an

Cherubini, von Clementi verehrt und sein Freund. Auf dem Stockholmer Autograph steht am Ende des Stücks: „N.B. Geschrieben für Cherubini für sein Album. Ihn um seine Erlaubnis bitten, es im zweiten Band meines Gradus abzudrucken.“ So kehrt dieser wie immer vollkommene und wohlklingende Kanon, von dem es noch eine zweite Fassung gibt (für 2 Violinen und Viola), die ich bei Boccherini & Spada ebenfalls veröffentlicht habe, als Nr 50 zu seiner ursprünglichen Bestimmung im Gradus zurück, auch wenn wir derzeit noch nicht wissen, warum Clementi ihn nicht in die gedruckte Ausgabe des Werks aufnahm. Mit der Nr. 51 beginnt der dritte Teil des Gradus, der, wie gleich festzuhalten ist, am umfangreichsten ist. Er besteht aus gut 50 Stücken, gegenüber den 27 des ersten und den 33 des zweiten. Der zeitliche Abstand von fast zehn Jahren, der zwischen der Veröffentlichung des ersten und zweiten Teils (1817 und 1819) und der des dritten (1826) liegt, verändert die Ausrichtung des Werks nicht substantiell. Auch im dritten Teil werden verschiedene kompositorische Techniken auf hohem stilistischen Niveau und in makelloser Form zusammengeführt, ganz wie es für Clementis Genialität typisch ist. So sind die Nummern 51 und 52 miteinander dergestalt verbunden, dass erstere die Einleitung zu einem edlen und strengen vierstimmigen Fugato oder besser gesagt, zu einer Invention ist. In der nachfolgenden Nr.



53 kehren wir zu einem äußerst kurzen Stück zurück, das aus einem präzisen technischen Ansatz hervorgeht. Hier geht es darum, innerhalb arpeggierender Harmonien einen Ton zu halten, gegenüber den einander folgenden Harmonien mal in der tiefen, mal in der mittleren, mal in der hohen Lage, während die Linke das Ganze dadurch würzt, dass sie eine doppelte Funktion erfüllt: die des Basses und der Melodieführung, indem sie die rechte Hand in deren beständiger Bewegung oberhalb und unterhalb kreuzt. Ein leuchtendes Beispiel dafür, wie wohldurchdacht Clementis Technik war. Die Fuge Nr. 54, die zwei Themen aufweist, knüpft nicht an die Jugendwerke des op. 5 und 6 an, die Clementi alle im Gradus noch einmal präsentierte, sondern scheint später komponiert worden zu sein. Das Stück ist also ein weiterer Beleg dafür, wie perfekt Clementi den kompliziertesten Kontrapunkt und die Technik der doppelten Themenführung beherrschte. Es ist der Höhepunkt der polyphonen Meisterschaft Clementis, die sich in flüssigem Duktus und einigen Beispielen kontrapunktischen Virtuositäts ausdrückt, etwa am Ende des Stücks, wo wie Alessandro Longo festgestellt hat, das Thema und sein Krebs übereinander gelegt werden. Die Nr. 55 gehört zu der immer erlesenen Gruppe der Finalsätze, also jener Sätze, die meiner Meinung nach als Schlusssätze einer Sonate konzipiert wurden. Nicht zu lang, spritzig und klar ist dieses Finale, ein reizendes Stück, über

das ich allerdings auch nicht viel mehr sagen könnte. Die Nummern 56 und 57 sind miteinander verbunden. Clementi greift ein weiteres Mal seine Fuge auf, die in B Dur op. 5 Nr 6 (Paris, Bailleux 1780), verspürte aber vielleicht die Notwendigkeit, ihr ein wunderschönes „Adagio patetico“ vorauszuschicken, das sie auf einem Dominant-Akkord verharrend einleitet. Das Merkwürdige ist, daß das Adagio vollkommen romantisch ist (auch Alessandro Longo verglich es mit dem Largo des op. 27 Nr. 2 von Beethoven, „Mondscheinsonate“). Deshalb besteht mit der nachfolgenden Fuge, streng kontrapunktisch und mit dem üblichen Geschick und höchster polyphoner Meisterschaft geführt, ein stilistischer Bruch. Nach der Fuge ein weiteres Finale (Nr. 58): ein richtiges Sonatenfinale, ein großes Werk des besten Clementi, virtuos aber auch spielerisch brillant (es trägt den agogischen Hinweis „Presto“). Das Finale ist durch das schnelle Entfalten eines Kanons gekennzeichnet, der als instrumentale Bravour-Passage verkleidet ist. Die Nr. 59 steht in der bei den Klassikern nicht häufigen Tonart G Dur und hat keinen ausdrücklich technischen Ansatz, sondern stellt ein schönes Albumblatt dar, voller leidenschaftlicher Intensität. Auch die nachfolgenden Nummern 60 und 61 sind miteinander verbunden: das erste Stück, in es Moll, widmet sich jeweils exakt zur Hälfte einer technischen Übung mit doppelten Noten erst in der rechten, dann in der linken Hand. Das alles mit

melodischen Bewegungen von größtem Ausdruck, ganz im Sinne des Mottos „utile et dulce“. Alles ist dazu bestimmt, ein Allegro con espressione einzuführen, das sicherlich ein Sonatenkopfsatz ist, von größtem Wert, beachtlichen Ausmaßen und Ergebnis vollendeter künstlerischer Reife. Der Anfang ist verhalten und leichtfüßig, die Durchführung in den Farben dunkler und, wie in den größten Sonaten, mit technischen Schwierigkeiten jeder Art ausgestattet. Zusammenfassend können wir sagen, daß es sich um ein Werk von beachtlichem Gewicht und besonderer Bedeutung handelt. Die drei sich anschließenden Stücke, die Nummern 62, 63 und 64 sind nur kurz, umfassen jeweils nur 2 Seiten pro Stück und unterscheiden sich sehr voneinander. Dem ersten, einem umgänglichen Allegro moderato, geht eine kurze Einleitung voraus, die zu einem sehr maßvollen Kanon überleitet, B Dur, in Duolen. Es ist das erste Mal, daß Clementi die klassische Struktur des Kanons dafür verwendet, einen technischen Ansatz zu verwirklichen. Und das Ergebnis ist zweifellos sensationell. Vollkommen durchdacht, technisch perfekt stößt das Stück ein physisches und mentales Spiel an, das in jeder Hinsicht olympisch ist. Der sich daraus ergebende Humor hingegen ist sensationell. Es folgt ein Presto (Nr. 64), das ein wenig den Charakter eines Scherzo hat, nicht im klassischen, orchestralen und kammermusikalischen Sinne der österreichisch-deutschen Tradition,

sondern vielmehr in italienischer Ausprägung, als Spiel der Finger, mit drei fliegenden Abfolgen von Vierergruppen, die zwischen den beiden Händen wechseln. Ein kurzes, sehr gefälliges Stück. Dann folgen zwei untereinander durch die Technik verbundene Stücke: das erste (Nr. 65) ist das berühmte Oktaven-Stück, in dem nach einem recht einfachen Anfang – wenigstens für die heutigen Pianisten, wenn man daran denkt, was sich später auf diesem Feld getan hat -, der Spieler mit didaktischer Perfidie mit langen Abfolgen von fallenden Terz- und Sext-Akkord in beiden Händen herausgefordert wird, deren letzte in der hier unangenehmen Tonart F Dur steht. Aber nicht nur das: an einem bestimmten Punkt verbindet das Fortschreiten der Oktaven die beiden Hände, und der „sadistische Komponist“ denkt sich sogleich zwei kontrapunktisch auf zwei Systemen getrennte Melodien aus, die nicht nur die Hände, sondern auch das Gehirn des Pianisten zerbröseln. Die Etude Nr. 66 beruht auf einem schnellen Mordent oder Triller (wie auch immer man sagen will), der in ein ununterbrochenes Hintereinander von Vierer-Sechzehntelgruppen eingebettet ist, und wohlüberlegt erst der rechten und dann der linken Hand anvertraut wird (dreimal). Diese Übung wird zum Schluß des Stücks wieder durch normalere Bewegungen ersetzt. Alles ist zudem durch geistreiches und wohlüberlegtes Spiel mit Modulationen und Formen gekennzeichnet, ganz wie bei einem

vielseitigen Komponisten wie Clementi üblich. In der Nr. 67 haben wir wieder einen Kanon vor uns. Was kann man da nach so vielen Beispielen, die Clementi uns für diese Form hinterlassen hat, noch sagen? Nur, daß es sich diesmal um einen „einfachen“ Kanon in der Oktave handelt. Mit der Nr. 68 kehren wir zur Muskelübung zurück: was soll geübt werden? Also los mit den Doppelnoten (Terz und Sext) in beiden Händen. Auch hier, wie Longo sagt, „ein schönes Spiel mit dem Klang“, aber auch nur wenig mehr als das. Sicherlich ist in diesem Stück im Kern die ästhetische Ahnung, der ästhetische Instinkt erkennbar, aber sicherlich nicht das vollkommene Vergessen des technischen Ansatzes wie hingegen in der Sexten-Übung von Chopin op. 25 Nr. 8. Mit der Nummer 69 kehrt Clementi zu den Fugen der Jugendzeit zurück, diesmal nicht zu denen aus dem op. 5 Nr. 6, sondern aus dem op. 1, zweite Fassung, von Alan Tyson in seinem bewunderungswürdigen Muzio Clementi-Werkverzeichnis als „Oeuvre 1 Nr. 5“ bezeichnet. Und so können wir uns ein weiteres Mal von den polyphonen und kontrapunktischen Errungenschaften des jungen Muzio in Erstaunen versetzen lassen. Dieser feierte auf diesem Feld sozusagen schon 1780 sein Debut, zusammen mit seinem Freund, dem französischen Verleger Bailleux (Emprimeur du Roi) und ohne die Unterstützung seines Mentors Peter Beckford, der den Knaben Clementi mit nach England genommen hatte. Mit Neckford hatte

aber der junge Italiener zu der genannten Zeit schon jeden Kontakt abgebrochen. So scheint es zumindest gewesen zu sein. Das folgende „Scherzo“ (Nr. 70) ist sicher kein klassisches Scherzo, sondern ein Stück von flüssigem Charakter. Es ist möglich, daß es sich auch hier um ein Scherzo im ursprünglichen italienischen Sinne des Wortes handelt. Clementi spielt mit der Nachwelt und schleust heimlich gegen Ende des Stücks, im Takt 49, das Anfangsthema im Krebs ein (Alessandro Longo wies bereits darauf hin), vielleicht in der irrigen Meinung, niemand werde es merken.

#### **Gradus ad Parnassum - CD 4 Etüden 71-100 ter**

Die Suite von 6 Stücken, mit denen auf dieser 4. CD der Gradus fortgesetzt wird, ist keine eigentliche „Suite“, sondern nur eine Ansammlung von Stücken mit unterschiedlicher Zielsetzung und von unterschiedlichen Dimensionen. Sie beginnt mit der Nr. 71, einem breit angelegten und ausgefeilten Stück. Ein Satz von bewegter Mehrstimmigkeit, pianistisch, mit verschiedenen Schwierigkeiten im Anschlag durch differenziertes Anklingenlassen der Doppelnoten. Es folgt die Nr. 72, ein Spiel von Arpeggi und gegeneinander ausgerichteten Bewegungen der beiden Hände. Um es klar zu sagen: während eine Hand sich in die hohen Regionen der Klaviatur bewegt, geht die andere in die tiefen und umgekehrt. Die Nummern 73 und 74 führen zum

wunderbarsten polyphonen Clementi zurück, zunächst mit einem Kanon in E Dur, in Gegenbewegung, d. h. die rechte Hand ist nichts anderes als der umgekehrte Schatten der linken, und dann mit einer Fuge (Nr. 74). Letztere stammt wie die anderen aus dem Op. 6 Nr. 6 (gedruckt 1780 bei Bailleux in Paris). Auch dieser Satz fußt auf zwei Themen: das erste durchschlagen und herrisch und das zweite eher einschmeichelnd und verbindlich. Mit dieser Fuge belegt und Clementi ein weiteres Mal seine perfekte, souveräne Meisterschaft im Gebrauch der Mehrstimmigkeit und die vollkommene Beherrschung einer reifen Stimmführung. In der Nr. 75 finden wir einen weiteren Kanon, in E Dur, klar, sauber und flüssig wie ein Bergbach und natürlich perfekt, auch wenn dieses Mal nur mit zwei in der Oktave geführten Stimmen, um die Sache nicht zu kompliziert zu gestalten. Das Stück bietet uns also ein weiteres Beispiel einer makellosen Arbeit dieser Art. Die Nummern 76, 77 und 78 sind alle von eindeutig technischer Prägung, auch wenn, das dürfen wir nie vergessen, die harmonischen Wege, die Sparsamkeit der Dimensionen und die Genauigkeit der Form immer den großen Meister erkennen lassen. Die Nr. 76 nutzt fast nach der Art eines perpetuum mobile in beiden Händen große Bewegungen in gebrochenen Oktaven. Gegen Ende des Satzes stoßen wir aber auch auf Sprünge und Gegenbewegung zwischen den Händen, die über die Oktave hinaus bis zu Doppeloktave

gehen und eine Reminiszenz an das Finale der fast an die Grenzen des Unmöglichen gehenden Kamarinskaya-Variationen von John Field zu sein scheinen, der bekanntermaßen Schüler Clementis war und von diesem wie ein Sohn beschützt wurde. Die Nr. 77 kämpft mit einem Fluß von Prallern, die in so großem Maße wie möglich auf die beiden Hände verteilt werden.. Die Nr. 78 ist die berühmte Etude in doppelten Terzen. Clementi war bekanntermaßen ein Magier der Terzen und Mozart, der ihn während des berühmten Konzerts zu zweit für den Kaiser Joseph II von Österreich hörte, war auf ihn so eifersüchtig, daß er in einem Brief an die Schwester schrieb, der Kollege habe in London Tag und Nacht geschwitzt, um es zu dieser Meisterschaft zu bringen. Es stimmt sicherlich, daß Clementi auf seine Werken verschiedene sehr schwierige Terzpassagen verteilt hat, und in der Toccata op. 11 auch Quartpassagen. Die Etude Nr. 79 widmet sich insbesondere der linken Hand, aber mit komplizierten Sprüngen, plötzlichen Kreuzungen, Trillern und anderen Teufeleien der rechten Hand, die der gute Muzio als sein Markenzeichen keinesfalls übergehen konnte. Die Nr. 80 trägt den Titel Capriccio. Bei dieser Gelegenheit lohnt es sich daran zu erinnern, daß Clementi drei Fassungen des Capriccio op. 17, die zwei Capricci op. 34 Nr. 3 und 4 sowie die beiden Capricci op. 47 geschrieben hat, die alle zu seinen bedeutendsten Werken gehören. Dieses ist also sein Capriccio

Nr. 8 und beginnt in der Tat wie ein Capriccio, mit blitzartigen zwischen den Händen aufgeteilten Skalen und meditativen Pausen, um dann an einem gewissen Punkt zu einem „Assai Allegro“ überzugehen, in dem durchgehende Sechzehntelbewegung, in die gelegentlich zur Auflockerung expressive melodische Bruchstücke eingebettet werden, genau auf die beiden Hände aufgeteilt werden. Es wird schließlich von einem Adagio unterbrochen, nimmt aber dann seinen stürmischen Weg über tausend harmonische Umwege wieder auf (Allegro) und schließt mit einer fliegenden Skala über die gesamte Klaviatur, der vom Anfang des Stücks ähnlich und von dieser hergeleitet. Als ein Werk von großem Wert und spieltechnischem Anspruch ist das Capriccio Nr. 80 sicherlich, wenn schon kein Meisterwerk, so doch einem solchen sehr nahe. Es könnte ein Zeugnis des improvisatorischen Geschicks Clementis sein, das phantastisch gewesen zu sein scheint und seinen kompositorischen und pianistischen Fähigkeiten ebenbürtig. Mit der Nr. 81 kommt das Ende des „Gradus ad Parnassum“ in Sicht. Es handelt sich wieder um ein Finale (ich halte es aber nicht für das Finale aus einer unvollendeten oder geplanten Sonate), ein Stück, das seinen technischen Wert in einer Bewegung findet, die zu Verrenkungen und Dehnungen zwischen dem fünften und zweiten Finger der linken Hand führt, und die unermüdlich und ohne Atempause bis zum Ende des Stücks

dahinläuft. Der musikalische Satz ist wie immer von hoher Qualität aber in gewisser Weise dem technischen Ziel unterworfen. Ähnliche Prinzipien regeln auch die musikalische Inspiration der Nr. 82, die auf geläufigen Triolen über einen Rhythmus Achtel-Pause von Sechzehntel-Sechzehntel, hüpfend und leicht, fußt.[italienischer Text unklar!] In diesem Fall wird der technische Ansatz auf gelungene Weise von einem musikalisch qualitätvollen Satz absorbiert, der heiter und fast freudig ist. Die Nummern 83 und 84 sind untereinander durch einen Dominantakkord verbunden: die Nummer 83 dient also als Einleitung, sehr gut ausgearbeitet und abwechslungsreich, von intensiver Leidenschaftlichkeit, und gewinnt durch den rhythmischen Kontrast der begleitenden Sestolen an Lebhaftigkeit. Diese werden in die rechte Hand gelegt, über die Melodiestimme, die über Gruppen von vier Noten und von der linken Hand geführt wird. Das alles dient als Portal zur Nr. 84, die zweiteilig ist. Der erste Abschnitt (Andante) ist sehr mitteilend und enthält einige Takte mit Doppelterzen, die der linken Hand anvertraut werden. Er schleicht sich ohne weiteres Verharren in einen großen Doppelkanon zu vier Stimmen, ein kontrapunktisches Denkmal, wie Alessandro Longo es zurecht bezeichnet. Die Hauptlinie, die fast immer in Doppelterzen geführt wird, wird in der Unteroktave imitiert und macht aus dem Stück eine

Komposition, das im kontrapunktischen Wissen, das es zeigt, bewunderungswürdig ist und in der Übung der Hände nicht weniger bedeutend erscheint, da es die technischen Anforderungen der Doppelnoten (hier Terzen) ausnützt, die in einem dichten vierstimmigen Satz verwoben sind. Eine variierte Reprise der Einleitung schließt das Stück, das zweifelsohne von größter musikalischer und technischer Bedeutung ist. In der Nr. 85, in d moll und von beethovenschem Klang, wenn auch von nur geringen Ausmaßen, gibt die beständige Bewegung der linken Hand bestehend aus zwei innerhalb einer gebrochenen Oktave gehaltenen Tönen dem Stück einen entschlossenen und festen Klang, der auch des großen Bonners nicht unwürdig wäre. Es folgen heiter und gelöst die Nummern 86 und 87, die vor allem zwei schöne Musikstücke sind, flüssig und ohne komplizierte Struktur. Sie finden ihre Daseinsberechtigung wie immer (ähnlich wie bei der Nr. 71) im beständigen Gebrauch der linken Hand, die den Hintergrund liefert, wiewohl sie gelegentlich die oberen und mittleren Stimmen ergänzt. Die Nr. 87 zeigt auch eine beständige Bewegung in der linken Hand, der wohlausgeformte melodische Fortschiebungen der rechten gegenüber stehen, die erst in letzten 12 Takten sich den ständigen Sechzehnteln der linken Hand anschließt. Zusammenfassend zwei sicherlich nützliche Stücke, jedoch ohne besonderen musikalischen Gehalt. In der folgenden Etude Nr. 88

kehrt Clementi zum Triller zurück, in einem freudigen und geschwätzigen Stück, das in seinem ersten Teil Ketten von Trillern in der linken Hand gewidmet ist und in seinem zweiten genau umgekehrt: hier werden von ihm die Trillerketten der rechten Hand anvertraut. All dieses Trillern, das das Falstaff-Fragment Verdis „E il trillo invade il mondo“ in den Sinn kommen läßt, ist jedoch in eine zwei- oder dreistimmige Polyphonie eingebettet, die eine ganz neue instrumentale Klangfarbe erzeugt, durchsichtig und geschwätzig, musikalisch gehaltvoller als die andere Triller-Übung Clementis, die Nr. 32. Der Satz kontrastiert mit dem Presto Nr. 89, das den Lauf des Gradus in rauem und rhythmisiertem Tone fast als tragische Giga fortsetzt. Das Stück ist zumeist zweistimmig, ausgenommen den Mittelteil, wo in beachtlichem crescendo die Stimmen stärker werden und schließlich drei werden. Das Stück kann also an einige der Schluß-Giguen der Englischen Suiten von Johann Sebastian Bach erinnern. Das folgende Fugato (Nr. 90) führt uns zu den von Clementi wiederverwendeten Fugen des op. 1 (Oeuvre 1), des op. 5 und des op. 6 zurück. Die Tonart H Dur und der vierstimmige Satz, dessen Stimmen sich mit großer Grazie und Eleganz in einem entspannten und kantablen Klima bewegen, gestalten das Stück sehr attraktiv und gefällig. Die Nr. 91 ist eine kurze aber sehr interessante Komposition: sie besteht aus zwei eigenständigen Melodien, die von einem Geflüster aus Sechzehntel

begleitet werden, ausgeführt von den äußeren Fingern (dritter, vierter und fünfter) der linken Hand. Das Stück ist gehaltvoll und dicht, von ehrlicher Expressivität. Die didaktische Aufgabe der Komposition ist die, dem Pianisten die Fähigkeit zu vermitteln, drei verschiedene klangliche Ebenen zu erzeugen, zwei sozusagen für die Solisten und eine verhaltene als harmonische Stütze. Das Finale Nr. 92 ist kein Finale einer verlorenen oder geplanten Sonate, sondern eine schnelle und geläufige Invention zu zwei Stimmen, in den Sechzehntel-Sestolen einem melodischen Motiv gegenübergestellt werden, fast einer dünnen Linie, die der rechten Hand anvertraut wird. Das Stück scheint mich aber in seiner ästhetischen Tragweite eher bescheiden zu sein. Nicht so die nachfolgende Nummer (93), wo die Vorherrschaft der linken Hand in einen komplexeren Kontext eingebunden ist. Es handelt sich um ein Stück, in dem die bestmögliche Beherrschung von Skalentechnik und Arpeggi in harmonisch beachtlichem Umfeld, frei und suggestiv, erreicht werden soll. „Stravaganze“ lautet der Titel, den Clementi seiner Nr. 94 gibt. Tatsächlich ist dieses wunderschöne Stück aber nichts anderes als ein Thema mit Variationen. Die Variationen sind frei miteinander verbunden, bewirken wohlüberlegte tonale Bewegungen, so daß die technische Aufgabe des Stücks, den „kantablen“ Anschlag nach der Art Chopins zu üben, mehr oder weniger zu einer Aufgabe des Ausdrucks wird.

Das Stück verwirklicht in seinen bescheidenen Ausmaßen das klassische Prinzip der Passacaglia und der Chaconne, die auf dem Variationen-Konzept fußen, das in diesen Fällen eher einen fortlaufenden musikalischen Diskurs als eine Abfolge von genialen, kontrastierenden und klar von einander getrennten Blöcken erzeugen soll. Um das gesagte verständlicher zu machen, sei auf den Unterschied zwischen der Chaconne für Violine oder der Passacaglia für Orgel von Bach und den 32 Variationen in c Moll von Beethoven oder den Händel- bzw. Paganini-Variationen von Brahms hingewiesen. Clementi setzt den Weg der Extravaganzen fort und gelangt zu „Bizzarrie“ (Nr. 95), einem Stück, das mit Quintolengruppen spielt und für seine Zeit sehr avantgardistisch war. Die Quintolen hüpfen fröhlich, fliegen leicht dahin bis sie im Mittelteil in Moll stärker werden und sich zu fortlaufende Quintolen in beiden Händen wandeln, um schließlich wieder zum anfänglichen leichten Gehüpfe zurückzukehren. Die Nr. 96 wurde konzipiert, um den schnellen Wechsel zwischen erstem und fünftem Finger der beiden Hände im Zuge von gegenläufigen Oktavbewegungen zu üben. Das Gepräge des Stücks ist technisch aber zugleich auch tragisch nach der Art Beethovens, vielleicht aufgrund der Tonart c Moll, die dieser Komponist zur Zeit des Gradus (Bd. III) in der Sonate op. 13 Pathétique, in der 5. Symphonie, im dritten Klavierkonzert, in der Sonate op. 111 und anderen Werken zum Einsatz

brachte. Man sollte auch nicht vergessen, daß Clementi Freund und für die britischen Gebiete Herausgeber bedeutender Werke Beethovens war. Und man denke auch daran, daß Beethoven auf Clementis Anregung sein Violinkonzert für Klavier und Orchester bearbeitete. Die letzten vier Etuden des Gradus sind Stücke von großer Klarheit und Präzision, lassen dieses große Werk aber nicht mit einem Höhepunkt schließen. Die Nr. 97 ist ein „Scherzo“ (nicht im Wiener Sinne), hübsch und wohlgearbeitet, aber auch nicht mehr. Die Nr. 98 hat dagegen größere Konsistenz, fast eine Invention zu drei Stimmen, im Gigue-Rhythmus, aber m. E. ohne deutlichen Ausdruck. Die folgende Nr. 99 ist eine Etude, die fast ganz der Technik gewidmet ist, Terzen und gehaltene Noten mit Zwischenbewegungen, aber sich weniger wissenschaftlich und athletisch als die andere darstellt. Die Nr. 100 hingegen greift das Thema der dehrenden Öffnung der linken Hand wieder auf, die von einer einfachen Melodik der rechten Hand unterstrichen wird. Sie fügt der ruhmreichen Serie des Gradus nichts von Bedeutung hinzu und vielleicht sind diese Stücke auch schon Zeichen einer gewissen Müdigkeit ihres Autors am Ende dieses riesengroßen Opus. Das Allegro in Es Dur und das Finale in B Dur, die am Ende des Gradus stehen, sind zwei bedeutende Kompositionen, die sich im Autograph in der Library of Congress in Washington befinden und von denen Alan Tyson, dem wir die definitive

Ordnung des Schaffens Clementis verdanken, denkt, daß sie ursprünglich als Nr. 61 und 63 geplant waren, später aber entfernt wurden. Das Allegro in Es Dur hätte die Nr. 61 tragen können, gefolgt dann von einem Adagio, das heute verloren ist und von einem Adagio ersetzt wurde, das als Nr. 62 gedruckt worden ist, während das Finale mit der Nummer 63 hätte bezeichnet werden müssen. Die beiden Stücke, die heute 100, 100a und 100b genannt werden könnten, sind dennoch sehr wichtig und reihen sich unter die besten Sätze dieser großen Komposition. Ersterer ist ein umfangreicher, virtuoser Sonatenkopfsatz, mit einer Durchführung, die durch ihre Beweglichkeit und den Duktus kontrapunktisch-melodischer Linien von großem Wert ist. Sie nähern sich an Beethoven an und lassen sich mit dessen Klavierkonzert Nr. 5 Es Dur „Imperatore“ in Verbindung bringen. Das Finale ist eines der brilliantesten und virtuos wirkungsvollsten des gesamten Gradus. Clementi schenkt uns damit ein weiteres Stück von hohem stilistischen Niveau und brillantem Inhalt. Die beiden Sätze wurden von mir zuerst im Jahre 1972 bei Edizioni Berben, Ancona veröffentlicht und stellen sicherlich neben dem Kanon für Cherubini ein weiteres Moment von großem Interesse für die Kenntnis des großen Werks Clementis dar, nicht nur in ästhetischer, sondern auch in historischer Hinsicht. Man kann heute leicht denken, daß nach Clementi die Klaviersmusik sich

vor allem durch den unglaublichen Beitrag Chopins, dann aber auch Liszts weiter entwickelt habe, bis hin zu Debussy, Ravel und Prokofjew. Aber heute müssen wir Clementi als einen der Großen Klassiker ansehen, wie Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini und Schubert. Ihm ward das Schicksal zuteil, länger als alle seine berühmten Kollegen und Freunde zu leben und eine Erfahrung und ein Wissen ansammeln zu können, das in jener Zeit einmalig war. Seine Bedeutung für die Geschichte des Klaviers ist so groß, daß wir ihn heute nicht nur als großen Symphoniker, Sonatenkomponisten, Lehrmeister und Interpreten in der Übergangszeit zwischen Wiener Klassik und dem Beginn der Romantik (an letzterer nahm er durch den Freund und Schüler John Field teil, den Erfinder des „Klavier-Notturmo“) ansehen sollten, sondern - wie auf seinem Grab im Kreuzgang der Westminster Abbey in London zu lesen ist - auch als „Vater des Klaviers“.

*Pietro Spada*

*Übersetzung von Daniel Brandenburg*

**Andrea Bacchetti** was born in Genoa in 1977. Supported by Baumgartner and Horszowski, he received his education at the Accademia di Imola under F. Scala. At the age of 11 he gave his first performance in Milan together with the Solisti Veneti, conducted by Claudio Scimone. Since then he has been invited and celebrated at renowned festivals such as in Lucerne, Salzburg, Santanader, Brescia and Bergamo, La Coruna, and Ravello, as well as in the Konzerthaus Berlin, Salle Pleyel Paris, Tonhalle Zurich, Scala Milan, Coliseo Buenos Aires, Filarmonica Enescu Bucharest, Moscow Conservatory, the Oji Hall in Tokyo and many others. In Italy he has played together with the most important orchestras and at all renowned concert venues. He is a regular guest with the Serate Musicali di Milano. As a duo he plays together with R. Filippini and can be heard on recordings by many record companies. He is regarded as one of the most important young interpreters of Luciano Berio's piano work.  
[www.andreabacchetti.net](http://www.andreabacchetti.net)

