

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^{Bit}
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
Enrico Pompili		
11	Ex. 81 in Sol maggiore / G major - <i>Finale. Allegro</i>	1.19
Suite de six pièces		
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
Suite de cinq pièces		
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
Roberto Prosseda		
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

Il Gradus ad Parnassum

(letteralmente "gradino verso il Parnaso", dimora delle muse protettrici delle Arti per la mitologia greca), è un titolo che non era probabilmente nuovo per Clementi, che si rifece, ovviamente, all'opera omonima pubblicata a Vienna nel 1725 e nel 1742 da Joseph Fux (1660-1741), illustre compositore e didatta austriaco, intesa ad essere un vero trattato di composizione e di contrappunto.

Clementi, invece, desiderò verosimilmente lasciare ai posteri il suo testamento compositivo e pianistico con quest'immenso lavoro, quasi un'enciclopedia del suo talento di creatore e di strumentista. L'opera è ovviamente composita, e, benchè pubblicata in due epoche successive (il I e II libro rispettivamente nel 1817 e nel 1819 ed il III molti anni dopo, nel 1826), racchiude certamente composizioni diversissime e forse cronologicamente lontane l'una dall'altra in molti casi. In più, nonostante il titolo "Gradus ad Parnassum, or the Art of playing the Pianoforte, exemplified in a series of exercises in the strict and free style, etc.", non dobbiamo ritenere che si tratti di studi nel senso digitale e ginnico, quali, ad esempio, quelli dei pur musicalmente pregevoli Karl Czerny e Giovan Battista Cramer, ma di "riflessioni" in generale sulla composizione per quella tastiera di cui Clementi fu indiscusso Maestro, che vanno dalla esercitazione manuale (in qualche caso), al senso formale della netta quadratura nella "Forma Sonata", ed alla polifonia più intrecciata e dotta

delle varie Fughe e Canoni, in parte anche ripresi da composizioni di epoca giovanile. Clementi non si dimenticò anche di applicare alla tastiera quella tensione espressiva e declamatoria che si potrebbe definire "teatrale", simile, per molti aspetti, a diversi momenti delle ultime 5 Sonate Beethoveniane per pianoforte ed al loro stile parlante, che troviamo anche nell'introduzione all'Inno alla gioia della IX Sinfonia. Di questo stile Clementi ci lascia una somma esemplificazione nella sua "Scena Patetica", il cui pianismo è teatralmente "declamatorio" e "scenico". La divisione in "Suites", sia pur da Clementi stesso suggerita, non ha nulla a che vedere con la "Suite", seguito di danze più o meno idealizzate, quali, ad esempio, quelle di Bach e di altri grandi classici, ma è solo un suggerimento allo studioso per un'esecuzione non troppo casuale. Il "Gradus ad Parnassum" così, ad ormai quasi 2 secoli dalla pubblicazione, rimane ancora quale sommo monumento che al tempo stesso chiude ed apre un'epoca, e conferma ancora il suo carattere di "Scala al Paradiso", (paradiso dell'intelletto, della manualità, della mente e del cuore), per riprendere il titolo di un celebre film omonimo interpretato dal britannico David Niven (poi naturalmente gratificato dal titolo, che Clementi avrebbe gradito, di "Sir"). È anche consigliabile ricordare che, mentre le edizioni del "Gradus ad Parnassum" furono moltissime nel Secolo XIX - e tra queste basti ricordare quella - a cura di Karl Tausig - i

movimenti melodici procedono in linee contrappuntisticamente separate ed, infine, uno "spezzamento" della mano destra in 2 settori distinti nel N.22, che già prefigura il concetto, largamente usato da Chopin nei suoi "Studi", di affidare alla stessa mano due movimenti distinti, anche quali melodia ed accompagnamento. Senza essere capolavori musicali, questi numeri del Gradus sono sempre di notevole corposità e spessore e, naturalmente, di acuto interesse ed importanza strumentale. Lo studio sulle ottave sciolte è rimasto quasi un "non plus ultra" del genere, ancor oggi importantissimo, per acquisire il completo dominio della scrittura strumentale Beethoveniana, che adopera spesso tale procedimento. Il N.24, che sembrerebbe strutturato sui medesimi presupposti, è invece differente. Il movimento costante di arpeggio alla mano destra e l'affidare gli spunti melodici, più che melodie vere e proprie, alla mano sinistra, creano una sonorità pianistica tipicamente romantica, che rimarrà, quale possibilità espressiva dello strumento, per decenni, fino ancora a taluni "Preludi" di Rachmaninov. In questo studio forse il genio di Clementi prese il sopravvento su un processo ideativo nato da un'impostazione probabilmente avulsa, all'origine, da ogni germe emozionale. Il N.25 rappresenta la seconda Fuga del Gradus, anch'essa proveniente dall'Op.6 n.6, pubblicata sempre da Bailleux nel 1780.

Perfetta e più intimamente commossa

della prima, anche per l'uso di un maliconico si minore, essa continua con successo la serie polifonica Clementina, ed è seguita da un impeccabile e sinuoso Canone nella stessa tonalità (N.26). Il N.27, susseguente, di ampia struttura, parte invece da un definito presupposto tecnico: note ribattute ad entrambe le mani, assieme a note tenute, che si avventurano attraverso peripezie strumentali ed armoniche le più diverse, ma sempre piene di umori e finezze di scrittura.

Finisce così il I Libro del Gradus.

Il II si apre con una sventagliata di veloci, volanti terzine alle due mani, tra il brillante ed il sinfonico (N.28), che cede il passo ad un discorso polifonico più sereno e morbido, di sapore quasi organistico, posto probabilmente a contrasto con il precedente sfavillio, quale, se non pausa di riflessione, almeno momento di riconsiderazione di un polifonismo colloquiale e domestico.

Gradus ad Parnassum - CD 2

Esercizi 29-44

Il CD II si apre con il N.29, un brano severo e, nello stesso tempo, molto espressivo, condotto nella classica struttura a 4 voci reali, con austerità ma anche con intima partecipazione. Se si vuole si tratta di un'opera, finemente cesellata dal punto di vista della polifonia, che sembra quasi un omaggio ad uno stile semi organistico nella migliore tradizione chiesastica o strumentale bachiana.

Il N.30, che segue, è molto noto e sfrutta appieno la posizione pianistica

dell'ottava con una terza interna e segue, con proterva tenacia, questo assunto, senza un istante di respiro, sino alla conclusione del brano, ma, forse all'insaputa dell'Autore, crea così un discorso ammirevole per il procedere di una linea melodica costante, che si inturgidisce, si piega, si inarca e si attenua seguendo le sapide peregrinazioni armoniche che danno al brano un senso di sonorità strumentale romantica e pre-chopiniana.

Il N.31, ampio e sviluppato, si basa su alcuni germi pianistici che tornano e ritornano in un notevole viaggio tonale e modulativo. Esso è quindi da considerare quale uno studio dal presupposto tecnico, ma che il genio Clementino, quasi inconsciamente, punteggia di piccoli tocchi espressivi volti a formare ed a sottolineare la portata estetico-musicale, di pregio, dell'opera.

Andando oltre ci imbattiamo nel N.32, cioè in uno studio dichiaratamente muscolare, dedicato al trillo, che viene unito ad un tessuto polifonicamente esatto, a 4 voci, ed integrato da spunti melodici volti ad evidenziare il lato musicale del discorso. Come ultima trovata, nella chiusa anche la mano sinistra partecipa ad un lungo trillo in ottava tra le due mani. Musicale e piacevole si tratta tuttavia, in questo caso, di un lavoro di portata didattica. Con il N.33 torniamo alla polifonia: eccoci di fronte ad un musicalissimo e perfetto Canone a ben 4 voci, che imitano la voce guida (soprano), il contralto alla sesta inferiore, il tenore alla quarta inferiore, ed il basso

all'ottava inferiore. Nonostante questo terrificante ingranaggio, il lavoro "funziona" benissimo musicalmente e tende a creare un'aura togata ed eloquente di estremo, raffinato intellettualismo, non certo però scevro da espressive tensioni interne. I brani contrassegnati dai N.34 e 35 sono uniti da un comune denominatore: in questo caso, ancora una volta, un presupposto tecnico. Il primo studio infatti si fonda su una nota ribattuta tra due gruppi di continue semicrome, ed il secondo, quasi sempre inserito in un irreprensibile tessuto a 3 o 4 parti reali, è costruito sulla "singolarità", come Clementi stesso fa notare, della diteggiatura proposta, che spinge e forza l'esecutore ad un costante uso del passaggio del pollice sotto le altre dita. Il N.36 che segue non si struttura su di un esatto spunto strumentale, ma si inserisce in un tipo di scrittura pianistica che molti autori, nel periodo tra il declinare del Secolo XVIII e l'inizio del Secolo XIX, adotteranno. A ragione Alessandro Longo cita l'esistenza di passi consimili nella celebre "Sonata a Kreutzer" di Beethoven per violino e pianoforte. Si tratta quindi sostanzialmente di un bel pezzo di musica su un movimento continuo di rotazione della mano e dell'avambraccio, variamente ed accortamente modulato. Il brano non vuole escludere, ma invece coinvolge, anche la mano sinistra dell'esecutore, che viene usata in modo del tutto pari alla destra, aggiungendo così un ulteriore esempio di interesse strumentale. Confrontato con il

tentativi di una integrale discografica sono stati finora rarissimi. La presente edizione, che riunisce forze quasi tutte giovani ed italiane, vuole essere un contributo alla conoscenza Clementina ed un approfondimento del lato creativo e didattico del grande Maestro Romano, ancor oggi largamente ignorato e scarsamente studiato come presenza fondamentale del periodo classico, non solo per il Pianoforte, ma per la Storia della Musica in generale.

MUZIO CLEMENTI

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

In questo CD di apertura, dedicato alla prima parte del "Gradus ad Parnassum", Clementi afferma chiaramente i principi che guideranno, tutto sommato, il colossale lavoro. L'opera si apre con tre brani chiaramente di impronta tecnica, di cui il secondo, però, dopo una prima sezione meccanicistica e muscolare, si allarga improvvisamente in un'ampia frase carica di pathos e di tensione. Ma, subito dopo, la "musica" prende il sopravvento nel N.4, un'ampio primo movimento quasi sonatistico, e nel N.5, tra i più belli e musicali fra gli studi, in cui è da notare soprattutto il fitto contrappunto di semicrome su di una espressiva e ben ritratta melodia, affidata alla mano sinistra, che è ricoperta da un tessuto intarsiato di appoggiature, note di passaggio e movimenti cromatici già prossimi ad i moduli espressivi chopiniani. I N.6 e 7, sono certamente opere di carattere più

tecnico, ma di ampia dimensione, in particolar modo il primo dei due, che usa anche procedimenti imitativi innestati in un fitto tessuto pianistico, da cui hanno origine problemi prettamente muscolari. Ciò si evidenzia nel N.7, in cui si cerca di rendere il più flessibili possibile le dita 4 e 5 della mano destra, ma solo per immettere il procedimento in un tessuto costruttivo che è, in primo luogo, di ideazione. Per il N.8 Alessandro Longo, uno dei più validi revisori del monumento Clementino, cita, ed a ragione, il nome di Mozart, per la grazia e la purezza di una condotta generale, che, sia pur dividendo il lavoro in tre sezioni distinte dal punto di vista della scrittura strumentale, asservisce il tutto ad una espressività generale ed ad una tenuta stilistica completamente degna dei grandi coevi di Clementi Mozart, Haydn, Cherubini e Beethoven. Il N.9 è, invece, una grande ma certamente non arida corsa, innervata com'è da tensioni e palpiti espressivi, di folgoranti scale ed arpeggi su e giù per la tastiera, quasi come una necessaria pausa di "riscaldamento muscolare", dal carattere del tutto sportivo. Il N.10 poi è il primo della serie dei miracolosi "Canoni" Clementini. Queste opere di puro intellettualismo e che, tuttavia, riescono a superare l'artificio meccanico-contrappuntistico, sono in genere lavori di una levigatissima e neoclassica grazia. Il Canone, alla settima inferiore, è certamente una composizione in primo luogo per la mente dell'esecutore, che deve

dipanare con calma, bel suono ed espressività, le linee sovrapposte in modo sfalsato, ma identiche tra di loro. I N.11 e 12 sono invece brani che partono da chiari presupposti tecnici: l'uno dalle rifrazioni, in tonalità e situazioni differenti, di un "gruppetto", che viene così a formare l'ossatura strumentale dell'opera, e l'altro dalla sperimentazione, su diversi registri pianistici, di movimenti arpeggiati di ampia vibrazione, che creano di fatto pure sonorità strumentali romantiche, potenziate dal largo uso del pedale. La Fuga in do magg., che forma il N.13, è la prima delle ampie e validissime Fughe che Clementi inserì nel Gradus, ed è ripresa, "con abbellimenti e miglioramenti", dalla Fuga Op.6 N.5 che pubblicò Bailleux a Parigi nel 1780. Magistralmente condotta nel più perfetto stile contrappuntistico, essa si avvicina, come del resto le successive, alla Fantasia e Fuga in do magg. di Mozart, anch'egli soggiogato dalla immanente presenza bachiana e dal tentativo, se non di imitare, almeno di riprendere il discorso polifonico del grande Germanico. Il N.14, uno stupendo "Adagio" in fa maggiore, rappresenta la versione per pianoforte solo del secondo movimento dal "Duetto" Op.14 N.1, per pianoforte a 4 mani appunto, e porta la curiosa indicazione: "Tulit alter honores" (Altri presero gli onori), da Virgilio. Nel manoscritto della versione a 4 mani compare anche l'aggiunta: "Nunc intelligitur, olim nominabitur". Non è, almeno per quelle che sono le mie conoscenze, chiaro il significato di tale

"motto" e si è supposto che potesse essere una non troppo larvata allusione a Mozart, anche se la cosa rimane incerta. Il N.15, definito da Alessandro Longo "fulgida gemma dell'opera", è un rutilante Finale di Sonata, non certo materiale di scarto, ma di tale valore, musicale e tecnico, da farci sognare la completa Sonata per cui esso, con tutta probabilità, fu composto. I N.16 e 17 sono invece gemelli ed il Professor Clementi è qui "at his best" (al suo meglio). Sfruttando il movimento naturale, a gradi congiunti, delle 5 dita, prima alla mano destra, e poi alla mano sinistra, il Romano crea due piccoli capolavori di ginnastica strumentale, in cui l'assunto pedestre viene, con sottile abilità, innervato in un tessuto base di divagazioni armoniche succose, volte a far sperimentare ogni, o quasi, possibile posizione delle mani sulla tastiera. In sostanza si tratta di un celebre e riconosciuto capolavoro didattico. L'Introduzione e Fugato che formano invece il N.18 ci fanno tornare all'eufonia formale ed alla purezza espressiva di una perfetta scrittura polifonica a 3 voci. Il gruppo che segue, formato dai brani N.19, 20, 21, 22 e 23 è costruito su un ben preciso uso di un presupposto tecnico: un movimento continuo di semicrome per il N.19, che impiega sempre le maledette dita estreme della mano destra (4 e 5), un uso continuato di note ribattute con cambio di dita per il N.20, una vera e propria "ondata" di ottave spezzate alle due mani per il N.21, resa più complicata dal fatto che spesso i

precedente, il N.37 è certamente uno dei brani più "da palestra", sviluppato come è tutto su di un unico disegno, nato dall'unione di un gruppetto ad un piccolo arpeggio, che vaga, anche se accortamente, in varie tonalità, tuttavia con una modesta spinta creativa, ma certo con un rimarchevole interesse di utilità atletica.

In contrasto il N.38 è un'ampia composizione, senza uno spunto strumentale ben definito, ma invece con molti e vari atteggiamenti pianistici, riuniti nella classica forma del I° movimento di Sonata, quasi sicuramente inteso o pensato per una completa Sonata, o mai terminata, o forse smembrata in varie opere. E' senz'altro, a mio avviso, il lavoro di un grande Maestro, ma privo, mi sembra, di una scintilla creativa vera che accenda un intenso processo ideativo. La "Scena patetica" (N.39), molto nota, ma, haimè, ben poco frequentata concertisticamente, è una delle vette del Gradus, ed anche della intera produzione di Clementi. Essa viene spesso gemellata con la "Scena tragica" della Sonata Op.50 n.3 (Didone abbandonata), stando ai numeri d'opera il canto del cigno del Compositore Romano, ma da questa si differenzia per l'estrema libertà della concezione formale, che la rende quasi prossima ad un "Poema sinfonico" (alla tastiera), e non di modeste dimensioni. Lo stesso titolo di "Scena" suggerisce l'idea del Teatro, di un grande Teatro, dove si muovano Eroi, Dei, o comunque figure di portata sovrumana. E' il Clementi più

comunicativo, grandioso ed intimo al tempo stesso, anche se paludato in una veste oratoria, giustamente, nel confronto con la sua epoca, "neo-classica", ma legata alle eterne bellezze di una vagheggiata "età dell'oro", quella dell'antica Grecia.

Con il successivo N.40 Clementi continua l'inserimento delle sue Fughe pubblicate da Bailleux a Parigi nel 1780, in questo caso la Fuga Op.5 n.5. Le qualità di perfetta discorsività e di impeccabile contrappunto sono presenti anche in questa Fuga, più mossa della precedente, anche se, in capo ad essa, possiamo leggere l'indicazione "Tempo moderato", per un uso quasi totale di un ritmo complessivo di quartine di semicrome. Essa continua con successo quel piccolo "Clavicembalo ben temperato" Clementino presente nel Gradus e riafferma, senza alcun dubbio, il suo indiscutibile peso compositivo anche se legato alle ferree leggi del più trasparente contrappuntismo. I 2 brani che seguono questa III Fuga, N.41 e N.42, sono opere di altissimo valore, del tutto prescindenti dal presupposto educativo. Per il primo l'indicazione "Finale" è "self explanatory", cioè si spiega da per se stessa. Si tratta certamente di un "Finale", brillante e sereno, virtuosistico ma espressivo, del migliore Clementi, splendidamente giocato con accorte modulazioni e di ampia struttura. Il secondo, al contrario, è, chiaramente, un primo tempo di Sonata, in fa minore, tonalità che suggerisce a Clementi spunti ed

atteggiamenti del tutto preromantici, simili alle consimili ideazioni dei suoi massimi capolavori del genere, quali le Sonate Op.13 n.6, Op.25 n.6, Op.34 n.2, etc.

La Fuga in fa min, che porta il N.43 sembrerebbe essere non opera composta in precedenza, ed, allo stato attuale delle conoscenze, pensata solo ed esclusivamente per il Gradus. Si tratta comunque e sempre di un lavoro della più grande maestria e di intensa partecipazione emotiva. Il Tema, in gran parte usante note ripercosse, suggerirebbe quasi un testo immaginario. Che si tratti di una rielaborazione di un qualche lavoro vocale? Non dimentichiamoci che Clementi fu, da ragazzo, Maestro organista alla Basilica di San Lorenzo in Damaso in Roma.

Al più grande pianismo, di carattere beethoveniano, si informa invece il seguente N.44, veramente una delle vette del Gradus e della produzione del suo Autore. Il brano, ribollente di passione, scorre via senza un attimo di respiro in un tragico fa minore (come Beethoven nella sua Op.57, "Appassionata"), fino ad infrangersi, per così dire, sull'accordo finale.

Gradus ad Parnassum - CD 3 Esercizi 45-70

Nel N.45, che apre questo III CD, Clementi ripropone ancora la Fuga Op.6 n.4, già pubblicata da Bailleux nel 1780, ma la amplia con una bellissima introduzione (piano con molta espressione e legatissimo), che presenta, come attraverso un portale di

classica bellezza, il tema con cui si apriva la Fuga della giovanile edizione. E' da notare che il Tema sembra strutturarsi in 2 parti distinte: la prima più declamatoria e la seconda, tutta, o quasi, in semicrome che corrono via come una perentoria risposta alla domanda, precedentemente formulata, offerta dalla testa del Tema.

Con il N.46 ed il N.47 Clementi torna improvvisamente al presupposto tecnico generatore: il cambio di dito alla mano destra mentre la stessa mano esegue un disegno di semicrome nel primo brano e l'iterazione continua nell'uso delle dita deboli (questa volta il terzo, quarto e quinto dito sempre della mano destra) nel secondo pezzo. L'assunto strumentale, in questo caso, è assorbito in modo eccelso, in confronto ad altri esempi del genere, e l'Autore ci dona così 2 sapidissimi pezzi (e scordiamoci una buona volta di dita da sviluppare e procedimenti difficili da rendere naturali), l'uno di tinta scura e preromantica, quasi appassionato, e l'altro a mò di scherzo, giosamente saltellante.

Il N.48 è costruito su di un unico disegno e molto ampiamente sviluppato in un "moto perpetuo", per così dire, di quartine di semicrome, divise tuttavia, per lo più tra le dita superiori ed inferiori della mano destra. Ma il discorso musicale è validissimo ed ha un certo che di schumanniano ed un sapore di protoromanticismo teutonico. La fine del II Libro del Gradus è contraddittoria, come sempre in Clementi, essendo il N.49 un bel pezzo

di grande tenuta stilistica, in forma di primo tempo di Sonata (anche se non compare il bitematismo tipico della Sonata beethoveniana), e lo Studio N.50 spezza le dita obbligando la mano destra ad un vero e proprio contorsionismo. Il valore musicale ovviamente è inferiore a quello (che tuttavia oggi sembra un poco da teorico manuale), puramente atletico. Il N.50 bis, poi, è una pagina ancor poco conosciuta che fu trovata da me negli anni 70, al momento delle mie più intense ricerche su Clementi che portarono poi all'edizione delle "Opere Sinfoniche Complete" (Suvini Zerboni, Milano, 1972 - 1975 circa). Si tratta di un "Canone finito a 3, per giusti intervalli", di cui sopravvivono tre autografi. Il primo alla Stiftelsen Musikkulturens Framjade in Stoccolma, il secondo alla Yale University Library, ed il terzo alla British Library in Londra. Su due di questi autografi compare una dedica a Cherubini, grandemente ammirato da Clementi e suo amico. Sull'autografo di Stoccolma possiamo leggere però la postilla: "N.B., Scritto per Cherubini, per il suo Album. Domandare il suo permesso per stamparlo nel II Volume del mio Gradus". Così questo Canone, perfetto ed eufonico come sempre, e di cui esiste un'altra stesura, che io ho anche pubblicata, per le Edizioni Boccaccini & Spada, per 2 violini e Viola, torna come N.50 bis alla originaria destinazione nel Gradus, anche se non sappiamo, allo stato attuale delle conoscenze, perché poi Clementi non lo inserì nella sua

Edizione a stampa dell'opera. Con il N.51 inizia la III parte del Gradus e bisogna subito notare che, nel suo insieme, questo è il Volume più corposo. In esso troviamo ben 50 brani, in confronto ai 27 del primo ed ai 33 del secondo. La distanza di quasi un decennio trascorsa fra la pubblicazione del Vol.I e II (1817 e 1819) ed il Vol.III (1826) non muta, in sostanza, l'impianto dell'opera, che rimane una mistura di diversi filoni compositivi tutti uniti da quella perfetta tenuta di stile e levigatezza di forma che sono una delle supreme caratteristiche del genio Clementino. Così i N.51 e 52 sono fra di loro connessi, fungendo il primo da Introduzione ad un nobile e severo Fugato a 4 voci o, per meglio dire, ad un'Invenzione. Nel successivo N.53 torniamo alla concezione di un brano, questa volta brevissimo, nato da un postulato tecnico preciso e mirato, cioè quello di tenere, nel succedersi di armonie arpeggiate, una nota ferma, ora inferiore, ora media, ora superiore rispetto alle armonie che si succedono, nel mentre che la mano sinistra condisce il tutto con il sale di una doppia funzione: quella di basso ed anche quella di melodia, ottenuta questa con incroci di mano sopra e sotto l'immobile continuo movimento della mano destra. Ecco quindi un esempio lampante della concezione intellettuale del tecnicismo Clementino. La Fuga a 2 soggetti, che forma il N.54, non si rifà ai lavori giovanili del genere presenti nelle Opere 5 e 6, che Clementi

ripropose tutti attraverso le peregrinazioni del Gradus, ma sembrerebbe proprio composta in epoche successive. Il brano è quindi un'altra prova dell'assoluto dominio del più intricato contrappunto e della tecnica del doppio soggetto, facendo quindi di esso quasi una cuspide della maestria polifonica Clementina, cuspide che, tuttavia, si risolve in una piena discorsività e continuità di linguaggio ed anche in alcune esibizioni di virtuosismo contrappuntistico, come quella segnalata da Alessandro Longo, nel sovrapporre, sul finire del lavoro, il tema per moto retto a quello per moto retrogrado. Il N.55 rientra nella serie, sempre pregevolissima, dei "Finali", cioè di tutti quei brani a mio avviso forse inizialmente concepiti quali ultimo movimento di una Sonata. Non troppo lungo, scattante e preciso, questo Finale è un gradevolissimo pezzo, anche se non mi sembra di poter dire di esso molto di più. I N.56 e 57 sono tra di loro collegati. Clementi riprende ancora una volta una sua Fuga, e cioè quella in si bem. magg. Op.5 N.6 (Parigi, Bailleux 1780), ma, forse, sentì la necessità di farla precedere da un "Adagio Patetico" bellissimo, che la introduce, sostando su di un accordo di dominante. La cosa strana è che L'"Adagio" è del tutto romantico (anche Alessandro Longo lo avvicinò al Largo dall'Op.27 n.2 di Beethoven, "Clair de lune"). E quindi, in un certo senso, c'è una frattura stilistica con la seguente Fuga,

severamente e rigorosamente condotta con la consueta abilità e suprema maestria polifonica e discorsiva. E, dopo la Fuga, ancora un "Finale" (N.58): un vero Finale di Sonata, una grande opera del più grande Clementi, virtuosistica ma strepitosamente giocata in uno stile brillante e rapido (Presto è l'indicazione agogica). Il Finale è caratterizzato, nello sviluppo, dal velocissimo dipanarsi di un Canone, travestito da passaggio di bravura strumentale. Il N.59 che segue, nella tonalità di Sol bem. magg., non frequente nei Maestri classici, non ha un definito presupposto tecnico, ma ha la funzione di un bel "Foglio d'Album" di intensa partecipazione espressiva. Anche i successivi N.60 e 61 sono legati tra loro: il primo, in mi bem. min., dedica esattamente la metà del brano ad una idea tecnica in doppie note alla mano destra, e la rimanente metà, naturalmente, alla mano sinistra. Il tutto condito da movimenti melodici della più grande tensione espressiva, a non smentire il motto "utile et dulce". Tutto è destinato ad introdurre l'"Allegro con espressione", che è certamente un primo movimento di Sonata, di enorme valore, e che appartiene senza ombra di dubbio al Clementi più maturo, ed è brano anche di notevole dimensione. L'inizio, pacato e colloquiale, si tinge, nell'ampio e drammatico sviluppo, di tinte più fosche, nel mentre che ogni tipo di tecnica pianistica viene adoperato, a somiglianza delle più grandi Sonate. In conclusione ci

troviamo di fronte ad un'opera di notevole peso e rilievo. I tre successivi brani, N.62, 63 e 64 sono di piccola dimensione, circa 2 pagine per ciascun pezzo, e del tutto differenti l'uno dall'altro. Il primo, un colloquiale "Allegro Moderato", è preceduto da una breve introduzione che funge da portale di accesso ad un misuratissimo Canone, in si bem. magg, in duine. E' questa la prima volta che Clementi usa la perfetta classica struttura del Canone con un presupposto tecnico, deciso in partenza, ed il risultato che ne deriva, è, senz'altro, del tutto sensazionale. Mentre l'assunto intellettuale è perfetto, l'assunto tecnico lo è anche, e dà così vita ad un gioco fisico e mentale di carattere del tutto "olimpionico", mentre l'"humour" che ne deriva è sensazionale. Il Presto che segue (N.64), ha un poco il carattere di uno "Scherzo", non inteso nella forma classica, orchestrale e cameristica, della tradizione austro-germanica, ma proprio all'italiana, come gioco di dita, con quelle tre volanti successioni di quartine alternate fra le 2 mani. In conclusione un breve, ma gradevolissimo pezzo. Seguono poi ancora 2 brani legati tra loro da un postulato tecnico: il primo (N.65), è il celeberrimo Studio in ottave in cui, dopo un inizio piuttosto semplice, almeno per i pianisti d'oggi, solo pensando a cosa si è fatto più tardi in questo campo, l'esecutore viene, con perfidia didattica, sfidato in lunghe cadute di accordi di terza e sesta in entrambe le mani, di cui l'ultima nella scomodissima tonalità di Fa magg.

Ma non solo: ad un certo punto il procedere delle ottave unisce le due mani, ed il "sadico compositore" si inventa subito una scrittura su due linee contrappuntisticamente separate, che "stritolano" non solo le mani, ma anche il cervello del pianista. Lo Studio N.66 si basa su di un rapido mordente o trillo che dir si voglia, inserito nel susseguirsi ininterrotto di quartine di semicrome, "giudiziosamente" affidate prima alla mano destra e poi alla mano sinistra, (e per ben 3 volte), per giungere ad una chiusa in cui questo cilicio viene tolto per essere sostituito da movimenti strumentali più normali. Il tutto naturalmente condito con un sapido e sapiente gioco modulativo e formale, usuale per un compositore dalla struttura mentale polimorfa quale quella di Clementi. Nel N.67 ci troviamo ancora di fronte ad un Canone. E che cosa si può dire di più dopo i tanti esempi forniti da Clementi in questo campo? Solo che, questa volta, l'assunto è semplice (per così dire), perché si tratta di un Canone all'ottava. Con il N.68 si torna alla muscolarità: ci si vuol esercitare? E via con le doppie note (terze e seste) alle 2 mani. Anche qui, come dice Longo, "un bel gioco di sonorità" ma poco più di questo. Certo che c'è, in questo brano, "in nuce", l'intuito e l'intuizione estetica, ma non certamente la completa dimenticanza del presupposto tecnico come, ad esempio, nello studio in seste di Chopin Op.25 n.8. Con il N.69 Clementi ritorna alle Fughe giovanili, e questa volta non

tratte dalle Op. 5 e 6, ma bensì dall'Op.1, nella sua seconda versione, etichettata come "Oeuvre 1 n.5" da Alan Tyson nel suo mirabile Catalogo delle Opere di Muzio Clementi. E così ci dobbiamo, ancora una volta, stupire delle conquiste polifoniche e contrappuntistiche del giovane Muzio, che già nel 1780 debuttava, per così dire, in questo campo con l'amico (evidentemente) Editore Francese Bailleux (Emprimeur du Roi) e senza, ovviamente, fruire dell'appoggio del suo mentore Peter Beckford, che si portò con sé Clementi ragazzo in Inghilterra, ma con cui l'Italiano aveva cessato, all'epoca, ogni rapporto. Almeno così sembra. Il seguente "Scherzo" (N.70) non è certo uno scherzo classico, ma un brano di carattere colloquiale e discorsivo. Forse è possibile che si tratti questa volta di uno scherzo nel significato originario della parola in Italiano. Clementi gioca con i posteri ed infila di soppiatto, verso la fine del brano, alla batt. N.49, il tema iniziale per moto contrario (cosa già segnalata da Alessandro Longo), forse con la malevola speranza che nessuno se ne accorga.

Gradus ad Parnassum - CD 4 Esercizi 71-100 ter

La Suite di 6 pezzi che fa progredire il Gradus in questo IV CD, che "Suite" proprio non è, ma solo una riunione di brani di intenti e dimensioni diverse, inizia con il N.71, ampio ed elaborato. Studio di polifonia molto mossa, di tipo pianistico, con varie difficoltà di

attacchi per la distinta pronuncia delle doppie note, è seguito dal N.72, gioco di arpeggi e movimenti contrarii alle 2 mani. In somma per dirla in soldoni: mentre una mano va verso la regione acuta sulla tastiera, l'altra va verso la grave e viceversa. Ma ecco i numeri 73 e 74 che ci riportano al più splendido Clementi polifonista, prima con il Canone in mi magg., per moto contrario, e cioè con la mano destra che non è che l'ombra rovesciata della mano sinistra, e poi con la Fuga (N.74). Essa è tratta anche, come le altre, dall'Op.6 n.6 (pubblicate nel 1780 sempre da Bailleux a Parigi) ed anche in questo caso il brano è costruito su ben 2 soggetti: il primo più perentorio ed affermativo ed il secondo più conciliativo e suadente. Con esso Clementi ci dà l'ennesima attestazione di una perfetta, e sovrana, maestria nell'uso della polifonia e nel dominio assoluto di una maturità discorsiva del procedere delle parti. Nel N.75, troviamo ancora un altro Canone, in mi magg., terso, pulito e fluido come un ruscello di montagna e, naturalmente perfetto, anche se, questa volta, a 2 sole voci ed all'ottava, così, per non complicare troppo le cose. Il lavoro ci offre quindi l'esempio di un'altra impeccabile opera del genere. I N.76,77 e 78 sono tutte composizioni di chiara impronta tecnica anche se - e non ci se ne deve mai dimenticare - la qualità dei percorsi armonici, la sinteticità delle dimensioni e l'esattezza della forma sono sempre quelle di un grandissimo Maestro. Il N. 76 sfrutta, a guisa quasi di un

“Moto perpetuo”, ampi movimenti di ottave spezzate alle 2 mani ed anche, verso la fine del brano, troviamo in esso un disegno di salti, a moto contrario fra le 2 mani, eccedenti l’ottava sino a raggiungere la sedicesima, il che sembrerebbe proprio un ricordo della parte finale delle Variazioni “Kamarinskaya” di John Field, come è noto di Clementi allievo e da Clementi protetto come un figlio, che tentano quasi di raggiungere i limiti dell’impossibile.

Il N.77 lotta con un profluvio di “acciaccature”, presenti quanto è possibile nelle 2 mani, ed il N.78 è il celebre Studio in doppie terze. Come è noto Clementi fu un “mago delle terze” e Mozart, che lo sentì dal vivo durante il celebre concerto a due per l’Imperatore Giuseppe II d’Austria, ne era così geloso da scrivere, in una lettera alla sorella, che il collega “aveva sudato notte e giorno” a Londra per raggiungere tale maestria. Ed è anche certamente vero che Clementi disseminò, nelle sue opere, vari passi in terze difficilissimi, ed anche, nella Toccata Op.11, passi in quarte.

Lo Studio N.79 è dedicato particolarmente alla mano sinistra, ma con complicazioni di salti, incroci fulminei, trilli ed altre diavolerie della mano destra, che il buon Muzio non poteva certo esimersi dall’inserire quale sua sigla.

Per concludere il N.80 porta il titolo di “Capriccio”. E’ bene quindi ricordare che Clementi compose il Capriccio Op.17 (in tre versioni), i 2 Capricci Op.34 n.3 e n.4 ed i due Capricci Op.47,

che sono tra le sue massime opere. Questo Capriccio sarebbe quindi il N.8. Esso inizia veramente come un Capriccio, partendo da fulminee volate divise tra le 2 mani e pause meditative, per iniziare, ad un certo punto, un “Assai Allegro”, in cui il movimento continuo di semicrome, con espressivi frammenti melodici inseriti nel turbinare continuato, viene accuratamente diviso tra le 2 mani. Esso è poi interrotto da un improvviso “Adagio”, ma riprende in seguito il suo iter vorticoso con mille peripezie armoniche (Allegro), per concludere con una volata per tutta l’estensione della tastiera, simile e derivata da quella che apre il brano. Opera di grande valore e di accesa strumentalità, il Capriccio N.80 certamente, se forse non un capolavoro, ma molto prossimo però al significato di questo termine, potrebbe essere una testimonianza dell’abilità improvvisatoria di Clementi, che sembra essere stata fantastica, del tutto pari ai suoi talenti di compositore e di strumentista.

Con il N.81 del “Gradus ad Parnassum” si giunge in vista della conclusione dell’opera. Esso è costituito ancora da un altro “Finale” (ma non sono incline a considerarlo un Finale estratto da un’incompleta o progettata Sonata). Si tratta di un brano che trova il suo valore tecnico in un movimento pianistico tale da provocare distorsioni ed allargamenti tra il 5° ed il 2° dito della mano sinistra, che corre, instancabile, fino alla fine del pezzo senza respiro. Il tessuto musicale

è, come sempre, di alto pregio, ma, in un certo qual modo, sottomesso all’assunto tecnico. Simili principii reggono anche l’iter creativo del N.82, basato su scorrevoli terzine sempre sovrapposte ad un ritmo croma-pausa di semicroma-semicroma, saltellante e leggero. In questo caso l’assunto tecnico è molto felicemente assorbito in un procedere strutturale ed in un tono generale musicalmente valido, sereno e quasi gioioso.

Il N.83 ed 84 sono legati l’un l’altro da un accordo di dominante: il N.83 ha la funzione quindi di una Introduzione, molto ben espressa e modulata, di intensa emotività, che trova ancor più vita nel contrasto ritmico delle sestine di accompagnamento, intessute dalla mano destra, sopra il canto, ben espresso in quartine, della mano sinistra. Il tutto serve come portale per entrare nel N.84, bipartito. La prima sezione (Andante) di intensa comunicatività, in cui compaiono alcune battute in doppie terze affidate alla mano sinistra, si insinua, senza ulteriori attese, nel grande “Canone doppio”, a 4 voci, vero monumento contrappuntistico, come lo definisce, a ragione, Alessandro Longo. In esso la linea principale, quasi sempre in doppie terze appunto, viene imitata all’ottava inferiore, dando vita ad una composizione che, se è ammirevole per la sagacia contrappuntistica, non è di minor peso per quello che concerne la pratica manuale in un lavoro che sfrutta il dato tecnico delle doppie note (in questo caso terze), che si rincorrono in una fitta scrittura a 4 parti. Una

ripresa variata dell’Introduzione chiude l’opera che è, senz’altro, di estrema importanza musicale e strumentale.

Nel N.85, in re minore, dal tono Beethoveniano, anche se di modesta dimensione, il movimento costante alla mano sinistra, formato da un bicordo tenuto più un’ottava sciolta, mi sembra dare al lavoro un tono protervo e ferrigno non indegno del Grande di Bonn.

Seguono i sereni e giocosi N.86 ed il N.87, che sono, innanzitutto, dei bei pezzi di musica, scorrevoli e senza troppi problemi costruttivi, che trovano come sempre (a somiglianza del N.71) la loro ragion d’essere nell’uso costante della mano sinistra, che fa da sfondo, anche se, alle volte, sorregge ed integra le parti superiori od interne.

Il N.87, in particolare, ha, anch’esso, un continuo movimento alla mano sinistra, contrapposto a ben disegnate iterazioni di tipo melodico della mano destra, che solo nelle ultime 12 battute si unisce al continuo sgranocchiamento di semicrome della sinistra. In conclusione due brani certamente di utilità, ma non, tutto sommato, di concezione musicale di grande valore. Nel seguente Studio N.88 Clementi torna a pensare al trillo con un brano gioioso e garrulo, di cui la prima metà è dedicata a catene di trilli affidate alla mano sinistra, e la seconda metà esattamente al rovescio, cioè Egli destina le catene di trilli alla mano destra. Tutto questo trillare, che fa venire in mente il frammento dal Falstaff di Verdi “E il trillo invade il

mondo", innestato però in una polifonia a 2 o 3 voci, crea un colore strumentale del tutto nuovo, trasparente e garrulo, più musicalmente succoso dell'altra meditazione Clementina sul trillo, già espressa nel N.32. Contrasta con questo brano il "Presto" (N.89), che fa continuare il cammino all'opera, per il tono brusco e ritmato, quasi da "Giga" tragica. La struttura è prevalentemente a 2 voci, eccettuata la parte centrale, dove, in un notevole crescendo, le parti si inspessiscono e passano a 3. Si tratta quindi di un lavoro che può essere reminiscenza di alcune delle Gigue finali nelle Suites Inglesi di Johann Sebastian Bach.

Il Fugato che segue (N.90) ci riporta alle Fughe che Clementi ha già riusate dall'Op.1 (Oeuvre 1), dall'Op.5 e dall'Op.6. La tonalità di si maggiore e la stesura in 4 parti reali, che si muovono con grande grazia ed eleganza in un clima disteso e cantabile, rendono l'opera estremamente attrattiva e fruibile.

Il N.91, sia pure nella sua brevità, è composizione molto interessante: in realtà 2 distinte melodie, accompagnate da un mormorio di semicrome affidato alle dita estreme della mano sinistra (3°,4° e 5°), danno vita ad un brano succoso ed intenso, di sincera espressività. Il lato didattico dell'opera è quello di fornire al pianista il mezzo per cercare, e trovare, tre distinti piani sonori, di cui due, per così dire, riservati ai solisti, ed uno sottomesso, usato come puro sostegno armonico. Il Finale N.92 non è anch'esso il Finale

di una perduta o vagheggiata Sonata, ma una rapida e scorrevole Invenzione a 2 voci, in cui le sestine di semicrome vengono contrapposte ad un elemento melodico, quasi una linea sottile, sempre affidato alla mano destra. La portata estetica del pezzo mi sembra tuttavia di modesto peso.

Non così nel numero successivo (93), dove la preponderanza della mano sinistra è inserita in un tessuto musicale ben più complesso, che dà vita ad un brano in cui il presupposto atletico di padroneggiare, al meglio possibile, la tecnica delle scale e degli arpeggi è inserito in un processo compositivo notevole armonicamente, dal piglio aperto e suggestivo.

"Stravaganze" è il titolo che lo stesso Clementi conferisce al suo N.94. In realtà questo bellissimo brano non è altro che un "Tema con variazioni". Ma le variazioni sono liberamente collegate l'un l'altra, ed effettuano anche dei sapienti spostamenti tonali, in modo che l'impianto tecnico, prevalentemente concepito come uno studio del tocco "cantabile", dalle caratteristiche del tutto chopiniane, sia, più che altro, un'impostazione espressiva. L'opera assorbe e fa suo, sia pure nella modestia delle dimensioni, il principio classico delle forme di "Passacaglia" e di "Ciaccona", che sono basate sul concetto di Variazione, concetto che, d'altra parte, in questi casi, è volto a creare un discorso continuativo e non una successione di blocchi, sia pur geniali, contrastanti o nettamente divisi tra di loro. Sia sufficiente, per chiarire meglio l'idea,

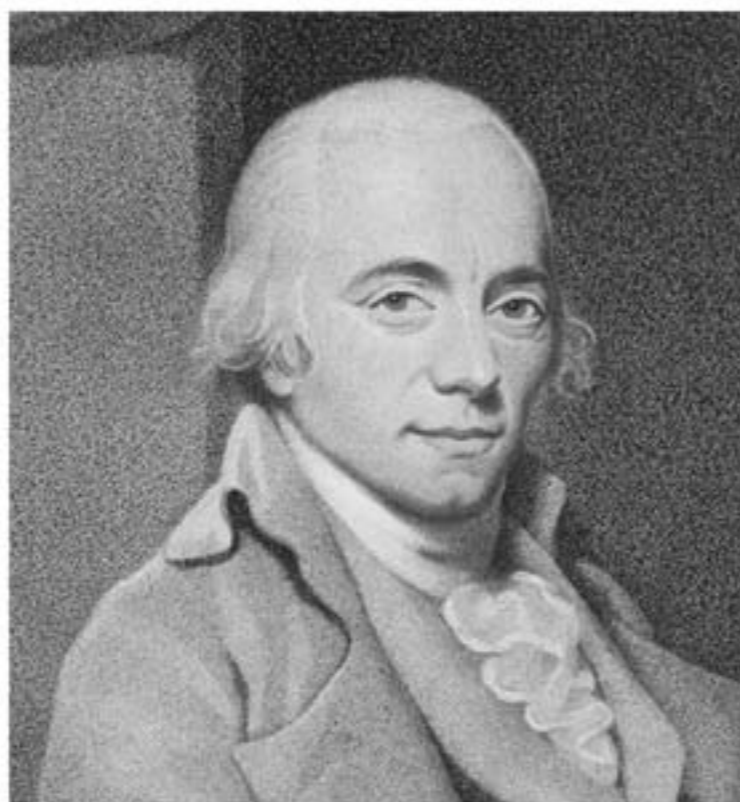
cogliere la differenza che separa, concettualmente, la "Ciaccona" per violino o la Passacaglia per Organo di Bach dalle 32 Variazioni in do minore di Beethoven e dalle Variazioni Brahmsiane su temi di Haendel e Paganini.

La vena stravagante di Clementi continua con "Bizzarrie" (N.95), un brano tutto giocato su gruppi di quintine, molto di "avanguardia" per i suoi tempi, che a tratti saltellano gioiosamente, a tratti volano leggermente per poi inturgidirsi, nella sezione centrale in minore, in continue quintine con entrambe le mani, e tornare infine, come chiusa, al leggero saltellio iniziale.

Il N.96 fu pensato sul ben chiaro principio di esercitarsi in rapide sostituzioni tra il primo ed il quinto dito di entrambe le mani, nel corso di spostamenti di ottava per moto contrario, e nasce sì certamente da un presupposto tecnico, ma viene vitalizzato da un tono tragico schiettamente beethoveniano, forse maturato dalla tonalità di do minore usata, già associata a Beethoven all'epoca del Gradus (Vol.III) per la Sonata Op.13 "Patetica", per la V Sinfonia, per il III Concerto per pianoforte ed orchestra, per la Sonata Op.111 per Pianoforte, etc. etc. E non si dimentichi che Clementi di Beethoven fu amico ed Editore, per i Dominii Britannici, di molte opere importanti, e si ricordi del Concerto per violino che, proprio su richiesta di Clementi, fu da Beethoven trascritto per pianoforte ed orchestra.

Gli ultimi 4 Studi del Gradus sono opere di grande politezza e precisione, ma non mi sembra proprio che chiudano in crescendo questo grande lavoro. Il N.97 è uno "Scherzo" (non alla viennese), carino e ben modulato, ma non più. Il N.98 è opera più consistente, quasi come un'Invenzione a 3 voci reali, in tempo di Giga, ma priva a mio avviso, di una ben precisa pulsazione espressiva. Il N.99, che segue, è un altro studio quasi totalmente dedicato alla tecnica delle terze e delle note tenute con movimenti intermedi, ma meno scientifico ed atletico dell'altro, mentre il N.100 che riprende il tema delle aperture di estensione alla mano sinistra, che sono sottolineate da un facile melodismo alla mano destra, non mi sembra aggiunga gran che alla serie gloriosa del Gradus, e forse questi brani possono essere segni di una certa stanchezza del loro Autore sul concludersi di quest'opera immensa. L'Allegro in mi bem. magg. ed il Finale in si bem. magg. che vengono posti a termine del Gradus, sono due composizioni importanti che si trovano in manoscritto autografo alla Library of Congress di Washington, e che Alan Tyson, a cui dobbiamo la sistemazione definitiva dell'Opera di Clementi, pensa siano state concepite quali N.61 e 63 originariamente, e, più tardi, eliminate. L'Allegro in mi bem. magg. avrebbe dovuto avere il N.61, seguito poi da un Adagio, oggi perduto, rimpiazzato con il brano stampato come N.62, mentre il Finale avrebbe dovuto portare il N.63.

I 2 brani, che oggi potrebbero essere chiamati 100 bis e ter, sono comunque importantissimi, e si allineano tra i migliori momenti di questa grande opera. Il primo è un ampio, virtuosisticamente atteggiato, in tempo di Sonata, con uno sviluppo di gran pregio per la mobilità e la succosa definizione delle linee melodico-contrappuntistiche, non aliene da ricordi Beethoveniani che si possono con facilità riconnettere ad alcuni momenti del V Concerto, in mi bem. magg, detto "Imperatore". Il Finale si inserisce tra i più brillanti e concertisticamente validi esempi del genere in tutto il Gradus. Clementi così ci dona un ennesimo pezzo di grande tenuta stilistica e di brillante contenuto. I 2 brani furono da me pubblicati, per la prima volta, nel 1972 per le Edizioni Berben di Ancona ed aggiungono certamente, assieme al già citato "Canone per Cherubini", un motivo di grande interesse, estetico in primo luogo, ma anche storico, alla conoscenza del grande monumento Clementino. E' facile oggi pensare che, dopo Clementi, il pianismo sia andato oltre con gli apporti incredibili di Chopin, innanzi tutto, ma anche di Liszt, via via fino a Debussy, Ravel e Prokofiev. Ma noi, ai giorni nostri, dobbiamo guardare a Clementi come uno dei grandi Maestri Classici, assieme a Mozart, a Haydn, a Beethoven, a Cherubini, ed a Schubert. Egli ebbe in sorte di vivere più a lungo di tutti i suoi illustri colleghi ed amici e di accumulare un bagaglio di



esperienze e conoscenze unico in tutto il mondo conosciuto dell'epoca. La sua parte nella storia del Pianoforte è tale da essere giustamente oggi ricordato da tutti noi non solo come grande Sinfonista e Sonatista e Maestro ed Interprete, tra lo svanire dell'epoca classica viennese ed il sorgere del primo romanticismo (a cui Egli partecipò con il discepolo-amico John Field, inventore del "Notturmo" Pianistico), ma anche e veramente come il "Padre del Pianoforte", come si può leggere sulla sua tomba nel Chostro della Westminster Abbey in Londra.

Pietro Spada - Pavona, 2002

Andrea Bacchetti

Nato a Genova nel 1977. Prediletto da Baumgartner e Horszowski, si perfeziona all'Accademia di Imola con F. Scala. Debutta a 11 anni a Milano con i Solisti Veneti diretti da C. Scimone. Da allora è invitato in festivals prestigiosi quali Lucerna, Salisburgo, Santander, Brescia e Bergamo. La Coruña, Ravello, ecc. e da importanti centri musicali: Konzerthaus, Berlino; Salle Pleyel, Parigi; Tonhalle, Zurigo; Teatro alla Scala, Milano; Teatro Coliseo, Buenos Aires; Filarmonica Enescu, Bucarest; Conservatorio di Mosca; The Oji Hall, Tokio ecc. In Italia suona con le maggiori Orchestre e per le principali Associazioni concertistiche. E' ospite regolare delle Serate Musicali di Milano. Suona in duo con R. Filippini. Ha registrato per diverse case discografiche. E' ritenuto uno dei maggiori giovani interpreti dell'opera pianistica di L. Berio.
www.andreabacchetti.net

